

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 7, Diciembre 1998

El microrrelato y la crítica: los textos de Ana María Shua

Guillermo Siles

pp. 17-21

# El microrrelato y la crítica: los textos de Ana María Shua

Guillermo Siles

**E**L término “microrrelato”, si bien no es el único empleado por la crítica para denominar un cierto tipo de textualidad, es por ahora el que más se ajusta para designar un fenómeno complejo que ha cobrado fuerza en las más diversas literaturas de nuestro tiempo, especialmente en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Para datar el proceso de constitución de esta forma —que a mi juicio es un género híbrido<sup>1</sup> e independiente y no una derivación del cuento— se hace necesario revisar posiciones críticas, basadas en clasificaciones tipológicas, que ven en estas pequeñas piezas literarias el más acabado ejemplo de renovación y rebasamiento de los límites del cuento contemporáneo.

El enfoque de dichas perspectivas resulta parcial pues no hace hincapié en la existencia de una tradición y de un extenso corpus que marcan la ineludible presencia del microrrelato hispanoamericano. Por otra parte, no se toma en cuenta ni la variedad de sus realizaciones ni los antecedentes históricos que marcarían un origen y el proceso de constitución del género.

Es pertinente considerar, entonces, la importancia de la renovación del cuento en Latinoamérica, espe-

cialmente en lo que respecta a la naturaleza y la envergadura de las obras que se conocieron hacia fines de la década del '40 y luego en los cincuenta,<sup>2</sup> pero creo que es necesario retroceder en el tiempo y señalar otros dos antecedentes históricos de peso en relación con el tema que vengo apuntando. Por un lado, buscar sus raíces en la obra de precursores como el mexicano Julio Torri (1889-1970) y otros autores de filiación modernista, quienes prefiguraron en sus textos estrategias de escritura que los movimientos de vanguardia pondrán en circulación algunos años más tarde. Por otra parte, hay que destacar la influencia de la renovación vanguardista en el ámbito de la poesía —región que la crítica ha explorado de manera más exhaustiva— como también su desplazamiento hacia otros géneros.

La renovación vanguardista apuntaba esencialmente a la liquidación de los epígonos del modernismo, reaccionando contra los desarrollos extensos en favor de la brevedad. La poesía modificó su concepción acerca del poema rechazando sus elementos discursivos, tal como lo manifiesta uno de los textos programáticos del ultraísmo: “Tachadura de las frases medianeras, los nexos, los adjetivos inútiles; abolición

---

Argentino, 1967. Profesor Adjunto de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Salta y Jefe de Trabajos Prácticos en el Instituto de Investigaciones Lingüistas Literarias Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Tucumán.

1 Para un desarrollo más extenso de esta hipótesis, ver mi trabajo “El microrrelato: un género híbrido” (1995).

2 Por esos años se publican las obras de Borges, Arreola, Cortázar, Rulfo, Onetti, Piñera, Fuentes, quienes produjeron un verdadero movimiento innovador dentro de la cuentística contemporánea, que influyó en el posterior surgimiento del denominado “boom” de la novela latinoamericana.

de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada" (Verani 1990, p. 266).

Este breve recorrido permite poner en relación las ideas estéticas de la vanguardia histórica, la lectura que autores de generaciones posteriores hacen de las mismas y los gestos rupturales que exhiben los textos, teniendo en cuenta las particularidades de cada obra y su modo de configuración dentro de la serie literaria.

## 1. El microrrelato y la crítica

Irwing Howe, en la introducción a su antología *Short Shorts: An Anthology of the Shortest Stories* (1983), caracteriza al "cuento brevísimo" por su fuerte condensación y lo relaciona con el poema lírico en el sentido de que "explota en un estallido revelador y se confina a un poderoso incidente de peso simbólico". También afirma que la noción de personaje parece perder importancia en este tipo de textos, porque en ellos "la circunstancia eclipsa al personaje". Estas características, sumadas al recuento de palabras para establecer un máximo y un mínimo de extensión de los textos, tornan endeble los postulados de Howe, pues, además, muchas de las piezas incluidas en la antología superan el número promedio de palabras que él mismo fija como patrón común.<sup>3</sup>

Gabriela Mora (1993) refuta las afirmaciones de Howe pero no realiza ninguna propuesta de caracterización del microrrelato; finalmente termina aceptando, en coincidencia con Mary L. Pratt (1981), que quizás resulte imposible, o sin interés, descubrir características que diferenciarían sin ambigüedades a ambos géneros. Como es de notar, las dos posturas mencionadas no enfatizan la cuestión de la autonomía genérica. Howe habla de cuento brevísimo y Mora, aunque disiente del antologista, utiliza la misma etiqueta y no va demasiado lejos en su polémica.

A diferencia de ellos, Dolores M. Koch, David Lagmanovich y Laura Pollastri han abordado con mayor profundidad la problemática que me ocupa. Dolores Koch (1981 y 1985) realiza una propuesta de caracterización, pero la misma resulta demasiado general para abarcar la totalidad de las variantes que el corpus de microrrelatos presenta. La autora señala tres

características básicas para el género: 1) prosa cuidada, precisa pero bisémica; 2) humorismo escéptico, que utiliza como recursos narrativos la paradoja, la ironía y la sátira; 3) rescate de formas literarias antiguas como el bestiario y la fábula y la inserción de formatos nuevos no literarios procedentes de los medios modernos de comunicación.

David Lagmanovich (1994), teniendo en cuenta esta primera aproximación y trabajando con un corpus más extenso, reformula la propuesta de Koch y sugiere, en cambio, un elemento invariante: la brevedad. Pues para él la reducción y esquematización de algunos elementos internos del cuento tradicional —exposición, compilación, clímax y desenlace— y la consecuente imposibilidad de vislumbrar en forma nítida esas fases, es lo que caracteriza estructuralmente al microrrelato. Además, considera necesario comenzar a discriminar subclases dentro del sistema genérico. De manera intuitiva, como él mismo afirma, establece la existencia de por lo menos cinco tipos de construcciones verbales agrupadas bajo los nombres de: "Trampas de la vriedad", "Reescritura y parodia", "Realidad, realidades", "El discurso sustituido" y "La escritura emblemática".

Laura Pollastri (1994) pone énfasis en los pactos de lectura que los textos establecen y piensa que, al presentarse como cuentos, crean una frontera permeable en la norma, frontera cuya labilidad impide su clausura. Este no ser cuento, o sólo serlo parcialmente, impide la clausura que implica todo modelo, toda poética, todo género. Al declararse como algo que aparentemente no son, en contraste con una ley que delimita lo que esencialmente deberían ser, alcanzan identidad a la vez que fisuran los límites de las categorías.

Mi perspectiva es un tanto diferente de la de los críticos citados, pues, a mi juicio, en la medida en que el género se propaga y consolida dentro del sistema literario, a través de distintas generaciones de escritores,<sup>4</sup> se puede corroborar que el afán de subvertir y alterar las convenciones genéricas es sólo constatable en algunos casos. Dichas variables se hallan sometidas también a las motivaciones individuales de cada escritor, al peso de una tradición y al sistema estético y cultural en el que cada obra se inserta. Por tal motivo, prefiero un enfoque que permita hacer una breve historización de las etapas de emergencia y de con-

3 La extensión de esta forma, según Howe, tendría como máximo unas dos mil quinientas palabras y como promedio, unas mil quinientas. Para él, un cuento regular sumaría de tres mil a ocho mil palabras.

4 Entre los cultores más calificados de microrrelatos podemos mencionar una buena cantidad de autores pertenecientes a tres o, tal vez, cuatro generaciones, en un arco que va desde Julio Torri en México hasta Ana María Shua en Argentina, pasando por Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Enrique Anderson Imbert, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Antonio di Benedetto, Marco Denevi, René Avilés Fabila, Oscar de la Borbolla, Luisa Valenzuela, entre otros. Claro que habría que distinguir, en una lista más exhaustiva, entre quienes cultivan el género con mayor frecuencia y los autores que incursionan en el mismo de manera esporádica

solidación del género, a fin de explorar las diferentes modalidades enunciativas que se alojan en el mismo.

La etapa de emergencia está constituida por textos que reflexionan sobre la brevedad y el fragmentarismo como expresiones de ruptura y transgresión. Ejemplos de esta actitud se encuentran en autores como Torri, Arreola y Monterroso, en particular este último, quien ha construido un verdadero programa de lectura para recorrer sus textos.

En la etapa de consolidación, Marco Denevi o Ana María Shua, por ejemplo, no formulan prescripciones (en metatextos o paratextos) para legitimar la posición de sus obras dentro del sistema literario.

## 2. Hacia una caracterización

No todas las expresiones del corpus revisado –compuesto por autores argentinos y mexicanos– mantienen una forma narrativa, pues se trata de un género que desarma los pactos de lectura para impedir todo intento de clasificación. Dichas textualidades (heterogéneas y elusivas) poseen jerarquía propia; desde su origen se han relacionado con lo marginal y lo menor, pero en la actualidad se fueron displaying hacia una posición central dentro del sistema literario. Se nutren de una infinita gama de discursos que se mezclan, se imbrican, se entrecruzan para constituir una modalidad caracterizada por la hibridez y la movilidad. El género posee subcategorías derivadas de una estructura mayor cuyo rago distintivo es la brevedad.

Esa estructura mayor puede metamorfosearse y adquirir los modos de expresión del cuento, del ensayo, de la fábula. De modo que las subcategorías del mismo resultan de la hibridación de géneros preexistentes que difieren en su funcionalidad –reescritura, parodia, simulacro, humor.

En cuanto al lenguaje, éste exhibe una “espectacularidad”<sup>5</sup> procedente de la intensificación de los recursos expresivos y de la constante presencia de la agudeza, la ironía y la sátira.

En consecuencia, se pueden proponer como características del microrrelato:

1. Brevedad.
2. Fragmentarismo.
3. Polimorfismo – resultante de la hibridación y el cruce de géneros discursivos primarios y secundarios.
4. Espectacularidad del lenguaje.



## 3. Los textos de Ana María Shua

La obra de Ana María Shua se integra a un tipo de narrativa que surge en la Argentina a mediados de los '80, “producto de la crisis generalizada de los sistemas de representación literaria, que dio lugar a la emergencia de una literatura femenina con

discursividad propia, en tanto empieza a configurarse una experiencia del lenguaje y la percepción de lo real específica de la mujer” (Piña 1993, p. 124).

Los microrrelatos de Shua, agrupados en tres volúmenes, *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992) y *El pueblo de los tontos* (1995), evidencian un mínimo de conciencia genérica, pues no problematizan en torno al género establecido. Más que una preocupación por la forma, hay en ellos una tentativa de experimentación con el lenguaje, que apunta a explorar las metamorfosis y las diferencias, junto al carácter lúdico de la literatura.

*La sueñera* postula una poética del sueño que impregna la realidad reconocible y la transforma, de modo imperceptible, en un mundo onírico o de pesadilla, y descubre para el lector situaciones que conjugan tanto el horror como el humor absurdo. El texto, de indudable filiación kafkiana y borgeana, se presenta como una serie numerada de doscientos cin-

5 Al referirse a las máximas, Roland Barthes señala que la estructura de las mismas se centra en la agudeza y desde allí construye su espectáculo. Para él, “la agudeza es una forma de ruptura: tiende siempre a cerrar el pensamiento, mediante un cierre brillante en ese frágil momento donde el verbo se calla tocando a la vez el silencio y la aprobación” (1985, p. 105).

cuenta fragmentos, vinculados sólo por su temática y acompañados por pequeñas ilustraciones que remarcan su carácter lúdico. Cada una de las piezas constituye, de acuerdo con las observaciones de Enrique Lynch (1993), parcelas de sentido, cuya peculiaridad es que ninguna de ellas tiene en cuenta a las demás, pese a que pertenecen a un conjunto, ya que el lector las encuentra reunidas en una serie. Sin embargo, el conjunto que las agrupa no cumple con la regla de cierre de los discursos articulados, lo que genera un efecto de asistematicidad y de incompletitud.

Es interesante ver cómo el texto reivindica su paternidad a través de la figura de Borges, quien introduce en sus ficciones, por un lado, imágenes del sueño que alteran la realidad y, por otro, la idea de que nuestra existencia es producto del sueño de alguien. En el fragmento 69, se lee:

Despiértese, que es tarde, me grita desde la puerta un hombre extraño. Despiértese usted que buena falta le hace, le contesto yo. Pero el muy obstinado me sigue soñando (Shua 1966, p. 33).

En *El pueblo de los tontos* se recopilan chistes, relatos, anécdotas sobre el tema de los tontos, tomados del folclor judío y circunscriptos a un espacio recreado en el texto, Jélem, un pueblo de Europa oriental, donde –según la autora– habitaron los tontos más geniales del mundo y que desapareció tras los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Buena parte de los textos recopilados en el volumen recrean la oralidad y se valen de estrategias y recursos propios del género, como la ironía, y, en ocasiones, el sarcasmo, para lograr un efecto humorístico. De este modo, estos textos se transforman en el lugar que pone en escena el pasaje de la oralidad a la escritura, de las formas simples (géneros primarios) a las formas complejas (géneros literarios).

La inversión lógica es una de las estrategias privilegiadas para producir el efecto humorístico. Esto tiene su correlato en el espacio textual porque los habitantes de Jélem funcionan con una lógica dispartada que implica un sistema de pensamiento diferente, alternativo. Dicho modo de razonar sería, para alguien ajeno a ese mundo referencial, equiparable a la irrupción de lo extraño; pero en el universo textual ello se experimenta como normal o familiar. Dejemos hablar a unos de los textos:

–¿Qué es más importante? –le preguntó un día un habitante de Jélem a su rabino. ¿El sol o la luna?

–La luna, por supuesto –contestó el rabino. Porque brilla de noche, cuando más se necesita. En cambio el sol brilla de día, cuando no hace ninguna falta porque hay mucha luz (1995, p. 93)

Si *La sueñera*, como dijimos, establece una filiación paterna con la escritura borgeana, *Casa de geishas* evidencia una reversión discursiva que revela las marcas del propio género. Con este volumen Shua

produce un tipo de textualidad en la que emerge la voz femenina para dar cabida al erotismo y la hibridación de géneros sexuales y literarios. En torno a esta cuestión, la autora expresa:

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

El texto de Shua, que derriba tabúes en materia de géneros sexuales y literarios, se halla conformado por tres series que agrupan composiciones de diversa índole: “Casa de geishas”, “Versiones” y “Otras posibilidades”. El primero resulta una totalidad, un tejido que se arma con fragmentos cuya unidad virtual está puesta en manos del lector. La serie asimila elementos contrapuestos: unidad/fragmentarismo. “Versiones” se perfila en la dirección de la reescritura y recrea motivos literarios (de “Doncella y unicornio”, de “Golem y rabino”, de “Cenicienta”).

“Otras posibilidades”, como su título lo indica, se despliega como un abanico en el que se entreteje una gran variedad de temas que apuntan a direcciones distintas; pero frente a la dispersión, el lector encontrará sentidos si repara en la autorreferencialidad del discurso. Lo que prima no es la reescritura ni la recreación de motivos literarios sino la experimentación con el lenguaje. Se incorporan al texto los discursos de la sociedad moderna para parodiarlos, para desenmascarar su convencionalidad por medio de la ironía y el humor absurdo.

“Casa de geishas” es un espacio donde los personajes ofrecen a sus clientes los más sofisticados placeres –los hay de toda clase y para todos los gustos–; allí pueden dar rienda suelta a sus fantasías eróticas. Sin duda hay una fuerte analogía entre el placer que se obtiene del sexo y el placer que se obtiene de la lectura en el espacio creado por el texto. Predominan el discurso sustituido, la ambigüedad, el simulacro; en suma, el travestimiento del lenguaje. “El reclutamiento” es la primera composición y hace las veces de prólogo; dice así:

Las primeras mujeres se reclutan 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 delimi-

tan, y a esta altura ya no 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 (1992, p. 9).

Cada pieza es independiente y a la vez se inserta en una serie continua cuya cohesión se apoya en la lectura. De modo que se puede optar por leer en forma lineal, progresiva, o fragmentariamente: abriendo al azar cualquiera de sus páginas. El texto no propone ninguna certidumbre porque su espacio es el de la ambivalencia significativa. Si damos vuelta la página de "El reclutamiento" nos encontramos con "El simulacro" que niega lo afirmado en su anverso:

Claro que no es una verdadera casa y las geishas no son exactamente japonesas; en épocas de crisis se las ve trabajando en el puerto y si no se llaman Jade o Flor de Loto, tampoco Mónica o Vanessa 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 (1992, p. 10).

Ana Rueda (1995) denomina a estas composiciones "relatos tándem", pues aunque se trata de relatos independientes, se vinculan entre sí. El segundo pue-

de desdecir al primero, estableciendo una relación lúdica y dialógica con él. La presencia de significados no se halla ni en un texto ni en el otro, sino en el diálogo que el lector instaura entre prólogo y contra-prólogo.

La estrategia de apelar a la simulación y la sustitución de discursos, apunta a abolir las fronteras entre los géneros –sexuales/literarios– para configurar un espacio híbrido, un microrrelato/sexo, cuerpo único, cuyas anomalías no hagan obstáculo a la imaginación del deseo ni dificulten la consecución del placer. La elusividad de este discurso anula los binomios antagónicos propios del carácter represivo del pensamiento binario machista, que descansa en la oposición masculino/femenino y su consecuente evaluación positivo-negativo. A este esquema, el texto opone la diferencia múltiple y heterogénea como modo de crítica radical a la ley del género, cuyo principal cuestionamiento es que la continuidad entre sexo y escritura no siempre resulta transparente.

El lenguaje de Shua experimenta un giro de fuertes implicaciones para el concepto de identidad sexual, pues en este texto en particular, su discurso se libera de la presencia de quien lo enuncia. Como apunta Rosario Ferré, "el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes" (Rueda 1995).

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Barthes, Roland (1985). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- How, Irving and Wiener Howe, Ilana, eds. (1983). *Short Shorts. An Antology of the Shortest Stories*. New York: Bantam Books.
- Koch, Dolores M. (1981). "El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Favila". *Hispamérica*, X, 30, pp. 123-130.
- (1985). "El microrrelato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi". *Enlace*, 5/6, pp. 9-13.
- Lagmanovich, David (1994). "Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano". *Chasqui*, XXIII, 1, pp. 29-43.
- Lynch, Enrique (1993). *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*. Barcelona: Destino.
- Mora, Gabriela (1993). *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. (Versión corregida y aumentada). Buenos Aires: Danilo Vergara.
- Piña, Cristina (1993). "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, pp. 121-138.
- Pollastri, Laura (1994). "Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana", en *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, Inés Azar ed. Washington: Organización de los Estados Americanos.
- Pratt, M. L. (1981). "The short story: the long and the short of it". *Poetic*, 10, 3/3, June, pp. 175-194.
- Rueda, Ana (1995). "Los perímetros del cuento hispanoamericano actual", en *El cuento hispanoamericano*, Enrique Pupo Walker coord. Madrid: Castalia.
- Shua, Ana María (1992). *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1995). *El pueblo de los tontos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1996). *La sueñera*. Buenos Aires: Sudamericana. [Primera edición, 1984].
- Siles, Guillermo (1995). "El microrrelato: un género híbrido". *RILL*, N° 13, INSIL, Universidad Nacional de Tucumán.
- Verani, Hugo (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme.