

## Aventurándonos en el terreno de la minificción en Ana María Shua: análisis de algunos textos

### Venturing into the field of microfiction in Ana María Shua: analysis of some texts



Lucía LEANDRO HERNÁNDEZ  
Universitat de Barcelona  
[lucialeandrohernandez@gmail.com](mailto:lucialeandrohernandez@gmail.com)  
ID ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9623-0008>

**Microtextualidades**  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

**Directora**  
Ana Calvo Revilla

**Editor adjunto**  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:  
**Septiembre 2018**  
Artículo aceptado:  
**Noviembre 2018**

Número 5, pp. 77-92  
DOI:  
<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a5>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo  
licencia Creative Commons:  
Reconocimiento-No Comercial-  
Sin Derivadas  
Licencia Internacional  
CC-BY-NC-ND

#### RESUMEN

El presente artículo pretende analizar algunas minificciones de la escritora argentina Ana María Shua (Buenos Aires, 1951), a lo largo de cuatro de sus libros: *La sueñera*, *Casa de geishas*, *Botánica del caos* y *Temporada de fantasmas*, los cuales se encuentran recopilados en un volumen titulado *Cazadores de letras: minificción reunida*. Shua forma parte de la tradición fantástica de la literatura argentina; ella misma se considera heredera de la cuentística de escritores como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Sus minificciones serán analizadas desde la lógica del microrrelato, de lo fantástico y lo neofantástico, ya que la riqueza de sus textos se alimenta de estos géneros para aumentar las posibilidades de lo real, e incluso para generar nuevas posibilidades de la realidad que conocemos.

**PALABRAS CLAVE:** Ana María Shua, minificción, microrrelato, género fantástico, lo neofantástico.

#### ABSTRACT

This article intends to analyze some of the *minificciones* of the Argentine writer Ana María Shua (Buenos Aires, 1951), within four books of the author: *La sueñera*, *Casa de geishas*, *Botánica del caos* and *Temporada de fantasmas*, which are found compiled in a volume titled *Cazadores de letras: Minificción reunida*. Shua belongs to the fantastic tradition of Argentine literature; she herself is considered heiress of the genre of the short story of writers like Jorge Luis Borges and Julio Cortázar. Their *minificciones* will be analyzed from the logic of the microfiction, the fantasy and the *neofantástico*, since the richness of their texts feeds from these genres to increase the possibilities of the real, and even to generate new possibilities of the reality that we know.

**KEYWORDS:** Ana María Shua, *minificción*, micro fiction, fantasy fiction genre, the *neofantástico*.

## 1 Teoría del microrrelato en Ana María Shua

¿Qué podemos decir de un género como la minificción? ¿Es un género, un subgénero, una creación exclusiva de Ana María Shua? La minificción, considerada como un género literario, pertenece a la lógica de funcionamiento del microrrelato, el cual ha generado controversia entre los estudiosos que consideran que realmente el microrrelato puede ser analizado desde la lógica del cuento o el relato y los que consideran que es un género en sí mismo, ya que su “hiperbrevidad” (Roas, 2010: 25), le hace operar bajo un funcionamiento diferente. Sobre la relación entre la minificción y el microrrelato se puede decir que:

Los términos *minificción* y *microrrelato* aluden a la brevedad y al carácter ficcional: para que un texto sea ficcional debe aludir a un mundo real efectivo (caso de la literatura fantástica, de las fábulas o bestiarios), o a un mundo referencial cuyos enunciados no sean verificables empíricamente porque remiten a acciones o personajes imaginarios, siendo siempre necesario el establecimiento del pacto implícito ficcional entre el escritor y el lector (Andres-Suárez cit. por Calvo Revilla 2012: 18).

Las minificciones de Ana María Shua son perfectas para analizar la lógica de funcionamiento del microrrelato. Sus textos poseen la versatilidad de representar las características del género de una manera eficiente, transitando por todas sus posibilidades. Para Roas, el microrrelato se puede caracterizar dependiendo de sus rasgos discursivos, formales, temáticos y pragmáticos. Dentro de los rasgos discursivos incluye: la narratividad, la hiperbrevidad, la fragmentariedad y la hibridez genérica (2010: 13-14).

La característica indispensable del microrrelato es la hiperbrevidad. Este rasgo demanda una gran maestría para dejar una huella en el lector que le permita comprender y estructurar una trama. Shua utiliza de manera magistral la corta extensión del género para crear historias con muy pocas palabras. En la minificción *¡Huyamos!*, Shua presenta una idea que se condensa en pocas palabras —y eliminando letras—, el texto llega al lector no por una explicación exhaustiva del hecho presentado, sino por el recurso condensatorio de la misma escritura del microrrelato: “¡Huyamos, los cazadores de letras est’n aqu’!” (2009: 368).

Roas presenta como segunda característica los rasgos formales, los que define como “[...] características de nivel textual inferior a las anteriores [rasgos discursivos], puesto que en su mayoría se derivan de la hiperbrevidad [...]” (2010: 14). Dentro de este rasgo encontramos la trama, que el autor define como la “[...] ausencia de complejidad estructural” (2010: 14). Con respecto a la misma, podríamos ejemplificar cómo opera en las minificciones de Shua con *Espíritu*, donde el texto se desarrolla a partir de una idea presentada de una manera muy sencilla: “En estas humildes palabras está encerrado todo el espíritu de su autora: «Socorro, socorro, socorro, sáquenme de aquí»” (2009: 370). La trama de la minificción es prácticamente inexistente, sin embargo, la minificción está estructurada de manera que el lector reconstruya en su imaginación lo que parece ser un suceso aterrador: la aparente captura de la autora dentro del espacio narrativo, aun en contra de su voluntad, lo que nos induce a pensar que el espacio literario actúa de manera independiente o autónoma, sin sujeciones por parte de ningún individuo y donde, ¿por qué no?, nosotros mismos como lectores

podríamos ser una de sus próximas víctimas.<sup>1</sup>

Dentro de los rasgos formales Roas incluye los personajes, los que se definen bajo los siguientes parámetros: “[...] mínima caracterización psicológica, raramente descritos, en muchas ocasiones anónimos, utilización de personajes-tipo...” (2010: 14). En la minificción 73, Shua se vale de los personajes del mito de la creación según el Génesis para desarrollar la trama de su texto: “Habéis desobedecido mi orden, dijo el Señor a Adán y Eva. Y sin darles otra oportunidad, los despertó de golpe” (2009: 83). La autora desarrolla todo un contexto para la historia que el lector agrega gracias al conocimiento del mito de la creación en el contexto cultural; Shua reescribe a los personajes bíblicos y su desenlace, lo cual provoca la atención del lector al modificar la trama. Los personajes-tipo de Adán y Eva se alimentan del acervo cultural occidental del lector, atravesado por los mitos de las religiones judeocristianas, que habitan el imaginario colectivo de los individuos inmersos en determinados contextos.

El espacio también es definido para Roas como rasgo formal, este se define como “[...] construcción esencializada, escasez —incluso ausencia— de descripciones, reducidas referencias a lugares concretos...” (2010: 14). En Shua continuamente encontramos el cronotopo<sup>2</sup> del umbral, el cual se presenta como un espacio donde el tiempo parece detenerse y donde no se proporciona la seguridad de estar ante un lugar físico concreto, sino en el borde entre dos mundos: la referencia de un lugar real y la sugerencia de la posibilidad de estar ante un espacio “irreal”. Al referirnos al cronotopo del umbral, Bajtin lo define de la siguiente manera:

La misma palabra «umbral», ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral). En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita. [...] De hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del trascurso normal del tiempo biográfico (1989: 399).

En la minificción 46 se nos presenta el cronotopo del umbral de esta manera: Shua nombra a París como espacio físico, pero no da seguridad del mismo; no hay interés por situar el texto en un lugar concreto, más bien parece que utiliza a París como excusa para situarnos en la imposibilidad de lugar que la minificción demanda:

En un lugar que a veces es París me tienen secuestrada. En vez de correr hacia la derecha o a la izquierda, las calles giran en redondo. Hay un notable exceso de escaleras. Elijo siempre las que van hacia arriba. Sin embargo, por más que subo, no consigo emerger de debajo de la frazada. ¡Es tan duro París para los inmigrantes

<sup>1</sup> Esta idea de la continuación del plano narrativo en el mundo real se puede relacionar con el relato “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, parte del libro *Final del juego* (1964).

<sup>2</sup> Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través de tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. [...] En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo (Bajtin, 1989: 237-238).

pobres! (2009: 56).

En el texto anterior nos encontramos ante dos espacios que podrían formar parte de lo que denominamos “la realidad”: París y una frazada —que nos induce a pensar que el personaje se encuentra en la cama de su habitación—. París, como lugar concreto de nuestro “mundo real” no es ningún espacio donde lo fantástico o maravilloso sea posible, pero la autora lo convierte en un París “virtual” —ya que el texto no da seguridad de que sea el París que es parte de nuestra realidad, sino que “a veces” parece serlo—. Además, a pesar de que el ser humano pasa una buena parte del tiempo en su habitación, este espacio íntimo se ha convertido, en nuestro imaginario cultural, en uno de los lugares más misteriosos y enigmáticos dentro del inconsciente colectivo: recordemos que la habitación es el espacio principal donde se desarrolla uno de los textos más misteriosos y enigmáticos del siglo XX: *La metamorfosis* de Franz Kafka.<sup>3</sup>

La situación descrita en la minificción anterior parece girar en círculos: su temporalidad es difusa y el instante parece verse dilatado en función de los acontecimientos. Dentro del cronotopo del umbral de Bajtin, el tiempo juega un papel esencial: su suspensión y arbitrariedad lo presentan como elemento vital para que ese “no espacio” pueda funcionar de manera independiente al espacio real. El tiempo también es uno de los rasgos formales citados por Roas, el cual estará caracterizado por una “[...] utilización extrema de la elipsis” (2010: 14). En la minificción 174 se tiene la sensación de que el final repite el inicio y así sucesivamente al infinito a la manera de un bucle del tiempo. La falta de signos de puntuación ayuda a la sensación de fusión entre ambos personajes. Además, Shua utiliza el tema de Alicia y el conejo para generar la sensación de un tiempo circular. Leemos en el texto: “Ser Alicia y Conejo y perseguirse por túneles variados encontrarse y fundirse iniciar la mitosis dividirse ser Alicia y Conejo perseguirse” (2009: 184).

La utilización de dos personajes de una de las historias más conocidas de la literatura universal —*Alicia en el país de las maravillas*— predispone el proceso de lectura del individuo que se aproxima a la minificción. Uno de los pasajes más recordados del texto de Carroll es el de la persecución de Alicia y el conejo a través del agujero que la llevará posteriormente a ingresar al país de las maravillas. Sin embargo, en la minificción de Shua los personajes se quedan en ese espacio intermedio del agujero del conejo, repitiendo una persecución que temporalmente parece que se repetirá indefinidamente, generando una especie de portal del tiempo, con lo cual la minificción se desarrolla en una especie de umbral como el definido por Bajtin.

Otro de los rasgos formales son los diálogos, los cuales estarán “[...] ausentes si no son extremadamente significativos y funcionales” (Roas, 2010: 14). En la minificción 241, la autora utiliza el diálogo entre dos “personajes” que provocan una extrañeza en el lector, ya que no queda claro si es una persona conversando con otra, una persona conversando consigo misma o si es un juego de frases y palabras que tiene la intención de que nos surja la inquietud de que ese “usted” del final se refiere a nosotros mismos como lectores. Claramente aquí la función del diálogo es generar una atmósfera de inestabilidad para el lector, se presenta aquí como una estrategia de la autora para producir extrañamiento más que para utilizarse como un diálogo con las

---

<sup>3</sup> Una mañana, al despertar de un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se encontró en la cama transformado en un insecto monstruoso. Estaba acostado sobre la espalda, que era dura, como acorazada, y levantando un poco la cabeza pudo ver su vientre convexo, color pardo, dividido por unos arcos rígidos; la manta había resbalado sobre esa superficie y solo una punta lo cubría todavía. Sus patas numerosas, de una delgadez lamentable en relación con el volumen del cuerpo, se agitaban frente a sus ojos (Kafka, 2009: 5).

características propias de una conversación: “¡Qué sueño!, digo desmerezándome. ¿Qué sueño?, me pregunta mi interlocutor. El sueño que tengo, contesto yo. Es decir, usted” (Shua, 2009: 251). La ambigüedad es una de las características principales de la minificción. No sabemos en realidad quién es el personaje del texto, y tal vez no interesa. Lo importante para la autora es generar un espacio donde los personajes —y el lector mismo— se entremezclen generando una atmósfera difusa, donde el individuo que se aproxime al texto tenga la oportunidad de desautomatizar su proceso de lectura.

Roas también incluye en los rasgos formales el “[...] final sorpresivo y/o enigmático” (2010: 14). El cierre de la minificción debe generar un impacto en el lector, este puede ser mediante un giro inesperado de la trama o con un final que produzca inquietud y deje la sensación de duda a través de la lectura. Shua, al igual que Cortázar,<sup>4</sup> desarrolla textos que demandan un lector activo, receptivo a los distintos planos de un texto, a la intertextualidad presente en el mismo, donde el lector ideal será aquel que no espere que todo le sea resuelto de antemano por el autor, sino que plantee posibles respuestas a las interrogantes que el creador inserta en el texto.

En la minificción 67, mediante un juego intertextual con un fragmento atribuido por la autora a Max Brod,<sup>5</sup> se hace uso de la figura de K. —personaje y alter ego de Franz Kafka— para que el lector localice la minificción en un terreno donde la ambigüedad sea la constante, donde la situación se presente de manera difusa y puedan darse diferentes lecturas de la misma: “Considéreme usted un sueño, dice el señor K. para no despertarme, mientras corre en puntas de pie por mi habitación. ¿Es que algún sueño verdadero podría atreverse a interrumpir el mío?” (Shua, 2009: 77). La autora elabora un final donde el sueño se presenta no solo como parte de la vida inconsciente de los personajes, sino como un espacio alterno, capaz de ser regido por reglas que van más allá de las normas que rigen nuestra propia realidad. Esto produce un final que deja desconcertado al lector y donde la situación presentada se construye a través del enigma que genera la inestabilidad de conjeturas dentro del sueño del personaje.

En el caso de la minificción *Catulo: Plegarias atendidas*, la autora crea un texto que pareciera nos presenta una declaración de amor de Catulo a Lesbia, sin embargo, el texto nos sorprende con un giro inesperado mediante la inversión de roles entre objeto de inspiración y sujeto creador. El título nos anticipa el desenlace, pero solo seremos capaces de darnos cuenta al final de la lectura del mismo:

Quién fuera el pajarillo de mi Lesbia, dice el falso Catulo, satisfecho, para disimular su identidad de ave, mientras el verdadero poeta se desespera piando, tratando de volver a pronunciar las palabras mágicas que ahora le están vedadas

<sup>4</sup> [...] mis libros [los de Cortázar], al proponer más de un plano de lectura como posible lectura del texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales. Pero creo que es también una cuestión de cultura. Una persona con un nivel cultural más o menos primario leerá un libro sin comprender la intertextualidad. Para él, lo que leerá es el texto de es escritor, no se dará cuenta de las alusiones. En tanto en un nivel superior de cultura, con una pantalla, un horizonte cultural más amplio, todas las guiñadas de ojos, las referencias, las citas no directamente citadas pero evidentes, pues, deberán serle claras y además enriquecerán profundamente no sólo la experiencia del lector, sino el libro que está leyendo (Cortázar en Castro-Klaren, 2001: 34).

<sup>5</sup> Una tarde en que [Kafka] vino a verme (aún vivía yo con mis padres), y al entrar despertó a mi padre, que dormía en el sofá, en vez de disculparse dijo de una manera infinitamente suave, levantando los brazos en un gesto de apaciguamiento mientras atravesaba la habitación de puntillas: 'Por favor considéreme usted un sueño'. MAX BROD, Kafka (Shua, 2009: 9).

Es importante mencionar que no se pudo verificar la autoría de este texto por parte de Max Brod, por lo que se podría suponer que es un texto creado por Shua, pero que ella atribuye a Brod para otorgarle verosimilitud -recurso utilizado por el propio Jorge Luis Borges-. Podría insinuarse que Shua crea un texto propio, pero que atribuye a un autor existente y cuya referencia es creada por ella misma.

a su pico, a su lengua de pájaro (Shua, 2009: 726).

En la minificción anterior ya se presenta otro de los rasgos formales más importantes del microrrelato para Roas: “[la] importancia del título” (2010: 14). Este provee de información que completa la trama o la contextualiza y que, por espacio, no puede ser incluida en el cuerpo del texto. Este es el caso también de la minificción titulada *Robinson desafortunado*:

Corro hacia la playa. Si las olas hubieran dejado sobre la arena un pequeño barril de pólvora, aunque estuviese mojada, una navaja, algunos clavos, incluso una colección de pipas o unas simples tablas de madera, yo podría utilizar esos objetos para construir una novela. Qué hacer en cambio con estos párrafos mojados, con estas metáforas cubiertas de lapas y mejillones, con estos restos de otro triste naufragio literario (Shua, 2009: 450).

La autora utiliza como título el nombre del personaje de Defoe para introducirnos en una situación de naufragio, sin embargo, el texto da un giro inesperado cuando nos indica que el naufragio es literario, lo cual nos dirige de la trama de la harto conocida historia de Robinson Crusoe a los avatares propios de la escritura.

Como último rasgo formal Roas menciona la experimentación lingüística (2010: 14). Mediante este recurso Shua recurrirá a la creación de palabras que, emulando al gílgico que Cortázar presenta en el capítulo 68 de *Rayuela*, sugieren un significado dentro del contexto literario, pero que no existen ni representan nada como término aislado fuera del texto. Esto pasa en la minificción 21, donde palabras como *petiverias*, *pervincas* y *espicanardos* nos remiten a la idea de que son términos botánicos solo por el contexto en el que están presentadas:

Con *petiverias*, *pervincas* y *espicanardos* me entretengo en el bosque. Las *petiverias* son olorosas, las *pervincas* son azules, los *espicanardos* parecen valerianas. Pero pasan las horas y el lobo no viene. ¿Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte? (Shua 31).

La ambientación del texto nos permite inferir que las palabras creadas por la autora pretenden dar la idea de que nos encontramos en un lugar rodeado de flora. Además, sugiere que el bosque en el que se encuentra no es cualquiera, sino en el que se desarrolla el cuento *Caperucita roja* de Charles Perrault, pero el personaje —que podríamos deducir que es Caperucita—, parece sentir celos con respecto a la predilección del lobo por la abuelita, lo que además nos estaría brindando una reescritura de un relato importantísimo de la literatura infantil occidental.

El tercer punto que establece Roas para definir las características del microrrelato son los rasgos temáticos (2010: 14). Estos incluyen ciertos recursos literarios que permiten desarrollar la trama. Son vitales para el microrrelato porque, dada su cortedad de extensión, son herramientas que utiliza el escritor para desenvolver una trama que el lector activo completa. El primero de estos rasgos es la intertextualidad “[...] entendida aquí como diálogo paródico con otros textos” (Roas, 2010: 14). La minificción 237 se alimenta de la figura clásica de Pigmalión para generar una mirada nueva del mito. Con este referente intertextual de la literatura griega la autora pretende que el lector, que reconoce al personaje clásico, se predisponga al desenlace del texto original, pero es ahí donde sorprende al dar un final inesperado a la minificción: “Mientras el escultor la abraza tratando de infundirle su aliento de vida, la estatua sonrío impasible, admirando con un poco de asombro la perfección del escultor, su obra”

(Shua, 2009: 247). La autora da otra vuelta de tuerca a la trama y produce una situación nueva para el lector: no es el escultor el que contempla su creación, es la escultura la que se da cuenta de que el escultor se define como tal a partir de ella misma, con lo que pasa de ser un ente pasivo a un ente activo dentro del texto. Esta situación podría aplicarse a la relación escritor/obra: no es el autor el que genera un texto, sino que es el texto el que definirá al autor, lo cual convierte a la creación literaria en un espacio autónomo capaz de tomar giros dentro de la trama de manera independiente.

En *Dudosa prueba*, Shua hace una reescritura, una apropiación de un texto de S.T. Coleridge llamado *La prueba*, incluido en *El libro de los sueños* de Jorge Luis Borges. En el texto original, Coleridge plantea la posibilidad de una “realidad otra” por medio de una flor proveniente del Paraíso que un hipotético hombre mantiene en el “mundo real” como prueba de su estancia en el reino celestial. Mediante el texto, la línea fronteriza entre realidad y ficción es puesta en duda, ya que ambas se presentan como espacios físicos posibles. El texto de Coleridge es el siguiente: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (Borges, 2013: 67).

El texto de Shua se desarrolla en las antípodas del Paraíso, y utiliza, al igual que Coleridge, la acción de tomar un objeto del lugar donde se desarrolla la trama para garantizar la fidelidad del hecho sobrenatural, pero lo hace con algunas modificaciones: la trama de la minificción se desarrolla en el infierno y la flor que ratifica la estancia en el Paraíso en el texto de Coleridge se ha convertido en un diabólico tridente que es un recordatorio no de una experiencia de epifanía, sino de un viaje tenebroso. La autora plantea la duda al cuestionar si la ausencia del objeto es suficiente prueba de que no se habita más en los reinos del inframundo: “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?” (2009: 349). Al crear textos que se nutren del acervo literario colectivo, la autora ubica al lector en situaciones ficcionales previas, él mismo agrega datos que provienen de su experiencia con los textos que Shua reescribe: la intertextualidad se presenta como el recurso que posibilita generar nuevos mundos a partir de experiencias de lectura pasadas.

Otro de los rasgos temáticos que Roas (2010: 14) incluye es la metafiction. El autor de microrrelatos utiliza otros textos para generar nuevos o incluye textos de otros autores dentro del propio microrrelato. Utilizando textos del “canon” de la literatura en castellano, la autora recrea situaciones en las que de antemano el lector ya está ubicado en un escenario hipotético anteriormente conocido o se enfrenta a personajes de la literatura occidental que le condicionan su lectura. En *Máquina del tiempo*, Shua utiliza dos ejemplos de metatextualidad para construir el microrrelato: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y la reescritura del mismo por Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*; también podríamos incluir la referencia a *La máquina del tiempo* de H.G. Wells, que desde el título nos induce a una situación de la ciencia ficción, los viajes a través del tiempo:

A través de este instrumento rudimentario, descubierto casi por azar, es posible entrever ciertas escenas del futuro, como quien espía por una cerradura. La simplicidad del equipo y ciertos indicios históricos nos permiten suponer que no hemos sido los primeros en hacer este hallazgo. Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su Quijote, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard (Shua, 2009: 332).

La autora, mediante la posibilidad del viaje en el tiempo, plantea la posibilidad de que

haya sido Cervantes quien tomó la historia del Quijote que creó en realidad Pierre Menard. Esto subvierte el orden tradicional de la historia y obliga al lector a reimaginar un “orden otro” mediante la posibilidad de otros mundos no regidos por los parámetros de lo real.

Otro elemento importante dentro de los rasgos temáticos del microrrelato es la presencia de la ironía, la parodia y el humor (Roas, 2010: 14). Algunas minificciones de Shua parecieran tener la estructura o el desenlace de un chiste y otras utilizan temas de la cultura literaria popular, pero reescritas en clave paródica. Shua es de ascendencia judía, constantemente en sus textos se hace referencia a mitos de la tradición hebrea o del *Antiguo Testamento*, sin embargo, la autora los utiliza solo como referentes y recrea situaciones que parodian el texto original o lo tratan de una manera humorística. En *Golem y Rabino I*, utiliza el mito hebreo de “El Golem”, pero a la historia le añade un componente jocoso:

Muchos cabalistas fueron capaces de crear un Golem, pero no todos lograron que su Golem les obedeciera. Se cuenta la historia de un Golem rebelde a quien cierto rabino modeló a su propia imagen y semejanza y que, aprovechando el notable parecido de sus rasgos, tomó el lugar de su creador. Esta verídica historia es absolutamente desconocida porque nadie notó la diferencia, excepto la feliz esposa del rabino, que optó por no comentarlo (Shua, 2009: 335).

“El Golem” es una de las criaturas más importantes dentro del imaginario judío.<sup>6</sup> se presenta como un ente monstruoso, lleno de misterio, el cual proviene de la materia inerte y es su creador el que le insufla la vida. Sin embargo, en el texto anterior la autora lo trivializa presentándolo en una situación de triángulo amoroso que lo deja desprovisto de sus connotaciones siniestras.

Para finalizar esta primera parte del presente artículo, otra característica del microrrelato que está presente en los rasgos temáticos es la intención crítica (Roas, 2010: 14). Mediante el texto el autor denuncia algún tipo de situación que le aqueja en la realidad que lo rodea. En la minificación *116*, Shua utiliza el espacio narrativo para denunciar un problema de nuestra sociedad actual, la burocracia:

Con un correctísimo conjuro invoco a Satanás. Sin embargo, debo resignarme a conversar con su secretario. Mi señor es ubicuo y omnisciente, anuncia con solemnidad. Pero me entrega una solicitud para llenar por triplicado. Decididamente la burocracia es un infierno (2009: 126).

La autora denuncia un problema que invade todas las sociedades modernas, pero lo hace mediante la hipotética burocracia presente hasta en el mismo infierno. Así, mediante la utilización de un escenario irreal, Shua denuncia una situación real que nos ha aquejado a todos en algún momento, pero lo hace desde un plano ficcionalizado.

## 2 El lugar del lector en las minificciones de Shua

Como últimos rasgos del microrrelato Roas incluye los pragmáticos, el primero de ellos es el “[...] necesario impacto sobre el lector” (2010: 14). Este se puede dar mediante un suceso sobrenatural, sobre todo al final del microrrelato, que produzca en

---

<sup>6</sup> “[...] generalmente el tema del Golem es conocido a través de la leyenda tardía sobre un gran cabalista del siglo XVI, R. Loew, apodado «el Maharal de Praga», quien habría fabricado un hombre artificial con la ayuda de las letras del Nombre sagrado” (Idel, 2008: 12).

el lector una sensación de extrañamiento, la cual lo descolocará en su proceso de lectura. El escalofrío, lo siniestro, lo sobrenatural habitan muchos finales en las minificciones de Shua; situaciones inesperadas o sin explicación aparente —que podríamos llamar surrealistas— atraviesan muchos de sus textos. Este es el caso de la minificción 33:

Cruzo un río atravesando un puente. A nado cruzo otro río. El tercero lo cruzo en un bote. A lo lejos se divisa otro río. Extraña comarca, le comento a mi acompañante. ¿Faltan todavía muchos ríos? Tantos como pueda cruzar sin despertarse, me contesta sin boca (Shua 43).

En la minificción anterior se utilizan dos elementos que producen un impacto en el lector: la atmósfera onírica en la que se desarrollan los hechos y el carácter siniestro del interlocutor del personaje principal, que habla sin poseer boca. Otro de los rasgos pragmáticos es la “exigencia de un lector activo” (Roas, 2010: 14). Este deberá completar la trama del microrrelato, realizar relecturas del mismo para tratar de comprenderlo o utilizar recursos de lectura que agreguen significados al texto. Este es el caso de *Antiguo cuento japonés*, donde el lector es invitado a descubrir un enigma sugerido en la minificción:

En un antiguo cuento japonés el zorro desafía al tejón. Ambos son versados en las artes de la transformación: intentarán, por turnos, engañar a su rival.

A un costado del camino el tejón, que es piadoso, ve un templo. Adentro hay varias estatuas de Buda. Cuando está a punto de depositar su ofrenda, nota que una cola de zorro asoma desde atrás de una de las estatuas. Tirando de la cola, templo y estatuas vuelven a ser zorro.

El zorro sigue andando por el camino. Lo interrumpe el cortejo de un príncipe. Adelante va el ejército. De un empujón, un soldado lo aparta del camino. A continuación, en caballos lujosamente enjaezados, siguen los cortesanos, rodeando la litera del príncipe, que se asoma entre cortinillas de brocado. Una multitud de mendigos viene detrás, luchando por las piezas de cobre y de plata que los cortesanos arrojan. El zorro espera sin impaciencia. El último andrajoso tiene cola de tejón. Al tirar de la cola, todo el cortejo (ejércitos, cortesanos, litera, príncipe y limosneros) vuelve a ser tejón.

Entonces el zorro se transforma en antiguo cuento japonés y gana. Se invita al lector a descubrir la cola (Shua 2009: 445).

El texto queda con un final abierto: no sabemos si es un juego de la autora encontrar una solución inexistente al enigma o si en realidad existe una trampa que delata nuevamente el juego entre ambos personajes. El procedimiento empleado por Shua obliga al lector a realizar varios acercamientos al texto en busca de posibles interpretaciones. Podemos decir entonces que la posición del lector en las minificciones de Shua es activa. Para Docherty Halbert (2016), la inmersión del lector produce conflictos en el espacio narrativo. Para autores como Borges, Cortázar y Shua, el aporte del lector es fundamental, ya que lo consideran un agente que reescribirá sus textos en cada lectura. Al referirse al caso específico de Borges, Docherty Halbert menciona lo siguiente:

As such, Borges’s conceptualization of the good reader as a black swan acquires its full ontological weight; such a construct demands a re-evaluation of the act of

reading and its reconfiguratory potential. In Borges, this reconfiguratory potential is manifest in the concepts of author/reader co-production and the inversion of ontological territories (2016: 452).

En el caso de Cortázar, la posición del lector es participativa, a través de su lectura la obra se revitaliza y se reescribe. El lector es responsable de sacar sus propias conclusiones mediante la apropiación del texto en su proceso personal y único de lectura. Con esta aproximación del sujeto la obra se revitaliza, se renueva y se vuelve infinita a través de las múltiples posibilidades de interpretación a través de cada acercamiento individual. Con respecto a los textos de Cortázar, Docherty Halbert opina que:

Thus, the supposed reconfiguratory potential of Cortazar's fantastic narratives not only problematizes the concept of reader agency, but also underlines a central tension between the concepts of the self and the text. In Cortazar, the text is both the playground and the prison, and the reader – by implication – is both the playmate and the prisoner. The Cortazarian narrative seemingly invites playful co-production of the narrative, all the while attempting to ensnare the reader in the same strange loops and tangled hierarchies seen in Borges. This notion of the reader as potential co-producer of the text inevitably evokes certain Barthesian parallels (2016: 455).

Para Shua, el lector debe ser también un agente de reescritura a través de su interacción con el texto. El sujeto se apropia de la minificción cuando se relaciona con esta. La autora desea que el texto sea ese espacio de intercambio entre autor y lector. Sus obras son escenarios literarios donde esta interacción se potencia, donde la posibilidad de generar una multiplicidad de significados es posible gracias a esta relación dialéctica entre autor y lector. Se concibe así el texto como un ente activo, que mutará con cada nuevo acercamiento, enriqueciendo en cada relectura sus múltiples significados. Al respecto Navarro Romero opina lo siguiente:

Los relatos de Ana María Shua presentan un espectáculo circense en el que las palabras hacen equilibrios en los trapecios de la ironía, la crítica y la reflexión literaria. En un caos solo aparente, el lector puede encontrar las cuerdas invisibles que sostienen su estructura. Después del espectáculo, el público atento descubre en cada malabarismo las claves del género del microrrelato, así como los rasgos formales, pragmáticos y temáticos que lo caracterizan (2013: 249).

Por ejemplo, en *La más absoluta certeza*, esa interacción entre autor y lector es la base de la trama del texto. Se presenta la minificción como el espacio que hace posible una interacción entre ambos agentes, provocando una relación cuyo canal de mediación es la minificción misma:

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

En la minificción anterior la trama se reescribirá tantas veces como lectores se

aproximen al texto: la obra adquiere una actualización ante cada posible lectura, dado que cada individuo que lea la minificción se sentirá interpelado por la misma de una manera totalmente subjetiva, lo cual la resignifica constantemente.

Otro rasgo importante en las minificciones de Shua es que muchas veces estas ponen de manifiesto un proceso que queda oculto para el lector: el de la creación del texto y los mecanismos que el autor utiliza para llevar a cabo una creación literaria. En *De quien espera*, somos testigos de la divagación de un personaje que transita entre la poesía y la minificción y de las decisiones que toma la autora al respecto; este proceso estaría vedado para nosotros como lectores, pero la autora desea mostrarnos el trabajo “tras bambalinas” que se esconde alrededor del desarrollo de un texto y sus personajes:

De quien espera una voz y poco a poco va dejando de lado todo el resto, se desvanece a su alrededor el universo, odia el teléfono y lo ama como Catulo a su Lesbia indiferente, poco a poco la espera invade todo, poco a poco abandona actividades o las realiza con distracción absorta hasta que su único verbo cierto es esperar: irresponsable olvido de quien pretendió ser en sus comienzos protagonista de una minificción, y se transforma así, por un momento, en el centro doloroso de un poema. Pero el suceso de su transformación lo vuelve otra vez narrativo y por eso lo incluyo en este libro (Shua, 2009: 637).

La autora utiliza en esta minificción una situación que podría formar parte del proceso de creación —de una manera ficcionalizada— y lo incluye en la trama de la misma, es más, es la divagación del personaje lo que la genera. El espacio de la escritura se convierte así en una forma mediante la cual se muestra al lector el proceso de construcción de un texto. Además, insinúa la posible emancipación o libertad del mismo y de sus personajes, los cuales pareciera que se desenvuelven de manera autónoma, podríamos decir incluso que prescinden de la labor de la autora. Con esto se presenta la minificción como una “realidad otra” independiente de la realidad en donde se inserta la creación literaria.

### **3 Minificciones de Ana María Shua: diálogos con el género fantástico y la producción literaria argentina**

Las minificciones de Ana María Shua se nutren de la lógica de lo fantástico y el desarrollo que este género ha tenido en Argentina. Al hablar de literatura fantástica es indispensable recordar el trabajo de Todorov al respecto. Este es el primer autor en definir y utilizar el término “literatura fantástica” como un género literario. El género fantástico se presenta como un corpus que engloba una serie de textos de características disímiles, pero destaca en todas las obras que reúne la importancia de los “mundos posibles” dentro de las mismas —ya sea mediante la trasgresión de los límites de nuestro propio mundo o mediante la creación ficcional de “mundos otros” con sus propias lógicas de funcionamiento—. Al referirse a la literatura fantástica, el propio autor postula al respecto:

La expresión “literatura fantástica” se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario. El examen de obras literarias desde el punto de vista de un género es una empresa muy particular. Lo que aquí intentamos es descubrir una regla que funcione a través de varios textos y nos permita aplicarles el nombre de “obras fantásticas” y no lo que cada uno de ellos tiene de específico (Todorov, 1981: 3).

Al hablar de género fantástico lo primero que podríamos pensar es: ¿Cuál es el elemento que lo distingue de otros géneros? Una de las posibles respuestas podría ser que “[...] la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un elemento sobrenatural” (Roas, 2001: 7-8). Lo sobrenatural es aquello que nos produce terror, miedo, lo que nos hace cuestionarnos la estabilidad de la realidad del mundo que habitamos y nos genera la posibilidad de ese “espacio otro” donde lo sobrenatural, lo extraño, lo ominoso<sup>7</sup> puede ser posible. En la siguiente minificción de Shua denominada *El que acecha*, podemos observar la presencia del elemento sobrenatural:

Mi espada hiende el aire. La herida se cuaja de goterones sangrientos. ¿He acertado por fin en el cuerpo del que acecha, enorme, del otro lado de la realidad? ¿Es la música de su muerte este vago rugido estertoroso, esta respiración gigante? ¿O es el aire mismo el que, partido en dos, agoniza? Asoma por el tajo la hoja de otra duda, de otra espada (Shua, 2009: 641).

Una de las principales características de lo fantástico, presente en el texto anterior, es la posibilidad de generar duda acerca de la realidad del mundo en el que vivimos. Mediante “[...] la expresión de lo innombrable, lo que supone una dislocación de lo racional” (Roas, 2001: 29), el autor genera un discurso que induce al lector a transitar por esas grietas que están presentes en toda realidad y todo lenguaje, esos “*intersticios de sinrazón*” (Alazraki, 2001: 277) que permiten asomarse a otras posibilidades de lo real. Para Roas, “[...] la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (2001: 9).

Las minificciones de Shua están muy influenciadas por el estilo de dos de los más grandes escritores de relatos de Argentina: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Muchos de los temas y símbolos de ambos autores están presentes en sus textos. Si nos remitimos al prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Ocampo y Bioy Casares, podemos observar cómo para estos una de las características principales del género fantástico es la pluralidad del mismo, y la imposibilidad de crear leyes aplicables a todos los textos que convergen en su vertiente. Sin embargo, una de las características que consideran inherentes a todo texto fantástico es “la sorpresa como efecto literario” (Bioy Casares, 1977: 4), mediante la cual el sujeto deberá sufrir alguna transformación producto del proceso de lectura. Esta sorpresa se da en el marco de la cotidianidad de la realidad circundante, que será escenario de un acontecimiento único que producirá el extrañamiento suficiente para hacer dudar, tanto a los personajes del texto, como al lector mismo. Con respecto al género Cortázar menciona que:

[...] lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir (1978: 42).

El género fantástico cuestiona lo inquebrantable de las leyes que condicionan nuestra realidad: una de sus características más importantes es franquear los límites de la misma. Es por eso por lo que, en Borges, como en Shua, encontramos la trasgresión a la ley divina: se pone en duda la posición de Dios como creador, su omnipotencia y perfección y, ese Dios o demiurgo, se presenta como un hacedor de mundos tan

<sup>7</sup> Término utilizado por Sigmund Freud (1992) para referirse a aquello que acuña nuestro inconsciente y que al ser activado por algún mecanismo de la realidad nos produce miedo o temor.

propenso al error como el mismo autor de ficciones literarias.<sup>8</sup> Esta manera de concebir a un ser superior proviene del agnosticismo y es frecuente en ambos autores, los cuales plantean en algunos de sus textos la idea de que el mundo real fue creado por un Dios subalterno o menor, generando una obra provisional, falible o incluso infantil frente a las creaciones de otros dioses con mayor poder. En *Creación 1: La construcción del universo* esto se puede observar claramente:

Seis millones de eones tardó en construirse el universo verdadero. El nuestro es sólo un proyecto, la maqueta a escala que el gran arquitecto armó en una semana para presentar a sus inversores. El universo terminado es muchísimo más grande, por supuesto, y más prolijo. En lugar de esta representación torpe, hay una infinita perfección en el detalle. Y sin embargo, como siempre, realizar el proyecto llevó más tiempo, más esfuerzo, más inversión de lo que se había calculado. Como siempre, recuerdan con nostalgia esa torpe gracia indefinible de la maqueta que usaron para engañarlos. No deberíamos quejarnos (Shua, 2009: 745).

La idea de un ser superior propenso al error al igual que el ser humano, potencia la visión de un Dios equiparado al individuo que se embarca en la tarea de generar mundos posibles a través de la escritura, la que se volverá el lugar donde el autor es capaz de controlar las situaciones que suceden dentro de la misma.<sup>9</sup>

Dado que el escritor “controla” el espacio de la escritura, esta puede estar concebida de manera que genere situaciones donde la presencia de lo sobrenatural, de lo inexplicable, logren perturbar al individuo que se aproxime al espacio literario como visitante o espectador. La presencia del miedo, como producto de la ubicación del texto en la trasgresión de los límites de la realidad que nos gobierna, está presente en la literatura fantástica. En la minificción 65, la aparición del sentimiento del miedo se hace presente de manera explícita:

Es cierto que tengo miedo de abrir algunas puertas. Para controlarlo empleo métodos yogas y métodos caseros, pero el miedo también tiene sus recursos. Espera que logre dominarlo. Espera que pueda abrir la puerta. Espera pacientemente del otro lado para abalanzarse sobre mí (Shua, 2009: 75).

El temor a la oscuridad, a estar solos, a los muertos o lo que acecha a las espaldas, es recurrente en la literatura fantástica. Son sensaciones que, a pesar de no tener una base sólida que las fundamenta, están presentes en el imaginario colectivo del ser humano y, por lo tanto, invaden los mundos ficcionales con frecuencia. Este es el tema de la minificción 51:

Ciertos personajes se han jactado de visitar el mundo de los muertos. No necesito demostrar que eso es imposible: los muertos no viven todos juntos. En cambio, existe un mundo intermedio en el que nuestros muertos propios nos visitan. Llamarlos es inútil. Vienen a vernos cuando quieren y, lo que es peor, como quieren (2009: 61).

Lo siniestro es parte de la realidad generada a través de los textos de Shua. Sus

<sup>8</sup> Con respecto a la producción de Borges que responde a esta línea, podrían mencionarse los relatos “Las ruinas circulares” y “La escritura del Dios”.

<sup>9</sup> En el caso de Borges, el universo se equipara con el contexto literario en textos como “La biblioteca de Babel” y “El libro de arena”.

minificciones, a través de pocas líneas, logran situaciones de incomodidad, temor o duda producto del posible confrontamiento entre el mundo que conocemos como real y otros posibles.

#### 4 Lo neofantástico en las minificciones de Shua

Las minificciones de Shua también dialogan con las características de lo que Alazraki denomina lo neofantástico. Como característica principal, podemos decir que “[...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (Alazraki, 2001: 276). Para Alazraki, lo neofantástico no intenta producir miedo o temor sino inquietud, no busca poner en duda la realidad sino el concepto mismo de esta, además, contempla un mundo de horizontes más amplios que el nuestro. En la minificción 5, Shua incluye los elementos de la grieta y los huecos,<sup>10</sup> los cuales son importantes en lo neofantástico por ser un recurso para construir una posibilidad otra:

Apenas cierro los ojos, me caigo. Con los ojos abiertos, busco la grieta. No encuentro solución de continuidad en el aire. En las sábanas hay hormigas, pero no huecos. Al colchón no lo reviso: para mí es como un hermano. Todo bajo control, vuelvo a dormirme. Apenas cierro los ojos, me caigo (2009: 15).

En esta minificción se presenta una situación sobrenatural en lo que pareciera ser un espacio habitual de la realidad que gobierna nuestro mundo conocido: la cama de una habitación. Para un autor como Cortázar, lo sobrenatural se desarrolla en un contexto que el lector pueda considerar como “real”, donde se sienta cercano o se identifique; es esta familiaridad lo que logrará que el hecho sobrenatural sea realmente efectivo.<sup>11</sup>

Para Alazraki, varias son las situaciones de las que se nutre el relato neofantástico: “[...] por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (2001: 280). En Shua, uno de los espacios más recurrentes en que se desenvuelven sus textos es en el terreno de lo onírico. El sueño y la pesadilla potencian en sus minificciones un “lugar otro” donde la autora moldea situaciones que no obedecen a la lógica de lo real. Para Freud, el terreno de lo onírico está marcado por los deseos más profundos que el sujeto alberga en el inconsciente;<sup>12</sup> el origen de algunos de estos sueños, que tienden a ser recurrentes en varios individuos, son situaciones que el mismo sujeto desconoce: fobias, temores infantiles, sentimientos de castración, y otros más específicos citados por Freud como el tema de “el doble” y del “mal de ojo”. Los sueños son la materia prima para muchas de las minificciones de Shua. Por ejemplo, en la minificción 8:

<sup>10</sup> Se puede relacionar el concepto de la grieta y el hueco con el agujero del conejo como límite que se atraviesa de lo real a lo maravilloso en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

<sup>11</sup> “Para mí [Cortázar] lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Metro, mientras Ud. venía a esta entrevista” (Cortázar en González Bermejo, 1978: 42).

<sup>12</sup> [...] todo sueño aparece como un producto psíquico provisto de sentido al que cabe asignar un puesto determinado dentro del ajeteo anímico de la vigilia. Intentaré, además, aclarar los procesos que dan al sueño el carácter de algo ajeno e irreconocible, y desde ellos me remontaré a la naturaleza de las fuerzas psíquicas de cuya acción conjugada o contraria nace el sueño (Freud, 1991: 29).

Jadeando, llego a los límites de un sueño. Puedo cruzarlos de un salto y estaré a salvo. Sin embargo, tomo mi lanza y me preparo. Si huyo, vencida, hacia el despertar, mi derrota no tendrá fin. ¿Acaso volveré a soñar alguna vez el mismo enemigo? (2009: 18).

En el texto anterior la autora utiliza como material de la trama la relación sueño/vigilia y la tensión presente entre ambas. También hace uso del azar, que es un elemento vital en el plano onírico, donde lo soñado entra dentro de una lógica aleatoria. Los sueños son un espacio donde el ser humano queda expuesto al control del inconsciente, donde sus temores y deseos más profundos emergen a una superficie donde el mismo individuo no puede controlarlos.

Lo neofantástico habita las minificciones de Shua generando situaciones insólitas que desestabilizan el concepto de la realidad que atraviesa a los individuos. A través del terreno literario, es posible ensanchar los límites de lo cognoscible, o al menos intentar franquear esos límites mediante la ficción. Estas acciones podrían considerarse subversivas, convirtiendo el texto en un lugar que a través de “la irrealidad” es capaz de cuestionar la realidad que habitamos día a día y que nos condiciona imponiéndonos una visión de mundo.

## 5 Conclusiones

Las minificciones de Ana María Shua se presentan como textos que se alimentan de la tradición argentina y de otras latitudes. La autora agota las posibilidades del género del microrrelato hasta apropiarse del mismo. En sus textos podemos ver distintos recursos formales: desde intertextualidad hasta reescritura, de humor a terror, desde personajes arquetípicos de los mitos griegos hasta monstruos del imaginario judío, donde todos estos son elementos para generar atmósferas que obliguen al lector a tomar una situación activa frente al texto.

Este tipo de espacio de escritura/lectura que genera Shua permite que sus textos sufran actualizaciones y reaproximaciones constantes, con lo cual pareciera que tienen vida propia, y donde nosotros, como lectores, algunas veces nos sentimos como espectadores, como personajes principales o, incluso, como sus víctimas. El lugar del lector es central en la obra de la autora. Como agente activo, el individuo interactúa con sus textos y de este contacto se produce una retroalimentación constante que lo enriquece. Es trabajo del lector darle vida a cada minificación, donde existe un mecanismo en espera del ojo del lector para activar la ficción.

Shua juega con el género del microrrelato y su alta maleabilidad para generar pequeñas piezas que son el engranaje que comenzó a funcionar gracias a la inventiva de su creadora, pero cuyo combustible es la imaginación del lector que deambula entre las diferentes minificciones. Es así como nos enfrentamos a un espacio literario que pareciera autónomo y que contiene todas las mutaciones y transformaciones imaginables, y que, como un *Aleph* borgeano, contiene, en un lugar y tiempo determinados, todas las posibilidades del universo, donde inclusive nosotros mismos como lectores nos vemos reflejados.

## 6 Referencias Bibliográficas

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 265-82.
- Bajtin, Mijail. “Las formas del tiempo y el cronotopo de la novela”. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Trads. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 237-409.
- Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo”. *Antología de la literatura fantástica*. Comps. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Barcelona-Buenos Aires: Edhasa-Sudamericana, 1977. 4-7.
- Borges, Jorge Luis. *Libro de los sueños*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2013.
- Calvo Revilla, Ana. “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad”. *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamerica-Vervuert, 2012. 15-36.
- Castro-Klaren, Sara. “Julio Cortázar, lector: conversación con Julio Cortázar”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 364-366, octubre-diciembre (1980): 11-36. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck07p3>. [07-06-2017]
- Docherty Halbert, William. “The Good, The Bad and the Author: Idealized Reader Constructs in the Short Fictions of Jorge Luis Borges, Julio Cortázar and Ana María Shua”. *Forum for Modern Language Studies*, vol. 52, n.º 4 (2016): 449-67. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqw031>. [07-06-2017]
- Freud, Sigmund. “La interpretación de los sueños: primera parte”. *Obras Completas: volumen IV*. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas: volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992. 215-51.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- Idel, Moshe. *El Golem: tradiciones mágicas y místicas del judaísmo sobre la creación de un hombre artificial*. Trad. Florinda F. Goldberg. Madrid: Siruela, 2008.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Trad. César Aira. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2009.
- Navarro Romero, Rosa. “El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua”. *Castilla: Estudios de Literatura*, n.º 4 (2013): 249-69. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/171>. [10-09-2018]
- Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 7-44.
- Roas, David. “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”. *Poéticas del microrrelato*. Comp. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2010. 9-42.
- Shua, Ana María. *Cazadores de letras: minificción reunida*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, D.F.: Premia editora de libros (1981).