



Cuadernos del CILHA n 36 – 2022 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 internacional

Recibido: 07/01/2022 Aprobado: 24/01/2022 | pp. 1-21



<https://doi.org/10.48162/rev.34.044>

Caos, circo y guerra. Manual de instrucciones para el juego de Ana María Shua¹

Chaos, circus and war. Instruction manual for Ana María Shua's game.

Rosa María Navarro Romero  0000-0001-9172-8993

Universidad Autónoma de Madrid

✉ rosa.navarro@uam.es

España

Resumen:

Las microficciones de Ana María Shua conforman un espacio de recreo en el que los rasgos formales y temáticos del microrrelato se expresan hasta el límite. La experimentación, el juego y el humor, la metaficción y la intertextualidad son las piezas de un tablero literario en el que, desde una concepción lúdica de la literatura, la autora propone un universo en el que nada es lo que parece, las reglas existen para romperlas y

¹ Este trabajo se encuadra dentro del Proyecto de Investigación I+D+I “MiRed (Microrrelato hipermedial español e hispanoamericano, 2000-2020). Elaboración de un repositorio semántico y otros desafíos en la red” (RTI2018-094725-BI00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo (FEDER). Y del Grupo de Investigación Consolidado Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto-visual en la red (MiRed) (C17/0720), de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, en Universidad CEU San Pablo y del Proyecto de Investigación “Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte del lenguaje: literatura, retórica, discurso” (TRANSLATIO). Referencia: PGC2018-093852-B-100, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Unión Europea.

la lectura no termina en el punto final. El lector, al enfrentarse a los textos de la autora, acepta una serie de códigos que debe saber interpretar para, si no ganar la partida, al menos disfrutar de todas las posibilidades del juego.

Palabras clave: Microrrelato, Literatura lúdica, Ana María Shua, Metaficción, Intertextualidad.

Abstract:

Ana María Shua's microfictions are a recreational space in which the formal and thematic features of the micro-story are squeezed to the limit. Experimentation, play and humor, metafiction and intertextuality are the pieces of a literary board in which, from a playful conception of literature, the author proposes a universe in which nothing is what it seems, the rules exist to be broken them and the reading does not end at the final point. The reader, when facing the author's texts, accepts a series of codes that he must know how to interpret in order, if not to win the game, at least to enjoy all its possibilities.

Keywords: Microfiction, Playful literature, Ana María Shua, Metafiction, Intertextuality.

Descripción del juego

Las microficciones de Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) configuran un tablero literario compuesto por los libros *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del Caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004), *Fenómenos de circo* (2011) y *La guerra* (2019). Además, como casillas de recompensa, encontramos las recopilaciones *Cazadores de letras. Microficción reunida* (2009) y *Todos los universos posibles. Microrrelatos reunidos* (2017). En sus textos, las características principales del género se hacen evidentes: concisión y brevedad, uso extremo de la elipsis, final sorpresivo, humor e ironía y exigencia de un lector activo. Pero, por encima de todo, la experimentación y el juego funcionan como mecanismos fundamentales para la construcción de los relatos, así como para la reflexión teórica en torno al género, la literatura y la ficcionalidad del mundo. La experiencia lúdica en la microficción es esencial:

[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 recompone 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 (Koch, 2000).

La narrativa de Ana María Shua entronca con un tipo de literatura surgido en Argentina en los años ochenta que supone la “expresión de la emergencia de la literatura escrita por mujeres” (Siles, 2007, p. 177). En estos años empieza a conformarse una nueva experiencia del lenguaje, de la percepción de lo real y de las representaciones de género en la literatura. Las voces femeninas en la literatura argentina han estado muy presentes desde comienzos del siglo XX, pero es en la década de los ochenta cuando se produce una clara tendencia al discurso que revela las marcas del propio género. En esta corriente encontramos otras autoras de microficción, como Luisa Valenzuela y, en casi todas las escritoras, “se percibe un trabajo de la escritura que se apoya en lo no dicho y el silencio, en la sugerencia y la elipsis, en el medio tono y el lirismo como categorías esenciales de su textualidad” (Piña, 1993, p. 136). A través del juego, Ana María Shua se enfrenta a los estereotipos del discurso patriarcal y se atreve a dudar de los preconceptos, normalmente desde el punto de vista del humor, ya que este “permite enfrentarse con la realidad de una forma particular y distanciada y adoptar una posición crítica ante el mundo y la existencia” (Andres-Suárez, 2010, pp. 120-121).

En definitiva, nos encontramos ante un universo lúdico que se sustenta en la elipsis, pero que pone ante los ojos del lector la problemática del mundo y la literatura, no duda en mostrar sus técnicas y mecanismos de composición a través de la propia narración y cuestiona los códigos tradicionales y la oposición entre realidad y ficción. Autor y texto, lenguaje, lector, personajes y teoría literaria se convierten en las fichas de un espacio de juego fantástico en el que el receptor tiene un papel fundamental. Y lo mejor es que, aunque no se dominen las reglas, aunque la fábula se enrede con la realidad, nunca se puede perder la partida. Para el lector, siempre hay recompensa.

El tablero: un cosmos de metaficción

La experiencia lúdica en los textos de Ana María Shua comienza antes de la propia escritura, en el proceso previo a la creación: el juego está en plantearse dudas y

especular sobre la propia literatura. A propósito de las ficciones hiperbreves se pregunta “¿de dónde vienen? ¿dónde estaban antes y por qué de pronto aparecen, transparentes pero enteras, cuando se las convoca?” (Shua, 2008, p. 582). Desde su punto de vista, la creación consiste en establecer conexiones no evidentes entre zonas de la realidad, pero también en la voluntad del escritor, en su decisión de escribir un determinado tipo de texto: “voy a escribir una minificción, carajo”, y no un cuento o un poema. Por eso la metafiction, entendida como “una reflexión sobre la narración ficcional y sus técnicas que es llevada a cabo en la propia narración, además de una reflexión sobre la ficcionalidad del mundo” (Albaladejo Mayordomo, 2011, p. 23), es uno de los procedimientos más utilizados por la autora. Partiendo siempre desde una perspectiva humorística, se abordan cuestiones relacionadas con las clasificaciones genéricas, las limitaciones del lenguaje, los procesos de creación y recepción o los mecanismos de composición del texto.

El microrrelato es un género joven, que empieza a consolidarse en la década de los ochenta del pasado siglo. Durante los primeros años de su evolución, las discusiones teóricas giraban en torno a si era un género independiente, distinto al cuento, con entidad y características propias. Por otro lado, la cuestión de la terminología, de cómo referirse a este tipo de relatos breves, también suscitó debate, y la lista de nombres que surgió para referirse a ellos es inconmensurable (cuento en miniatura, diminuto, textículo, anticuento, ficción escuálida, nanoficción, cuento pigmeo, etc.). Por eso, no es de extrañar que Ana María Shua trate estos aspectos constantemente en sus cuentos. La autora sabe que hay que situarse en un género porque —como señala en uno de sus relatos— “Los editores son cada vez más exigentes y [...] si no logra ubicarse rápidamente en un género corre el riesgo de permanecer dolorosa, perpetuamente inédito” (Shua, 2007, p.151). En “¿Quién fue?” el detective que investiga los asesinatos de varios artistas del circo está desesperado, “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, p. 35). O, en “La mujer que vuela”, una artista intenta ser contratada en el circo; pero el espectáculo es simulacro, y que la mujer realmente pueda volar es un problema para el director: “Este es un modesto circo de minicuento. Estoy seguro de que tendrá más suerte en una novela de realismo mágico” (Shua, 2011, p. 62). Las fronteras entre el microrrelato y otros modelos textuales no siempre están claras, los géneros históricos no se consolidan en un número definitivo,



son variables, mutan, aparecen otros nuevos (Rodríguez Pequeño, 2008) y cada vez hay más formas que se alejan de las estructuras clásicas y transgreden los límites. Así, en “Identidad”, Shua pone en duda los márgenes y la identificación de sus propios textos:

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 trapezistas 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, p. 25).

¿Cómo referirse entonces a estas pequeñas reproducciones, a estos textos enanos e intensos que proliferan y se multiplican? A veces como “brevisimas narraciones, [...] ejemplares raros” (Shua, 2009, p. 487) o fantasmas que “No tienen entidad suficiente para caer en las redes de la lógica, los atraviesan las balas de la razón. Breves, esenciales, despojados de su carne, vienen aquí a mostrarse, vienen para agitar ante los observadores sus húmedos sudarios. [...] textos translúcidos, medusas del sentido”. (Shua, 2009, p. 709). Aunque quizá lo importante no sea el nombre, sino que sus características y diferencias con el resto de los géneros son evidentes:

Es un virus, dice uno. Es una clara, evidente bacteria, afirma otro, con más títulos. Llamémoslo microorganismo, propone, conciliador, un tercero. En todo caso no hay dudas de que se trata de un microorganismo pequeño pero bien formado, con características capaces de enloquecer a cualquier científico. En este momento está haciendo un *strip-tease* (Shua 2007, p. 129).

El juego metaliterario está muy presente en sus ficciones, sobre todo a partir de *Casa de Geishas*. Con humor e ironía, la autora construye una poética del microrrelato que va diseminando a lo largo de su obra y que el lector tiene que descubrir.

Otra de las cuestiones más discutidas sobre el género es la extensión que debe tener un texto para considerarse microrrelato. ¿Acaso el “límite de veinticinco líneas que los críticos han establecido para este género” (Shua, 2011, p. 91)? No, porque

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 seiscientos veintiocho páginas (Shua, 2011, p. 22).

No solo el tamaño es una elección. En “El reclutamiento”, la autora se plantea cómo organizar un libro de ficción breve: aunque los textos parecen elegidos al azar, una vez reunidos se observa cierta organización y estilo y “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, p. 5). Este texto pertenece a *Casa de Geishas*, libro que supone una reflexión metaficcional en el que la literatura, como el burdel, es un lugar para el juego y la experimentación, un espacio en el que todo es simulacro y nada es lo que parece: “claro que no es una verdadera Casa y las geishas no son exactamente japonesas” (Shua, 2007, p. 6). Desde la misma concepción del libro e, incluso, desde la elección del título, Shua elabora un tablero lleno de pistas, una dimensión de juego en la que todo está calculado al milímetro.

Lo mismo ocurre en *Fenómenos de circo*, donde la autora parte de la metáfora del espectáculo para abordar la literatura como una función, una exhibición en la que “todos sabemos que es un truco” (Shua, 2011, p. 75). Entonces, se plantea, ¿es arte o solo entretenimiento?:

¿Arte o entretenimiento? Si el buitres escarba hondamente con su pico en el hígado de Prometeo, ¿es arte o entretenimiento?

Es arte si es sangre verdadera el líquido que tiñe el pico del pájaro, si es sangre lo que brota a borbotones y se derrama por el costado del cuerpo, si es sangre la que colorea de rojo las rocas a las que está maniatado el hombre. Pero si es una mezcla de glicerina con Kétchup, es solo entretenimiento, puro circo. Por supuesto, hay quien opina precisamente lo contrario.

Entretanto, como a esta distancia no es posible comprobarlo, habrá que limitarse a disfrutar del espectáculo. Hay funciones todos los días (Shua, 2011, p. 34).



En su último libro la metáfora es la guerra: el arte de escribir es el arte de la guerra, y para vencer hay que ser capaz de engañar y de sorprender (Shua, 2019). Lo deja claro en “La guerra como arte” donde se pregunta lo siguiente: “Si la guerra es un arte comparable a la literatura, ¿las estadísticas son el relato?, ¿las explosiones esconden el ritmo de la prosa?, ¿la muerte es poesía?” (Shua, 2019, p. 52). Las microficciones nacen de las grietas del caos (Shua, 2009, p. 487), pero son engaño y manipulación, una ilusión en la que la palabra intenta ordenar el mundo y hacernos dudar de lo que damos por sentado:

En el vapor de la carrera se realiza un zafarrancho de naufragio. Se controlan los botes y los pasajeros se colocan sus salvavidas. (Los niños primero y a continuación las mujeres). De acuerdo con las convicciones de la ficción breve, se espera que el simulacro convoque a lo real: ahora es cuando el barco debería naufragar. Sin embargo, sucede lo contrario. El simulacro lo invade todo, se apodera de las acciones, de los deseos, de las caras de la tripulación y el pasaje. El barco entero es ahora un simulacro y también el mar. Incluso yo misma finjo escribir (Shua, 2007, p. 214).

Entonces, ¿hay límites entre la realidad y la ficción? Si solo basta una acrobacia —del lenguaje, de las estructuras, de los preceptos— para pasar de un mundo a otro, ¿cuál es la dificultad de transgredir las fronteras? La respuesta está en otro de sus textos, donde el sindicato de acróbatas convoca un concurso, harto de ver siempre las mismas combinaciones. El ganador es un artista húngaro, que realiza “un salto mortal fuera de la realidad, pero no consigue volver para recibir el premio” (Shua, 2011, p. 44). Ahí reside el conflicto: si cruzamos al otro lado, quizá no podamos regresar.

Jugadores y equipos

El circo no es tal si no hay un artista y un espectador. El caos no puede entenderse sin el orden. En el combate debe haber dos contrincantes, dos enemigos dispuestos a luchar. Por tanto, para este juego necesitamos, como mínimo, dos participantes. Se actúa 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, 2011, p. 82).

Pero en los textos de Ana María Shua, a veces, el juego parte de la ocultación o el enmascaramiento del narrador, del que debemos dudar siempre porque, incluso, puede estar dormido, como ocurre en algunos de los textos de *La sueñera*. Ni siquiera podemos estar seguros de la identidad del autor. Prueba de ello es la introducción a *La guerra*, donde se nos explica que, cuando hay un conflicto bélico, se lee mucha ficción. Y precisamente ese libro —*La guerra*— es uno de los ejemplares más interesantes, del que circulan pocas copias. Está firmado por una “ignota escritora sudamericana”, pero impreso en inglés y traducido (supuestamente) por un tal Steven J. Steward, “un obvio seudónimo de quien es, con toda probabilidad, su verdadero autor” (Shua, 2019, p. 11). Este guiño es interesante ya que J. Steward es, en realidad, un profesor estadounidense que ha traducido las microficciones de Shua al inglés en dos libros: *Microfictions* (2009) y *Without a Net* (2012). Es decir, Shua lleva a la ficción a su verdadero traductor y le atribuye, como personaje, la autoría del libro.

En *Botánica del caos*, encontramos otra introducción, esta vez firmada por Hermes Linneus, *El Clasificador*, nombre que da una vuelta de tuerca más al juego, ya que encierra una oposición cargada de significado. El contraste entre el mundo de la literatura —o de la magia— (Hermes) y del mundo de la ciencia (Lineo) ya nos da las claves de lo que vamos a encontrar en el libro:

Hermes, en la literatura griega, es el dios mensajero, el dios de los viajeros, los ladrones y los mentirosos. De Hermes, además, procede la palabra hermenéutica para referirse al arte de interpretar los textos. Por el contrario, Linneus alude a Carl Nilsson Linnæus, científico sueco considerado el padre de la taxonomía, ya que desarrolló el sistema de nomenclatura binomial para clasificar a los seres vivos. Este sistema consistía en nombrar primero el género y después la especie (Navarro, 2017, p. 20).

El Clasificador ordena el caos a través de la palabra, pero puede engañarnos, porque el lenguaje es apariencia y la literatura es imitación. El mundo es artificial, el verbo nos aleja de la verdad. No podemos confiar ni siquiera en el nombre que firma un libro, en la figura autorial que se muestra ante nuestros ojos, porque puede ser un farsante:



Incluyen en una antología un cuento mío que nunca escribí. El tema es la erupción de un volcán. La lava cae en latigazos ardientes. La directora del espectáculo no se apresura. Su distracción es desesperante. El antólogo me confiesa que el cuento lo escribió Nalé Roxlo, a mi manera. Es tan bueno que acepto firmarlo. Como todos vamos a morir quemados, da lo mismo (Shua, 2007, p. 118)

El autor se desnuda, muestra sus debilidades, sus preocupaciones, sus mentiras y artimañas. Sufre, piensa constantemente en el lector: “El autor no piensa en otra cosa. En su pensamiento el lector es un príncipe envuelto en telas bordadas y brillantes. [...] El príncipe y lector es políglota y sensible. Lee y se emociona” (Shua, 2007, p. 222). Es un autor modelo, una estrategia narrativa, una voz que se dirige a nosotros y nos da una serie de pistas e instrucciones “a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo” (Eco, 1996, p. 23). Y es que el lector de microficción es un lector activo, debe ser capaz de desentrañar todos los significados e, incluso, jugar a formar parte del texto, bien como personaje, bien como autor. En muchos de los cuentos de Shua encontramos un lector implícito inscrito en el texto como estructura (Iser, 1978), un lector que es receptor fuera del texto y protagonista dentro del relato, al que la autora se dirige en numerosas ocasiones: “no mires atrás, da vuelta a la página con cuidado” (Shua, 2019, p. 78).

El lector entra a formar parte de la reflexión literaria y la metanarratividad, entendida como la “intrusión de la voz del autor que medita sobre lo que está contando y que incluso llega a exhortar al lector a que comparta sus reflexiones” (Eco, 2005, p. 224), potencia el aspecto lúdico de los textos de Shua. El lector se convierte en coautor, reconstruye la historia, e intercambia, en cierto sentido, su papel con el autor:

En todo número de acrobacia hay ágiles y portores. Los portores se llaman también bases, los ágiles se llaman también volteadores. Lo portores sostienen y sujetan, los ágiles dan volteretas. Los portores ejercen fuerza de propulsión, los ágiles emprenden fases aéreas. Los portores son las bases de las pirámides, 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, p. 42)

El lector personaje, el narratario (Prince, 1973), funciona como un mecanismo que involucra aún más al lector real que permanece fuera del texto y, además, controla y complica sus reacciones (Lodge, 1998). Se produce entonces un juego en el pacto narrativo, entre dos situaciones de enunciación y recepción: una fuera del texto y, otra, dentro. Por eso no es extraño que los participantes a veces se confundan y no tengan claro su lugar o quién reparte las cartas, como se evidencia en “El orden de las personas”:

Elige la primera persona, cree elegirla, cuando en realidad es la primera persona quien lo elige a él, que al fin no es más que la tercera, y no te rías de su confusión de pobre tipo, de último orejón del tarro que se cree el ombligo del mundo si a vos, pobre infeliz, te está pasando lo mismo, te creés que estás ahí adelante y no sos más que la segunda persona porque para que lo vayas sabiendo, la primera soy solamente yo (Shua, 2009, p. 629).

Y no solo autor y lector, narrador y narratario participan en este pasatiempo. Todo es posible en las propuestas de Shua, incluso que el propio texto cobre vida, se vuelva salvaje y mute. Puede desviarse hacia el poema, “Pero el suceso de su transformación lo vuelve otra vez narrativo y por eso lo incluyo en este libro” (Shua, 2009, p. 637). O tal vez, se convierta en un ser violento y voraz:

Su vocación por el cuento breve es indudable. Sin embargo, creemos que debe usted frecuentar más a los grandes narradores. Los tres textos que nos envió, aunque todavía imperfectos, denotan una gran vitalidad. Le rogamos pasar cuanto antes por esta redacción a retirarlos. Son exigentes y violentos, se niegan a aceptar el dictamen de nuestros asesores, es difícil, sobre todo, contentar su desmesurado apetito (Shua, 2007, p. 177).

Así pues, los jugadores que se aventuren a entrar en el engranaje lúdico de Shua deben estar alerta, porque “todos creemos ser espectadores” cuando, en realidad, estamos dentro de la partida y “nada sabemos del público que nos mira divertido” (Shua, 2011, p. 23).



Turno del lenguaje

En la introducción a *Botánica del caos*, *El Clasificador* nos advierte de que hay que desconfiar del lenguaje:

La tierra es informe y está desnuda pero no vacía. No vemos su desnudez porque nos ciega piadosamente la palabra. Antes y por detrás de la palabra, es el caos. El lenguaje nos consuela con la falsa, platónica certeza de una Mesa que representa todas las mesas, un concepto de Hombre que antecede a los múltiples hombres. [...]La poesía usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de palabras abriendo heridas que permiten entrever el caos como un magma rojizo (Shua 2009, p. 487).

Parece que la palabra sistematiza el caos, pero es insuficiente para nombrarlo todo. Por eso es necesario el juego lingüístico, disfrazar los significados y descubrir los límites de la lengua. Si la literatura es espectáculo, por qué no lanzar las palabras al aire y dejar que actúen como contorsionistas o dados de un juego de azar:

Arrojo al aire un sustantivo redondo. Antes de que caiga, con un disparo único, certero, logro que un adjetivo lo perforo 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, p. 26).

Los finales sorprendentes son una de las características fundamentales del microrrelato, porque a estos textos 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 en menos de treinta líneas” (Shua, 2008, pp. 581-582). El desenlace inesperado obliga al lector a replantearse significados y contextos y a realizar una segunda lectura bajo otra perspectiva. En algunas ocasiones, basta una sola palabra para conseguir ese efecto, como ocurre en el relato sobre la guerra de las Galias, donde todos los enemigos de César fueron “bárbaros, pérfidos, difíciles, pero no todos fueron

esdrújulos” (Shua, 2019, p. 57). La elección de determinado vocabulario puede llegar a desembocar en un chiste o final sorpresivo, 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, 2011, p. 127).

Las palabras, sin embargo, son exactas. El extremo juego con el lenguaje, la economía verbal y la concisión no permiten modificar ni una sola de ellas, es un género conciso, al que no se le puede quitar ni añadir nada. La autora es capaz de crear textos donde el lenguaje se enmascara y los significados se transforman, dando como resultado, en muchas ocasiones, la abolición de las estructuras de autoridad. Tras la capa del humor y el juego, encontramos una idea del mundo en la que la desconfianza en la realidad y el escepticismo tienen un papel esencial. El juego lingüístico es uno de los rasgos formales del género, vinculado a la experimentación y obliga a que el lector, ante la ambigüedad o el descubrimiento de nuevos conceptos, tenga que cooperar para comprender lo que sucede.

David Lagmanovich, en su clasificación del género, hablaba del modelo de *Discurso sustituido*. Según el autor, las vanguardias supusieron una experiencia liberadora que tuvo como consecuencia una actitud crítica con respecto al lenguaje patrimonial, o heredado, de la literatura. Esto se manifiesta en una serie de experiencias rupturales, que por lo general se realizan mediante procedimientos de sustitución de elementos del discurso. En el microrrelato encontramos “una alteración de la sustancia lingüística que produce la extrañeza [...] ante ciertos fenómenos manifestados en el texto” (2006, p. 133). Existe una discrepancia con el uso cotidiano del lenguaje, hay una nueva codificación que surge de la experimentación, de los malabares y las contorsiones a partir de la palabra, como sucede en el texto “La poeta ecuyere” (2011, p. 80):

Su número consiste en montar el signo y hacer piruetas acrobáticas sobre la gruesa línea que separa significado de significante. El signo, mucho menos dócil

de lo que el público imagina, a veces se encabrita y la voltea de un corcovo. Entonces la ecuyere se lamenta de haber abandonado la gramática y el diccionario para seguir al circo. La aplauden poco.

En esa experimentación con el lenguaje, habitual en los textos de Shua, se crean palabras, se relacionan términos ficticios u opuestos, se transgreden refranes, se da una vuelta de tuerca a las canciones populares e, incluso, se dota de un significado nuevo a las frases hechas. En el caso de *La guerra*, por ejemplo, casi todos los modismos subvertidos están relacionados con el título del libro: *más se perdió en la guerra, hay que hacer el amor y no la guerra, en la guerra y en el amor todo vale, si quieres paz, prepárate para la guerra, el que a hierro mata...* Pero el significado que implican se destruye o se sustituye, se transforma, y da como resultado nuevos caminos hasta ahora inexplorados. Puede que la historia no sea como nos la han contado, que las jerarquías y estructuras que conocemos no sean ciertas. Por eso, cuando Shua parte de la canción infantil “Todos los patitos se fueron a bañar y el más chiquitito se quiso quedar”, no duda en explicarnos que el patito no se metía en el agua, simplemente, porque había envenenado el estanque, para asesinar a sus hermanos. ¿El resultado?: “Mamá Pato no volvió a pegarle: a un hijo repentinamente único se lo trata –es natural– con ciertos miramientos” (2009, p. 259).

La literalización de metáforas también produce un efecto humorístico. Por ejemplo, en *La sueñera* encontramos una narradora que intenta doblegar militarmente a las manchas rebeldes o sentarse al borde de un sueño (Shua, 2009). El microrrelato, a partir de una prosa concisa, sencilla a primera vista, se convierte así en un campo de experimentación con el lenguaje y, por tanto, un espacio donde surgen nuevas percepciones de lo real derivadas del cuestionamiento de las estructuras y los modos de representación establecidos.

El lenguaje es también fundamental en el título de los microrrelatos, pues suele actuar completando el significado del texto o abriendo el camino a una interpretación no prevista. Lo mismo ocurre con el título de los libros. Sirva como ejemplo *Botánica del caos*, donde encontramos dos sustantivos opuestos, aparentemente irreconciliables que, al encontrarse, explican el contenido de la obra y sintetizan la poética del microrrelato.

Todo es posible: inventar palabras, reinterpretarlas, cuestionarlas. Cualquier jugada se puede llevar a cabo, incluso “Perder el vocabulario”:

Solía dominar el vocabulario de la lengua castellana. Debilitada por los años, ya no puedo controlar los conatos de rebelión. Las palabras cavan trincheras para ocultarse, se abroquelan en sus castillos tonales, se resisten a acudir a mi mandato cuando las reclamo y necesito. ¿Cómo llamar, por ejemplo, a una manada de peces? ¿Tropilla, enjambre, rebaño, piara? Entretanto, los peces en desbocada jauría se lanzan a la caza del significado zorro: devastan, nada respetan, demuelen a dentelladas categorías y sinapsis (Shua, 2009, p. 758).

Como ya hemos mencionado, la palabra ordena el caos, normaliza la anarquía que es el mundo, muestra y oculta al mismo tiempo lo real y lo ficticio. Pero la palabra solo nos consuela con evidencias falsas, los lazos entre significados y significantes son frágiles y artificiales, no podemos estar seguros de lo que vemos, de lo que nos atrevemos a nombrar o acatamos como verdadero. Bastaría cambiar las leyes de la gramática para transformar la realidad:

No tires piedras a los pájaros porque podrían no ser pájaros, podrían no ser piedras, podrías estar tirando, inadvertidamente, naranjas a los helicópteros, melones a los murciélagos, cospeles a las nubes, podrías no estar verdaderamente tirando sino entregando, vendiendo, soplando o, lo que es peor todavía, ejerciendo un verbo transitivo (Shua, 2007, p. 202).

La ambigüedad semántica y las eventualidades del lenguaje suelen desembocar en finales sorprendidos, humorísticos o enigmáticos. Pero ni siquiera hace falta viajar hasta el significado oculto de la palabra, no es preciso conocer su función ni su morfología. Es suficiente con hacer un truco de magia con las letras, birlar algún grafema y conseguir así un final inaudito: “¡Huyamos, los cazadores de letras est’n aquí!” (Shua, 2007, p. 108).

Cartas de personajes

“El cuento brevísimo no siempre es invención, a veces es descubrimiento” (Shua, 2008, p. 582). Para la autora, prácticamente no se crea nada, porque se trabaja a partir de los

materiales de siempre, de las estructuras tradicionales. La clave está en las nuevas combinaciones, en revelar relaciones hasta ese momento ocultas, a las que llegamos desde la tradición y la experiencia:

Dos vertientes confluyen en la creación literaria: la tradición, que dará el marco, la estructura (o la ruptura de ese marco, la deliberada deconstrucción de esa estructura, que es exactamente lo mismo) y la experiencia. Propia o ajena. Hecha de todo lo que uno vivió, estudió, conoció, experimentó y le contaron. Solo es posible crear a partir de lo que ya se conoce (Shua, 2008, p. 585).

El arte, como afirma la autora, está en lo imprevisible. La cultura y la tradición afectan a nuestra percepción de la realidad, nos “cuadriculan el pensamiento” (Shua, 2008). Por eso, aunque parta de lo que conoce, la labor del creador consiste en hacer pequeños cambios, una súbita redistribución, una alteración que haga evidentes otras posibilidades. La intertextualidad es uno de los recursos lúdicos más característicos de la microficción, y supone un modelo de escritura, pero también de lectura. Lagmanovich, al establecer la tipología del género, habla de dos clases de microrrelatos diferentes, pero muy relacionados entre sí. Por un lado, la *Reescritura y parodia*, que consiste en tratar de nuevo los textos clásicos, normalmente desde la perspectiva del humor y la ironía, y en los que el autor funciona como “un *bricoleur* que trabaja con fragmentos, obviamente ajenos, pero con los cuales da testimonio de su propia visión de la realidad” (Lagmanovich, 2006, p. 129). Por otro, los microrrelatos de *Escritura emblemática*, que abordan una visión trascendente de la existencia humana, creando una nueva mitología. Ambos tipos se basan en la intertextualidad para jugar con el lector y hacerle ver que sus certezas son cuestionables y que lo que sabemos de la realidad es solo una de las interpretaciones posibles. Asimismo, la intertextualidad permite ahorrarse descripciones de personajes o contextos, potenciando aún más la brevedad del género. Pero, además, también funciona como instrumento desacralizador y humorístico, como técnica de ruptura con los valores y las jerarquías establecidas. ¿Y si la historia no es como nos la habían contado? Esa es la función del autor de microficciones: abrir senderos, desautorizar los discursos tradicionales, revelarnos, por fin, que el verdadero autor del *Quijote* es Pierre Menard (Epple, 2005, p. 43), que Odiseo se hacía pasar por loco para no ir a la guerra (Shua, 2019, p. 62) y que los códigos clásicos existen para romperlos:

Dos pícaros le venden a un tonto el mapa de un tesoro. El tonto cava en el lugar indicado y no encuentra nada. Los pícaros apuestan el dinero en el casino y ganan una fortuna.

La mujer del tonto lo abandona y se va con uno de los pícaros o quizás con los dos. El tonto se sienta a la puerta de su choza a lamentarse de la ruptura de los códigos tradicionales (Shua, 2009, p. 729).

Ana María Shua juega con personajes literarios, históricos, bíblicos y mitológicos para enfrentarse a los estereotipos patriarcales y abolir las ideas preconcebidas. Como escritora, sabe que no debe dar soluciones, sino plantear dudas, mostrar que los reglamentos están ahí para transgredirlos. En sus textos, Homero fue un periodista que “bebía grandes cantidades de negro vino, disimulaba con cinismo su capacidad de ternura y odiaba que lo llamaran poeta” (Shua, 2019, p. 46), las princesas son lectoras, besan a los burros y a los gusanos, dan a luz bebés renacuajos y el príncipe, fetichista, solo quiere quedarse con el zapato (Shua, 2007). Quizá las incertidumbres a las que tenemos que enfrentarnos son las de siempre, pero las expectativas cambian si modificamos el contexto, como en el siguiente microcuento, donde encontramos la eterna pregunta puesta, esta vez, en boca de un Hamlet salvaje:

Avanzando en oleadas malignas, las hormigas carnívoras no han dejado más que esqueletos blanqueados a su paso. Horrorizado, Tarzán sostiene en su mano temblorosa la calavera pelada de un primate. ¿Se trata de su amada mona Chita? Condenado al infinitivo, el rey de la selva se pregunta ¿ser tú Chita, mi buena amiga mona? ¿La compañera que alegrar mis largos días en esta selva contumaz? ¿Ser o no ser? (Shua, 2009, p. 727).

El lector debe ser capaz de activar su biblioteca, aportar sus conocimientos previos y descifrar los códigos del texto. Encontramos, en un mismo relato, personajes que proceden de diferentes ámbitos, como en el siguiente ejemplo, en el que la ciencia y la religión convergen con el mundo legendario; y es que la clave de todo puede estar en las cosas más sencillas, como las manzanas, que tienen el don de la ubicuidad, están en continuo movimiento y todo lo presencian:

La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillermo Tell parte en dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una



mitad y le ofrece la otra a su consorte para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse la ley de la gravedad (Shua, en Uribe, 1985, p. 194).

Pero la intertextualidad va más allá del uso de personajes conocidos. La paratextualidad (Genette, 1989), esto es, la relación del texto propiamente dicho con los elementos que lo rodean, tales como el título, el prólogo o las notas al pie, es fundamental en la microficción. A veces, el paratexto completa el significado de la obra, o nos da las claves necesarias para interpretarlo. Pero, en otras ocasiones, también funciona como elemento intertextual (Navarro, 2013), con intención humorística o desacralizadora. Es frecuente, incluso, que actúe como homenaje a otros autores. Ana María Shua extrae citas y fragmentos de la literatura y los inserta en sus microrrelatos o los convierte en títulos de sus cuentos. Es el caso del relato “El jardín de los senderos” (Shua, 2009, p. 636), que nos trae de vuelta a Borges. O de “Poesía eres tú” (Shua, 2009, p. 428), que hace una clarísima referencia a Bécquer. Además, este texto se cierra con una cita de Neruda que, en el cuento de Shua, funciona como catalizador del efecto humorístico:

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.

No solo las citas y fragmentos de otros escritores se insertan en los cuentos de Shua. Es frecuente que los propios autores se conviertan en personajes o sean mencionados en los textos. Es el caso de Monterroso, considerado precursor del microrrelato, y su famoso dinosaurio:

En 1832 llegó a México, con un circo, el primer elefante que pisó tierras aztecas. Se llamaba Mogul. Después de su muerte, su carne fue vendida a elaboradores de antojitos y su esqueleto fue exhibido como si hubiera pertenecido a un animal prehistórico. El circo tenía también un pequeño dinosaurio, no más grande que una iguana, pero no llamaba la atención más que por su habilidad para bailar habaneras. Murió en uno de los penosos viajes de pueblo en pueblo, fue

enterrado al costado del camino, sin una piedra que señalara su tumba, y nada sabríamos de él si no lo hubiera soñado Monterroso (Shua, 2011, p. 121).

La intertextualidad —unida a la brevedad— convierte al microrrelato en una obra abierta (Eco, 1979), en la que el lector participa activando sus lecturas, resolviendo enigmas, completando espacios o descubriendo trampas:

[...] 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 (Navarro, 2013, p. 255).

Pero, además, la intertextualidad supone un modo de recuperación de la tradición literaria y una revisión crítica, muchas veces en forma de parodia, de las creencias, jerarquías y hábitos del pasado que nos hace replantearnos las certidumbres del presente.

Finalidad del juego

En este juego el objetivo no es ganar puntos, eliminar al contrincante o conseguir un número determinado con los dados. De hecho, después del punto final la diversión continúa y, a veces, es necesario volver a la casilla de salida y realizar de nuevo el recorrido.

El autor gana si engaña. El lector gana si se sorprende:

Dice Sun Tzu que todo el arte de la guerra se basa en el engaño. Y el escalón supremo es someter al enemigo sin luchar. El engaño conduce a la sorpresa y la sorpresa conduce a la victoria. Quien no sea capaz de engañar y por lo tanto sorprender, nunca logrará sobresalir en el arte de la guerra, de la escritura (Shua, 2019, p. 15).

Vencer es asombrar, asombrarse. Pero en la guerra, en el circo o en la literatura, ya no es fácil impresionar a nadie. Se conocen los trucos, las tretas de los magos, las



estratagemas de los soldados, las técnicas literarias. ¿Qué puede hacer entonces el autor? Desesperarse, quebrar los límites, intentar, de alguna manera, disfrazar los viejos espectáculos, añadir luces o, en última instancia, dejarse morir:

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 suertes 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, p. 39).

La autora sabe que “la gente se cansa rápido de mirar. [...] Por eso los freaks necesitan pergeñar una actuación en la que su deformidad se destaque y se supere, que incluya acción, movimiento, y un módico relato que los sostenga” (Shua, 2011, p. 91). Ese es su objetivo: atacar por sorpresa, improvisar un número inédito, crear un escenario diminuto en el que, sin embargo, caben todos los malabares y equilibristas posibles. Pero si “Todos sabemos que es un truco” (Shua, 2011, p. 75), que el espacio es sueño, simulacro, caos, espectro y engaño, entonces, ¿qué podemos esperar? ¿de qué podemos estar seguros? De prácticamente nada, ni de lo que leemos ni de lo que sabemos, tampoco del lenguaje o la realidad, y mucho menos del orden al que estamos acostumbrados. Pero al menos nos queda una certeza, una verdad que representa la finalidad de la lectura. Y esa evidencia es que, en ese preciso momento, estamos jugando:

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, p. 623).

Referencias

- Albaladejo Mayordomo, T. (2011). La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en Llámame Brooklyn de Eduardo Lago. En A. Calvo Revilla, J. L. Hernández Mirón y M. C. Ruiz de la Cierva (Eds.), *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal* (págs. 23-30) CEU Ediciones.
- Andres-Suárez, I. (2010). *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Menoscuarto.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Lumen.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen.
- Eco, U. (2005). *Sobre literatura*. Debolsillo.
- Epple, J. A. (2005). *Microquijotes*. Thule Ediciones.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Iser, W. (1978). *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Johns Hopkins University Press.
- Koch, D. (2000). Retorno al micro-relato: algunas consideraciones. *El Cuento en Red*, 1, 29-31.
<https://publicaciones.xoc.uam.mx/MuestraPDF.php>
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Menoscuarto.
- Lodge, D. (1998). *El arte de la ficción*. Península.
- Navarro, R. M. (2013). El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua. *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, 249-269.
- Navarro, R.M. (2017). Cuestiones de microbiología literaria. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 1, 13-25.
- Piña, C. (1993). La narrativa argentina de los años setenta y ochenta. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, 121-138.
- Prince, G. (1973). Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, 14, 178-96.
- Rodríguez Pequeño, F. J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Eneida.
- Shua, A. M. (2007). *Casa de geishas*. Thule Ediciones.
- Shua, A. M. (2008). Esas feroces criaturas. En I. Andres-Suárez y A. Rivas (Eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (págs. 581-586). Menoscuarto.



- Shua, A. M. (2009). *Cazadores de letras*. Páginas de Espuma.
- Shua, A. M. (2011). *Fenómenos de circo*. Páginas de Espuma.
- Shua, A. M. (2019). *La guerra*. Páginas de Espuma.
- Siles, G. (2007). *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Corregidor.
- Uribe, A. (1985). *Latino- América fantástica. Selección de Augusto Uribe*. Ultramar.