

## ENTRE LA RISA Y EL ESCALOFRÍO: LA METAFICCIÓN EN LOS MICRORRELATOS DE ANA MARÍA SHUA

ROBERTA PREVITERA  
Université Sorbonne Nouvelle  
robiprevi@hotmail.it

Recibido: 12-01-2018  
Aceptado: 07-05-2018



### RESUMEN

En este artículo, me propongo explorar la relación entre el género fantástico, la microficción y el humor en una selección de microrrelatos de Ana María Shua. Tras analizar el funcionamiento de una serie de procedimientos metaficcionales en la obra de la autora, me propongo mostrar que la reflexión metatextual produce efectos variados. Si por un lado la reflexión sobre el género puede producir un efecto humorístico, la presencia de procedimientos reflexivos como metalepsis y puestas en abismo no deja de producir un efecto fantástico. En cualquier caso, estamos frente a una escritura profundamente autoconsciente que se cuestiona a sí misma en un anhelo constante de renovación genérica.

**PALABRAS CLAVE:** Ana María Shua; microrrelato; fantástico; metaficción; humor.

### ABSTRACT

In this article, I explore the relation between metafiction, humour and fantastic genre in a selection of works of Ana Maria Shua. After analyzing how metafiction operates in Shua's works, I try to show that this metatextual reflection produces different effects. If on the one hand, the reflection on the genre produces a humoristic effect, on the other hand, the presence of reflexive procedures like metalepsis and mise-en-abyme have a fantastic effect. In any event, we are faced with a self-conscious writing which is constantly questioning itself in a constant desire to renew the genre.

**KEY WORDS:** Ana María Shua; Micro-story; Fantastic; Metafiction; Humour.

Desde hace ya varios años la crítica (Boccuti, 2008; Campra, 2008; Casas, 2010; Hanaï, 2008; Lagmanovich, 2006; Roas, 2010; Zavala, 2004) viene subrayando la íntima relación que se establece entre el género fantástico y la microficción. En efecto, la brevedad y la presencia frecuente de elipsis —característica de la narrativa breve— son consideradas por estos autores como recursos particularmente propicios para la producción de lo fantástico. Esto ocurre porque, como señala Campra, «estamos en presencia de textos de desarrollo implícito; textos que implican la capacidad del lector para descifrar el silencio que está alrededor, detrás, dentro de las palabras» (2008: 219). Y son precisamente estos silencios los que otorgan una dimensión fantástica al texto. Roas, por su parte, hace hincapie en las consecuencias pragmáticas de la depuración textual que caracteriza los microrrelatos: «El texto se despoja de cualquier elemento no imprescindible (como la descripción de espacios y personajes o la fijación del tiempo), lo que suele provocar, a su vez, una desrealización de la historia, que explicaría la dimensión absurda o fantástica que suelen tener muchos microrrelatos» (2010: 16). Paralelamente, críticas como Boccuti (2008), Casas (2010) y Noguerol (2010) han reparado en la frecuente presencia del humor que se configura como un ingrediente fundamental del microrrelato fantástico contemporáneo, siendo a menudo el resultado de procedimientos intertextuales y metatextuales. Noguerol apunta que tanto «el virtuosismo intertextual —reflejo del bagaje cultural del escritor (...) que recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de este (parodia)» como el «recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras» son prácticas textuales típicas de la postmodernidad (2010: 80-81). Por lo tanto, para ella, no es de extrañar que haya habido «una coincidencia cronológica entre la formalización del pensamiento posmoderno (años 60, con especial relevancia en los setenta y ochenta) y la aparición del micro-relato como categoría diferenciada del cuento tradicional» (Noguerol, 2010: 84). Boccuti, por su parte, observa que si la metaficción, el humor y lo fantástico corren parejos en la microficción es porque todos comparten un mismo objetivo: cuestionar el lenguaje y el orden de la realidad.

Intertextualidad y metatextualidad son tan frecuentes, creo, porque responden también a ciertas características del texto breve, un texto concentrado que, a la vez, exhibe todas las propiedades de la literariedad e implica una ruptura y una puesta en discusión de todos los órdenes pre-existentes. Exactamente lo mismo se verifica con el discurso del humor, necesariamente metatextual: su objetivo es llevar el lector a dudar del lenguaje mismo, que configura la realidad en que vi-

vimos. Humor, fantástico y microficción entonces recuperan uno de los objetivos de la ficción: abrir grietas, crear mundos, instilar dudas... (Boccuti, 2008: 11)

Siguiendo esta línea, me propongo explorar las relaciones que se establecen entre lo fantástico, el humor y la metaficción en la obra de Ana María Shua. Para lograr una visión de conjunto me apoyaré en los textos contenidos en *Cazadores de letras*, el volumen publicado por Páginas de Espuma que recoge la totalidad de los microrrelatos escritos por la autora entre 1984 y 2009.

#### FANTÁSTICO-HUMOR 0-1

Muchos son los microrrelatos de Shua donde fantástico y humor aparecen conjuntamente. En algunos textos la relación entre los dos se configura como un enfrentamiento que se concluye con la victoria de un elemento sobre el otro. Es este el caso del microrrelato 180 de la *La sueñera*:

180

Es tradición que un objeto arrancado al mundo de los sueños pruebe en la vigilia la realidad tangible de los acontecimientos soñados. A mí me ha sucedido cargar durante todo un sueño con una almohada de gomapluma (y qué incómodo resultaba transportarla a través de tanta ciudad y tanto río) sin que nadie me creyera que la había sacado de mi propia cama (Shua, 2009: 190).

La narradora muestra una clara conciencia de los mecanismos del relato fantástico que presenta con un impecable lenguaje crítico. El pasaje de la metaficción a la ficción se da cuando la narradora, al proclamarse testigo de los hechos que se prepara a relatar —«a mí me ha sucedido»—, subvierte los tópicos evocados anteriormente para presentarnos una situación opuesta: la presencia de un objeto propio del mundo real en el mundo de los sueños. El efecto humorístico se construye a distintos niveles: en un primer nivel la situación presenta características propias de lo «cómico de situación», pues la narradora se queja de lo engorroso que es transportar una almohada de gomaespuma por ciudades y ríos. Por otro lado, el hecho de que un objeto realmente existente aparezca en un sueño no es en sí nada excepcional pues la mayoría de las veces soñamos con personas y objetos que nos acompañan en nuestra vida diaria. Sin embargo, en el texto se presenta el acontecimiento como fantástico. Se produce, así, un desfase entre la afirmación de la narrado-

ra y lo que el lector percibe como real y es precisamente este desajuste el que permite una interpretación irónica del texto.<sup>1</sup> Por último, el microrrelato tiene un componente abiertamente paródico, pues la narradora, a la sazón crítica literaria, subvierte los códigos tradicionales y nos lleva de lo fantástico a lo absurdo con un consecuente efecto humorístico.

La reflexión sobre los mecanismos del género fantástico es una constante en la obra de Shua. Encontramos otro ejemplo en «Dudosa prueba» donde la autora cuestiona con humor el concepto de «prueba» fundamental para la aceptación del hecho imposible: «Si un hombre desciende en sueños al infierno y se le entrega como prueba un diabólico tridente y al despertar el tridente no está allí, ¿es esa suficiente prueba de que ha logrado salir del infierno?» (Shua, 2009: 349). El final sorpresivo frustra las expectativas del lector que, acostumbrado a encontrarse pruebas de los viajes oníricos de sus personajes en sus mesillas de noche, paladea un desenlace fantástico para el relato. Bien lo sabe Shua que, con actitud burlona, invierte la perspectiva y se pregunta si la ausencia de «pruebas» basta para afirmar la incomunicabilidad de sueño y realidad.

Fantástico y humor se vuelven a enfrentar en el relato 229 de *La sueñera*:

Es difícil lavarme la cara así, contra el eucaliptus, mientras mis pies resbalan en los mosaicos mojados y caigo sobre el césped justo encima de un hormiguero y aunque me tome del lavatorio para levantarme ya las hormigas han empezado a trepar por mis piernas y es inútil combatir las con el chorro del bidé quizá si sigo avanzando entre los árboles encuentre un arroyito y siempre estoy a tiempo de llenar la bañera o de renunciar al menos a esta fatigosa ubicuidad, cambiarla por un pacífico, natural desdoblamiento (Shua, 2009: 239).

En este relato Shua reúne universos espaciales inconciliables en un mismo tiempo. Lo fantástico se construye a nivel discursivo gracias a la presencia de conectores lógicos (mientras, y, aunque, etc...) que certifican relaciones temporales o causales imposibles en el mundo real. Este procedimiento típico del relato fantástico contemporáneo ha sido analizado por distintos críticos (Campra, 2008; Erdal Jordan, 1998; Roas, 2011, entre otros) y se configura cuando lo fantástico nace de una transgresión textual. Sin embargo, Shua da un paso más y en el final asistimos a la vuelta de tuerca de la narradora que,

---

1 Utilizo aquí el concepto de ironía verbal según la acepción propuesta por Graciela Reyes. La ironía verbal es, según ella, una enunciación polifónica en la que el locutor no se hace cargo de lo que dice y toma la voz de otro (Reyes habla de «locutor ingenuo», 1984: 161-170). A nivel textual, la enunciación X, pronunciada por el locutor ingenuo, es desmentida por el contexto. Esta incongruencia entre lo que se dice y lo que el lector considera que sería pertinente decir, lleva a este último a buscar otras interpretaciones de la enunciación X» (Reyes, 1984: 170).

perfectamente consciente de lo que le pasa, anuncia su decisión de abandonar la fatigosa ubicuidad para conformarse con un pacífico y natural desdoblamiento. Aquí Shua utiliza un procedimiento típico de la microficción pues dota su micro de un final sorpresivo que subvierte por completo el tono de la narración y da una salida irónica al relato. Como recuerda José Luis Fernández Pérez a menudo en la micronarrativa «las funciones desempeñadas por los remates tienden a la reprogramación textual por parte del lector implícito, quien es convocado a actualizar una serie de marcas cuyas connotaciones no se presentaban del todo sustentables hasta esta instancia. De este modo, los enunciados de cierre aparecen asociados a funciones de interpelación, desciframiento retroactivo o incluso restauración de un espacio de ambigüedad» (2010: 132). En este final —humorístico y profundamente metaficcional— descubrimos que la narradora, además de ser la protagonista de las peripecias contadas es también una gran conocedora de los mecanismos de lo fantástico, y desempeña un papel activo en las aventuras que vive. El relato se concluye con una lúdica declaración de poética en que la narradora proclama su voluntad de abandonar los experimentos con el lenguaje para volver a motivos más clásicos, como el ampliamente consagrado tema del doble. Podríamos interpretar esta declaración del final como un guiño al lector por parte de una autora cuya concepción de lo fantástico es mucho más discursiva que temática.

En otros microrrelatos la metaficción y el humor se conjugan con reminiscencias intertextuales. Es este el caso, por ejemplo, de «El Dios Viejo del Fuego» en el que podemos divisar una referencia paródica al cuento de Borges «Las ruinas circulares», publicado por primera vez en la revista *Sur* en 1940:

Con las piedras del antiguo templo pagano dedicado al dios del fuego se construyó la iglesia.

Hoy la iglesia está atestada. Hay, sobre todo, mujeres y algunos niños. Se han refugiado allí y han cerrado la única, enorme puerta con pesadas trabas para defenderse de sus enemigos.

El Dios Viejo del Fuego usa una de sus llamaradas para encender un cigarro de hoja. Los fieles no ven el peligro: confunden con incienso el humo que enrojece sus ojos, confunden con el brillo del sol en los vitrales el fulgor de la brasa.

El Dios del Fuego ha visto ascender y borrarse en la consideración de los hombres muchos monótonos Dioses de la Justicia. Sabe que solo el terror y la locura perviven a través de los ritos, de las culturas, de los siglos. Usa otra de sus inmensas llamaradas para iluminar la escena a sus ojos legañosos. Es infinitamente viejo y fuma en paz. No va a molestarse en incendiar la iglesia sólo para darle el gusto al lector (Shua, 2009: 534).

Como en el cuento de Borges, el personaje central del relato de Shua es un dios del Fuego cuyo templo ha sido destruido por los hombres. Sin embargo, el personaje de Shua ya no usa sus llamaradas para insuflar la vida como lo hacía su predecesor y prefiere utilizar sus poderes para prender su cigarro y fumar plácidamente. En este texto Shua vuelve a utilizar un final sorpresivo que subvierte el tono de la narración e invalida el pacto ficcional que se venía construyendo desde el principio del relato. Shua nos lleva hasta el momento climático en que el viejo dios contempla airado la desconsideración de los hombres y, a un paso del trágico desenlace, destruye todas nuestras expectativas burlándose de nuestras competencias genéricas de lectores.

Otras veces el humor es el resultado de la reiteración de un mismo tema en una serie de textos contiguos. En la sección «Versiones» de su libro *Casa de Geishas* (1992), Shua nos presenta cinco reelaboraciones distintas del mito de la doncella y el unicornio. Como señala Rosa Navarro Romero, en los textos de Shua «cuentos de hadas y tópicos literarios se reciclan varias veces para mostrar alternativas diferentes sobre un mismo tema» (2013: 256). Podríamos decir entonces que la metatextualidad es también el resultado de la acumulación de distintas versiones de una misma historia. La puesta en serie enfatiza la artificialidad de la creación pues, al realzar la presencia de invariables y diferencias entre las distintas versiones, asienta un duro golpe a la verosimilitud del relato. Sin embargo, esta exhibición de los mecanismos constructivos del texto permite ganar la complicidad del lector que, de la mano del autor, se zambulle en el juego de temas y variaciones. El efecto lúdico se ve reforzado por el contenido humorístico de los microrrelatos. En «Doncella y unicornio I» constatamos la presencia de un doble humor de género, textual y sexual a la vez:

Hay quienes suponen agotado el tema del unicornio y la doncella por extinción de ambas especies. Sin embargo el diario de hoy publica la fotografía de un caballo con un manchón sanguinolento sobre la frente. El animal asegura haber sido hasta pocas horas antes de la toma, una auténtica doncella (Shua, 2009: 315).

En este microrrelato la doncella deja de ser virgen y el unicornio deja de ser viril. El caballo ensangrentado y sin cuerno simboliza al mismo tiempo la doncella y el unicornio que se encuentran por primera vez reunidos en un solo ser mutilado que podría remitir al agotamiento de ambos motivos.

## FANTÁSTICO-HUMOR 1-1

Ahora bien, en los textos analizados hasta ahora la metaficción y el humor actúan a costa de lo fantástico que se disuelve en una sonrisa. Sin embargo, no ocurre así en otros muchos microrrelatos de la autora donde el discurso metaficcional y el discurso fantástico se alían para cuestionar las expectativas del lector y llevarlo a dudar de la realidad del mundo que lo rodea. Es lo que ocurre en «El mono pelado» que se abre con una tranquilizadora reflexión pseudo-antropológica sobre el miedo a la muerte para depararnos luego una inquietante sorpresa:

El gran miedo, del que todos los demás son apenas variantes, es el miedo a la muerte. Y de todas las muertes posibles, el ser devorado es quizás la más aterradora. El hombre fue, alguna vez, nada más que un mono pelado en un mundo poblado de predadores. No es extraño que la fantasía humana creara esa variada fauna de ogros, vampiros, brujas y demonios interesados en devorar su carne, casi como nosotros ¿verdad? ¿Otra manita en salsa verde, amigo? (Shua, 2009: 802).

Como ocurría en los microrrelatos analizados en la sección anterior, Shua recurre a un final sorpresivo que cambia el valor de las cartas sobre la mesa. Sin embargo, en este caso, el humor no basta para neutralizar lo fantástico pues el descubrimiento de que los que comen son seres producidos por la imaginación humana plantea al lector la posibilidad aterradora de que sus miedos puedan tomar cuerpo cuando menos se lo espera, lo que en definitiva supone la comunicabilidad entre el mundo de la realidad y el de la ficción. Ocurre algo parecido en «Sangre de la canilla» donde la narradora acepta con naturalidad lo que ocurre en su casa pues reconoce un motivo tópico del género fantástico: «De la canilla brota un chorro de sangre que no cesa. La visión me tranquiliza: se trata de una pesadilla clásica que no han desechado como tópico ni la literatura ni el cine». La presencia del discurso metaficcional en este relato tiene resultados paradójicos pues, si por un lado confiere al hecho imposible un carácter artificial —lo fantástico ha entrado en la normalidad gracias a la reiteración—, por otro el relato no deja de sugerir la idea de que las fronteras entre realidad y ficción han desaparecido y que se trata de mundos absolutamente intercambiables. Mery Erdal Jordan observa que las ficciones donde lo fantástico se da «por medio de la explicitación del carácter artificial del texto» (1998: 122) logran ser inquietantes porque detienen la capacidad de «imponer la realidad lingüística como opción de la empírica» (1998: 122).

En otros textos de la autora el juego metatextual toma la forma de una metalepsis. Esta modalidad discursiva cuyo ejemplo más ilustre sea tal vez el cuento de Cortázar «Continuidad de los parques» ha sido definida por Gérard Genette en su célebre ensayo *Figures III* (1972). Ya entonces el teórico francés preconizaba el potencial fantástico de dicho procedimiento: «Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortázar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sous le ton de la plaisanterie) soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de métalepse narrative» (Genette, 1972: 244). Nos podemos preguntar, sin embargo, ¿de qué surge lo fantástico? En uno de los ensayos de *Otras inquisiciones*, «Magias parciales del Quijote», Borges reflexiona sobre ese miedo «metaficcional» y encuentra las raíces de nuestros temores en la posibilidad de una intercambiabilidad entre realidad y ficción:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (Borges, 1952: 58).

Encontramos numerosos ejemplos de este procedimiento en la narrativa de Shua. En «A mi manera» la narradora asume por completo la permeabilidad de realidad y ficción:

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, 2009: 378).

En este microrrelato Shua retoma un procedimiento usado por Borges en su prólogo-dedicatoria a Leopoldo Lugones que abre *El hacedor*. Allí Borges imaginaba «una escena imposible» (Borges, 2014: 8): un diálogo entre él y Lugones, muerto en 1938, acerca de su libro *El hacedor*, publicado en 1960. Shua, por su parte, entabla un diálogo fantástico con Conrado Nalé Roxlo, escritor

argentino de principios de siglo xx demasiadas veces olvidado por la crítica. El efecto fantástico se produce porque el lector, desde el título, es llevado a asimilar la voz narradora con la voz de la autora. A partir de ese momento la posibilidad de que Nalé Roxlo haya escrito un cuento a la manera de Shua nos parece si no imposible al menos dudosa, puesto que el autor argentino falleció en 1971 y en aquel entonces Ana María Shua todavía no había publicado ningún libro de narrativa. Ese desajuste temporal otorga al relato un carácter fantástico que se ve reforzado por la presencia de la metalepsis: la ficción invade el escenario que se quemará irremediabilmente junto con los espectadores. El excipit del cuento de Shua —«Como todos vamos a morir quemados, da lo mismo»— dialoga, una vez más, con el del cuento de Borges que se cierra con una reflexión sobre la existencia de otro tiempo que desmiente las leyes del tiempo cronológico: «mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado» (Borges, 2014: 8). Este «otro» tiempo es para Borges el de la literatura, un tiempo en que los símbolos se confunden y las historias se repiten en un infinito proceso de escrituras y reescrituras. El juego de falsas atribuciones construido por Shua en este relato parece acordarse perfectamente con la concepción borgiana del tiempo y de la literatura. De hecho, el microrrelato podría leerse como un homenaje a la *Antología apócrifa*, la hilarante colección de pastiches literarios en prosa y verso que Nalé Roxlo publicó en 1943. Si aceptamos esta hipótesis el excipit del relato podría interpretarse como una suerte de poética en la que la autora —muy borgianamente— reivindica la reescritura y el diálogo intertextual como procedimientos privilegiados de la labor literaria.

La metalepsis vuelve en «Avances de la cirugía moderna» pero esta vez lo que traspasa el umbral de la ficción no es un argumento ficcional sino el mero objeto libro:

Los avances de la cirugía permiten todo tipo de modificaciones físicas. Ya es posible cambiar de sexo, de raza, de identidad. Usted nunca podría imaginarse, por ejemplo, cuál fue la figura original con la que nació esto que tiene entre las manos creyendo que es un libro (Shua, 2009: 550).

Este microrrelato permite una lectura metatextual, ya que podemos interpretar el final como una rápida reflexión de la autora sobre la génesis textual de sus escritos, pero admite igualmente una lectura fantástica ya que Shua, al recurrir a una imposible metalepsis, transgrede los niveles narrativos e insinúa en el lector la duda de que las fronteras entre ficción y realidad son

más permeables de lo que creía. Algo parecido acontece en «Las puertas» donde la narradora baraja la hipótesis de que, dando vuelta a la página, el lector ingrese irremediamente en un universo paralelo: «Atravesar las Puertas no parece peligroso y, sin embargo, del otro lado, la perspectiva cambia, marco y umbral desaparecen de la vista, quien logre regresar ya no será el mismo, llevará para siempre consigo una parte del universo paralelo. Tome sus precauciones antes de dar vuelta esta página» (Shua, 2009: 800). Una variante de este procedimiento aparece en «Cuatro paredes» donde encontramos lo que podríamos definir una «metalepsis implícita»: «Siempre encerrada entre estas cuatro paredes, inventándome mundos para no pensar en la rutina, en esta vida plana, unidimensional, limitada por el fatal rectángulo de la hoja» (Shua, 2009: 404). Aunque en ningún punto del texto Shua nos diga que el fatal rectángulo es la hoja de papel que estrechamos entre las manos, la presencia del deíctico «esta» actualiza el discurso de la voz narradora y lo coloca en el presente de la lectura, aparentando el microrrelato a un pedido de ayuda de un prisionero. De ahí toda la angustia del lector que se pregunta a quien pertenece esa voz quejumbrosa y se estremece ante la hipótesis de que se trate de un antiguo lector. El miedo a ser tragado por las ficciones que estamos leyendo vuelve en «¡Huyamos!» donde la metalepsis llega a afectar a la materialidad del texto. En este brevísimo microrrelato los cazadores de letras, personajes de un mundo supuestamente fantástico operan sobre un objeto que pertenece al mundo real, el libro que tenemos entre las manos: «¡Huyamos, los cazadores de letras est'n aquí!» (Shua, 2009: 368).

#### ENTRE FANTÁSTICO Y HUMOR: LA APUESTA POR EL GÉNERO

La presencia metaficcional en los microrrelatos de Shua se manifiesta a menudo bajo la forma de una conciencia architextual. La reflexión sobre el género que ya había aparecido en algunos de los relatos comentados anteriormente se vuelve central en «El respeto por los géneros», donde la reflexión sobre la manera de contar la historia es más importante que la historia misma:

Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce. En una historia policial esta situación podría ser efecto del alcohol, de la droga o de un golpe en la cabeza. En un cuento de ciencia ficción el hombre comprendería eventualmente que se encuentra en un universo paralelo. En una novela existencialista el no reconocimiento podría deberse, simplemente, a una sensación de extrañamiento, de absurdo. En un texto experimental el misterio quedaría sin desen-

trañar 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 (Shua, 2009: 411).

A partir de un ejercicio de estilo a la Queneau, Shua nos brinda una reflexión sobre los pactos de lectura que subyacen a cada género literario. Sin embargo, el microrrelato va más allá del mero juego intelectual para insinuar una crítica del mundo editorial que en muchos casos mira con cierta desconfianza aquellos textos que no encajan en las etiquetas genéricas tradicionales. Me parece que esta crítica cobra un peso particular al estar insertada dentro de un microrrelato, un género que por su carácter híbrido ha tardado siglos en ser reconocido como tal. La defensa del microrrelato se hace aun más explícita en «La mujer que vuela»:

—Puedo volar —dice la mujer. Se la ve grande y cansada. Fue bella.

—Trapecista. Una genial trapecista —entiende el director del circo.

—No. Yo vuelo. De verdad.

—¿Con cables invisibles? ¿Con un sistema de imanes, como el mago

David Copperfield?

—Usted no entiende. Como Superman.

La mujer alza el vuelo y da una vuelta completa alrededor de la carpa.

—Una gran artista. Pero no es este su lugar, señora. —El director es sincero y odia tener que rechazar a una gran artista—. Este es un modesto circo de minicuento. Estoy seguro de que tendrá más suerte en una novela de realismo mágico (Shua, 2009: 841).

Una vez más el plano de lo literario y el de la vida real están confundidos: en el mundo hay circos de minicuentos y circos de novela. Lo literario no solo se presenta como un hecho integrado en la realidad sino que además manda sobre ésta pues la trapecista no consigue trabajo porque se equivoca de circo. La referencia intertextual a Remedios la Bella, la célebre mujer voladora de *Cien años de soledad*, prepara el terreno para el final del relato. De hecho, la última declaración del director del circo, más allá de su efecto cómico, encierra un fuerte contenido polémico. El humor se vuelve aquí un instrumento de lucha, lucha por legitimar un género considerado durante demasiado tiempo menor pero también lucha en contra de toda visión monolítica y reductora de la literatura latinoamericana que no dé cuenta de su variedad y de su complejidad y pretenda reducir lo fantástico en lengua española al Realismo Mágico.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo hemos visto como Shua hace un uso abundante de la metaficción en sus microrrelatos. Si en algunos casos la presencia del elemento metaficcional produce un efecto humorístico que neutraliza la carga fantástica de los textos, en muchos otros humor y fantástico cohabitan en el mismo relato y la metaficción se vuelve generadora de fantástico. En este sentido podríamos afirmar que los microrrelatos de Shua se inscriben perfectamente en lo que Erdal Jordan denomina «lo fantástico moderno» pues apealan a «una problematización de la concepción convencional de la realidad, y a fin de lograrlo yuxtaponen a ella lo imaginario lingüístico». (Erdal Jordan, 1998: 111-112) Por otro lado, no es de extrañar que humor y fantástico compartan un mismo territorio pues como lo han señalado Boccuti (2008) y Roas (2011), entre otros, tanto el uno como el otro cuestionan el orden del mundo, y por ende pueden realizarse solo en presencia de un acuerdo sobre la norma dominante. En el caso de Shua la «norma» es también y sobre todo una norma literaria pues estamos ante una literatura profundamente autoconsciente en la que la reflexión sobre las convenciones de lo fantástico alimenta la ficción y se convierte en un motor de renovación del género.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOCCUTI, Anna (2008): «Fantástico y humorismo en la microficción argentina contemporánea: Raúl Brasca, Rosalba Campa, Ana María Shua», *Amoxcalli*, núm. 1, pp. 223-239.
- (2013): «Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua», *Orillas. Rivista d'ispanistica*, núm. 2, pp. 1-11, disponible en <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/index.php?lang=it> [8-1-2018].
- BORGES, Jorge Luis (1952): «Magias parciales del Quijote», en *Otras inquisiciones*, Sur, Buenos Aires, pp. 55-58.
- (2014): «A Leopoldo Lugones», en *El hacedor*, Debolsillo, Barcelona, pp. 7-8.
- BOZZETTO, Roger (1998): *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence.
- CAMPRA, Rosalba (2008): «La medida de la ficción», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 37, pp. 209-225.
- (2008): *Territorios de la ficción*, Renacimiento, Madrid.
- (2011): «Anaqueles de microficciones», *Letral*, núm. 7, pp. 161-176.
- CASAS, Ana (2010): «Transgresión lingüística y microrrelato fantástico», en David Roas y Ana Casas (eds.), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, *Ínsula*, núm. 765, pp. 10-13.

- ERDAL JORDAN, Mery (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis (2010): «Una matriz para el microcuento hispanoamericano», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Arco/Libros, Madrid, pp. 121-153.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Seuil, París.
- HANAĪ, Marie-José (2008): «El arte de la forma breve: los microcuentos de Fernando Iwasaki (Ajuar funerario)», en Adélaïde de Chatellus (ed.), *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*, Rilma 2-Adehl, Ciudad de México-Pa-rís, pp. 139-146.
- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato: teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia.
- NAVARRO ROMERO, Rosa (2013): «El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua», *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 4, pp. 249-269.
- NOGUEROL, Francisca (2010): «Microrrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Arco/Libros, Madrid, pp. 77-100.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid.
- ROAS, David (2010): «Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Arco/Libros, Madrid, pp. 9-42.
- (2011): *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SHUA, Ana María (2009): *Cazadores de letras. Minificción reunida*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografía del cuento y la minificción*, Renacimiento, Madrid.
- (2005): «Metaficción y parodia en *La Sueñera* de A. M. Shua», en Lauro Zavala (ed.), *La minificción bajo el microscopio*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, pp. 155-171.