

Aproximaciones a la obra de Ana María Shua: Hacia una lectura del microrrelato como *intergénero rizomático*

Facundo Gabriel Casas Caro

facuc_casas@hotmail.com

Licenciatura en Letras Modernas

Directora de TFL: Dra. Bocco, Andrea

Codirector de TFL: Lic. Mercado, Javier

Resumen

En el presente trabajo realizaremos un análisis de las cinco obras de microrrelatos de Ana María Shua: *La sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992), *Botánica del Caos* (2000), *Temporada de Fantomas* (2004) y *Fenómenos de Circo* (2011). El trabajo se compondrá principalmente por la parte analítica del TFL, mientras que el apartado histórico y teórico metodológico, no se incluirá dada la extensión que requiere el trabajo. Asimismo, y por el mismo motivo, el análisis estará severamente recortado con respecto al TFL, aunque conservando su unidad y coherencia.

De este modo, se expondrá de manera resumida lo que se correspondería con el segundo apartado del TFL. Tomando conceptos de Genette, Deleuze y de los teóricos de la estética de la recepción, realizamos un análisis transversal del corpus de microrrelatos, guiado por nuestra hipótesis de trabajo.

En las conclusiones retomamos los aspectos más importantes para esquematizarlos y resumirlos, de manera que quede clara nuestra propuesta y aportes.

Palabras clave: Microrrelato. Transtextualidad. *Intergénero rizomático.*

1. Introducción

El corpus utilizado en este trabajo está compuesto por sus cinco libros de microrrelatos mencionados en el resumen. Su selección se debe tanto a la relevancia que tiene actualmente el estudio del microrrelato

como género narrativo novedoso, como también a la ausencia de una investigación sistemática que abarque toda la producción de Shua dentro de él, uno de los objetivos que se propondrá este trabajo.

Es de nuestro interés, entonces, ahondar en el análisis de la obra de A. M. Shua para contribuir a realizar la sistematización de una brevísima parte de su producción. Esto nos puede ayudar no sólo a relacionarla con diversos escritores de microrrelato en Argentina y en el mundo, sino también a comprender más cabalmente el género a partir de la lectura que hacemos sobre la poética particular que, creemos, elabora la autora.

2. Desarrollo

2. a. Hipótesis y problema nominal

La hipótesis que guiará y se intentará demostrar en nuestro trabajo será la siguiente: Ana María Shua construye, a partir de una *serie fractal* de textos dispersos en su obra de microrrelatos, una teoría que los entiende como un género constituido por la reescritura

y, por esto mismo, como un *intergénero rizomático*.

Para esto se sirve principalmente de *peritextos* y microrrelatos que refuerzan la idea del género como algo que está en permanente cambio, aunque con sus elementos constantes, sus *mesetas*, en palabras de Deleuze. Reconocible y al mismo tiempo esquivo está entre, como el *rizoma*. Y la palabra, que en última instancia sólo sirve para verbalizar el caos de lo nombrado, establece relaciones lúdicas con ese género fronterizo (en tanto relativamente indefinido) que es el microrrelato, cruzando de un lado a otro, quedándose en ambos y en ninguno, en definitiva, en ese *intergénero rizomático*.

Habiendo ya dado cuenta de la hipótesis, diremos que uno de los principales inconvenientes a la hora de realizar un trabajo sobre obras de microrrelato es la ausencia de un criterio único entre la crítica especializada para denominar al género.

Es un denominador común dentro de los trabajos críticos dedicados a analizar y estudiar el microrrelato, utilizar los términos minificción/microficción de manera indistinta, dado el carácter ambiguo y relativamente indefinido con el que caracterizan al género. El problema de esta terminología radica en la amplitud que implica lo ficcional y que, contrario a lo que piensa Juan Armando Epple (1996), no sería el carácter constitutivo de los microrrelatos, sino una más de sus características posibles.

Nosotros consideramos al microrrelato un género intergénerico inestable. Muchas de las características que les atribuyen los críticos son frecuentes pero no distintivas. Una de ellas es el recurso al humor, a la sátira y a la parodia. Recursos recurrentes no son, sin embargo, definitorios del género. Sí la brevedad y su carácter de relato. También la presencia casi total de la reescritura discursiva, genérica, como recurso de producción.

A pesar de esto podemos encontrar microrrelatos que no reescriban otros géneros

u otras obras. Pero siempre serán breves. Es seguro, además, que muchas veces suelen recurrir a la utilización de personajes conocidos, ya sean de la cultura popular o literaria, como don Quijote.

Es en función de la brevedad y la velocidad de lectura, que abunda esta apelación a lo conocido, que no sólo se da en cuanto a los personajes sino en cuanto a momentos o situaciones históricas de trascendencia. Al apelar al bagaje cultural, el narrador elabora una estrategia de comunicación con el lector en la que este reconozca al personaje del cual se habla sin necesidad de un desarrollo. Esto posibilita el carácter breve, pero además la reescritura o final sorprendentes. Además establece la posibilidad de sorprender al lector con un giro inesperado en la acción o la transformación de un dicho popular, mediante un registro humorístico y a veces satírico.

Las manifestaciones del microrrelato, de este modo, se pueden entender como textualidades que interactúan con otros géneros y "apelan a procedimientos de reescritura, alusión, intertextualidad, estableciendo pactos y alianzas de lectura, según el momento histórico que atraviesan" (Siles, 2007: 103).

La estructura del microrrelato, por su parte, puede adquirir modos de expresión de los cuentos, las fábulas, el género periodístico, el cuento policial, el ensayo, el tratado, etc. Muchas veces suelen retornar a fuentes antiguas o a géneros caídos en desuso, ya sea para revitalizarlos, satirizarlos o sencillamente actualizarlos mediante la escritura. Desde esa actualización y recurso al pasado podemos hallar, por ejemplo, a Prometeo o a Belerofonte y la Quimera como parte de un número de circo (*Fenómenos de Circo*, 2011).

A través de distintos recursos humorísticos y literarios, logran escamotear las convenciones genéricas, incluso nombrándolas, para establecer el género como uno de difícil o imposible clasificación.

En este sentido, y ya definido o más bien delimitado el género, utilizaremos el término microrrelato por tres motivos fundamentales.

Por un lado la denominación abarca una gran variedad de formas discursivas, de la manera más neutral posible. Algo que no sucede con el término "microficción", que acota el género y deja fuera todo texto "no ficcional".

A diferencia de "microcuento", que hace referencia a cierto tipo de textos literarios y ubica al microrrelato como un subgénero del cuento, el término "relato" nos da otro tipo de libertad. Al entender por éste la capacidad del hombre de relatar y comprender relatos, lo desmarca de algo exclusivamente literario y lo instaure en un ámbito no teórico que nos permite una manipulación más libre del término. Finalmente debemos decir que la opción por "micro" se debe simplemente a que el término "minirrelato" no es utilizado, al menos de manera extensiva. Esta opción no implica, por esto mismo, una decisión conceptual, sino de uso.

2.b Análisis de la obra

Desde el título mismo del primer libro de microrrelatos de Ana María Shua, *La Sueñera* (1984), podemos reconocer un procedimiento de intertextualidad que nos lleva a la obra de Jorge Luis Borges. La palabra tiene, al menos en principio, dos posibles interpretaciones. La primera implica la referencia al sueño, al carácter onírico que podría presentar la obra. La segunda se relaciona con uno de los significados de la palabra, ya caído en desuso. Como lo explica la propia Ana María Shua en una entrevista con Rhonda Dahl Buchanan, tener sueñera significa tener sueño, ganas de dormir.

"Fundación mitológica de Buenos Aires" (el poema del cual la autora "extrae" la palabra "sueñera") fue publicado por primera vez como parte de *Cuadernos de San Martín* (1929), editado por Proa. Borges, en una

edición posterior (*Poemas*, 1943), le cambia el nombre y lo titula "Fundación mítica de Buenos Aires". Según el prólogo de 1969 de *Cuadernos de San Martín*, este cambio obedece a una cuestión fundamental, mencionada por el mismo narrador: a diferencia de mítica, mitológica "sugiere macizas divinidades de mármol" (Borges, 2009: 171). Por el contrario, "mítico" estaría sugiriendo un origen impreciso y difuso, no tan relacionado a lo grecolatino como la palabra "mitología".

Por otro lado, podemos agregar, es destacable la cuarta acepción de "mito" del diccionario de la RAE: "Persona o cosa a las que se atribuyen cualidad o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen". Así, al mencionar en ese prólogo la falsedad de la composición, quedaría el término enmarcado en una interpretación ambigua según la cual, la fundación es y no es: Buenos Aires *ha sido vista* surgir, a diferencia de otras ciudades. Por lo tanto, incluso lo mítico, con su carácter de indeterminación en el devenir histórico, aparece negado o disminuido por el propio narrador.

En este poema "lo real" se supone y lo mítico se acepta como una verdad. Entre la segunda y tercera estrofa ocurre el proceso que mencionamos arriba. Encontramos en la primera (segunda del poema) suposiciones sobre lo real y en la segunda (tercera del poema) afirmaciones sobre elementos míticos, seres fabulosos. La fundación de Buenos Aires es oral, hecha de opiniones, como se evidencia en los dos últimos versos del poema, en los que el yo da su propia versión: la juzga tan eterna como el agua y el aire, a pesar de lo que digan, de lo que se suponga. Es en ese "río de sueñera y de barro" en el que se instaure el libro de Ana María Shua, en un territorio moldeable, blando, como de sueño, mítico. Es el sueño el gran tema que atravesará los 250 microrrelatos que componen el libro.

Éste comienza con un prefacio (un *peritexto*), que es a su vez un microrrelato, que

nos permite leer una relación de *intertextualidad* directa en forma de *cita* con la biografía que escribe Max Brod sobre su amigo Kafka.

Titulada *Franz Kafka, eine Biographie* (1937), el hipotexto al que nos envía *La sueñera* ya es una *variación*. La cita, en español, ya corresponde a una traducción del alemán, al mismo tiempo que el título está ligeramente cambiado: ahora es sólo *Kafka*. Sabemos que se trata de la biografía porque, efectivamente, Max Brod -íntimo amigo del autor praguense- escribió una biografía sobre él, pero el título y el idioma son otros: el *hipotexto* se transforma en una relación de *traducción*.

Esta anécdota -que *repite* el procedimiento de fragmentación practicado por Borges y Bioy Casares en *Cuentos breves y extraordinarios* (1953)- tendrá a su vez, como ya han notado varios críticos, tres variaciones en los microrrelatos (de ahora en adelante MR cuando se crea conveniente) 66, 67 y 68. Lo común en ellos (es decir, en los tres *hipertextos* del *hipotexto* incluido en el libro que, además, funciona como *peritexto*) está en el nombre del "personaje", K., utilizado por Kafka en sus libros.

En todas las variaciones que hay con respecto al *hipotexto*, nos encontramos con un cambio de narrador en tercera persona a un narrador en primera persona. En ese cambio, uno de los tres personajes -el yo del *hipotexto* que podríamos identificar con Max Brod o, mejor, con el narrador de la biografía de Kafka- desaparece por completo. Suponemos, luego, que uno de los personajes, por analogía, es K. (o Kafka) y el otro, también por analogía, el padre de Max Brod, convertido en personaje literario.

Todo esto lo inferimos por medio de la reconstrucción de este *lugar de indeterminación*, propuesto por el texto a través de la *variación*. Sea este el caso o no, lo cierto es que entre los dos personajes que interactúan se establece una relación en la que

nunca está del todo claro el límite entre el sueño y la realidad: "El muy ingenuo pretende hacerme creer que no lo es" (MR 66); "¿es que acaso algún sueño verdadero podría atreverse a interrumpir el mío?" (MR 67); "Pero si usted es un sueño, señor K., ¿qué queda para mí?" (MR 68) (1984: 38-39). Es en este ámbito confuso, de indefinición, donde se desarrollan todos los microrrelatos que componen *La sueñera*.

Como con Kafka, los personajes en toda la obra de microrrelatos de Ana María Shua, arriesgamos, son construidos sin importar tanto quiénes son, sino qué les pasa. Los personajes que construye esta autora son personajes fronterizos, siempre ubicados en una zona indeterminada, entre "la realidad y algo más".

Esto puede leerse en el MR 156, quizá paradigmático: "Hay un lado éste, hay un lado otro, hay una permeable membrana que los une o separa y yo aquí, en ósmosis constante del lado éste al lado otro, tras-pasada de lado a lado en el pasaje, en el pasar, en el definitivo, ¿despertar?" (1984: 70-71). Asimismo podemos encontrar este estado indeterminado en el MR 3. Cuando leemos "Estoy bien despierta ahora, acostada al borde de un sueño hondo" (1984: 12), se establece la dualidad de la que venimos hablando, en tanto construcción de personajes indefinibles, que se encuentran en un estado fronterizo.

Lo mismo sucede con el bosque del MR 143, que tiene límites precisos pero un centro variable, que a veces está en la mitad justa y otra fuera de los límites, inalcanzable. Esta utilización del sueño como lugar indeterminado es una práctica que la autora toma de una doble vertiente: de Kafka y de Borges.

Borges, por su lado, no sólo está "presente" en el título de la obra, sino también a través de un artículo en el que habla sobre Kafka. Me interesa al respecto rescatar la siguiente cita, perteneciente al artículo "Las pesadillas y Franz Kafka" (1935), de Borges:

"Aventuro esta paradoja: componer sueños es una disciplina literaria de reciente inauguración" (2011: 138).

En ese texto Borges realiza un breve recorrido a través de distintos autores, como Quevedo, de los que descrea el acto de soñar por ser demasiado lúcidos o no ser otra cosa que "ejercicios de sátira" destinados a "congregar personas incoherentes". Descarta también a "soñadores" proféticos como Isaías, Ezequiel, San Juan el Teólogo, Dante, John Bunyan o a las –auténticas– visiones de Blake y Swedenborg. Luego llega a Wordsworth y su poema "The Prelude" (1805), que define como "el primer sueño literario con ambiente de sueño" (2011: 184). De todos modos, tanto a ese poema como luego a *Alice in Wonderland* (1865) les atribuye una falta: la continuidad de la fábula. Es decir, todos los hechos producidos en el sueño adolecen de tener relaciones de causa y efecto menos caóticas que las que existen en los sueños verdaderos.

Llega luego a Kafka, autor que, como Baudelaire, carece de ese rasgo de continuidad, mencionando que "tienen clima y traiciones de pesadilla" (2011: 140). Más adelante Borges se pregunta: "Lo atroz de las figuras de la pesadilla, ¿no está en su falsedad? Su horror incomparable, ¿no es el horror de sabernos bajo el poder de un proceso alucinatorio? Ese clima es precisamente el de los relatos de Kafka" (2011: 141). Otro tanto puede decirse de muchos de los microrrelatos que encontramos en *La sueñera* y en el resto de obras del género en Ana María Shua: suele haber un clima de inquietud, de indescifrable que los atraviesa.

Pero lo que quizá más nos interesa de este ensayo de Borges es la mención a la *brevidad* que reconoce en Kafka. Nos dice que la menciona por dos motivos: para entusiasmar al lector y para "evidenciar que cada relato puede limitarse a una idea, apenas «aprovechada» por el narrador" (2011: 142). Luego menciona que Kafka, en cada uno de los cuentos de *Un médico rural*, (*Ein Landarzt*,

1919) -en ese momento aún no traducido- ha escrito el proyecto de un libro, "sin mayor adición de pormenores circunstanciales o psicológicos" (2011: 142). Es en esta unión de lo pesadillesco y lo breve donde encontramos, a través de Borges, un antecedente y quizá el primordial *hipotexto* de la obra de Ana María Shua: Kafka.

En el MR 51 se desacredita a personajes que han visitado el mundo de los muertos: no existe tal mundo, no todos viven en el mismo lugar. Con esta operación el MR nos "envía" a *La Divina Comedia*, con Dante como personaje que transita infierno, purgatorio y cielo con distintos guías; o a los mitos clásicos, como el de Orfeo que desciende al Hades en busca de Eurídice. Lo cierto es que, por medio de este procedimiento de deslegitimación construye otro de legitimación según el cual postula un mundo intermedio, el de los sueños, a donde los muertos nos visitan.

Encontramos otros dos relatos significativos que establecen algunas relaciones con parte de la serie que se encuentra en *Botánica del Caos* (2000). En el MR 153, el narrador se cuestiona sobre el orden del universo al observar a un barrilete que cuestiona la ley de gravedad. Se pregunta si todo orden puede subvertirse, a partir del ejemplo corruptor de ese barrilete que incluso ha cambiado su nombre original (barril) por ese otro "ridículo diminutivo".

En el MR 160, se retoma el tema aunque ahora representado en los agentes del Caos: "circunstanciales, acusativos, modificadores, en fin, de nuestra sustantividad". El lenguaje actúa, en este caso, no como ordenador sino como elemento caotizador de la singularidad del "yo y yo", de ese "nosotros dudoso" y, por eso, el lenguaje en su intento clasificatorio termina logrando lo contrario de su propósito: separa en lugar de unir. En *Botánica del Caos* hay una construcción sumamente frecuente de los

personajes como duales, entre el reino humano y el animal o el vegetal.

Como hemos podido observar, a lo largo de *La sueñera* se construyen personajes que oscilan en la frontera entre dos mundos: el de los que duermen y el de los que están despiertos. Son esos personajes, junto con los MR que hemos analizado, los que se erigen como explicitación de una poética que, a través de la reescritura, "define" las borrosas características de un género que no se deja aprehender. Esta definición es posible a partir de la articulación de estos MR como producciones híbridas atravesadas por distintos géneros y consideraciones acerca de ellos. La existencia de este metadiscurso que habla sobre lo que se escribe, ha posibilitado que en este apartado hayamos desarrollado cómo el microrrelato es construido como un inter-género, mediante la reutilización de otros textos y otros géneros, mediante los procesos de transtextualidad expuestos.

El final del primer microrrelato de *Casa de Geishas* (1992), denominado "El reclutamiento" (1992: 9), resignifica el texto que habíamos leído hasta ese momento: "Como un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela".

Esto nos permite establecer analogías – que pueden extenderse al libro en su conjunto– entre los diferentes elementos mencionados. De este modo las mujeres pueden ser entendidas como microrrelatos, a través de la clara referencia al "libro = casa de geishas": "Las primeras mujeres se reclutan aparentemente al azar. Sin embargo, una vez reunidas, se observa una cierta configuración en el conjunto".

Esto implica que, a pesar de lo azaroso de la reunión, el conjunto tiene una configuración. En este mismo sentido, su organización "que, enfatizada, podría convertirse en un estilo", puede interpretarse como la disposición del texto, su estructura. Las mujeres-microrrelatos se encuentran, entonces, no sólo en la primera parte sino en

todo el libro, aunque en la segunda y tercera parte de manera menos explícita.

Podemos leer que en lugar de la correspondiente *okasan* (cabeza de las *Okiya*) la que "busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan", es una madama, la autora. Esto implica una subversión del orden de la casa de geishas, en tanto la figura que la dirige es occidental. Pero también se puede observar un criterio de organización: tanto palabras como microrrelatos van en su justo lugar.

Todo esto en conjunto establece, a través de la analogía, una forma más consciente de considerar al género y sus características: lentamente empieza a perfilarse la utilización del metadiscurso dentro de un género que para definirse habla de sí mismo por medio de analogías más o menos explícitas.

Luego de lo mencionado arriba agrega: "y a esta altura ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer". Con todo esto el narrador nos está interpelando a nosotros, los lectores, en tanto clientela, mencionando que ya se puede observar qué tipo de burdel (libro) se está gestando: un libro de microrrelatos en el cual, a partir del primero que lo compone o, en los términos del microrrelato, de la primera geisha o mujer que se nos presenta, se homologa burdel con *Okiya* (置屋). Esta homologación entre distintos términos produce un entrelazamiento de significados que borra, por eso mismo, la distinción y los límites de un significado referido a la casa de geishas, que se irá diluyendo cada vez más a lo largo del texto.

En el microrrelato "Discurso doble" podemos leer una distinción entre el lenguaje escrito y el lenguaje oral, comienza así: "Dame, te doy, soy hembra tuya, soy tu hombre" (1992: 53). El narrador nos menciona que "por escrito" podría confundirse con un truco literario que consiste en cambiar de personajes

sin dejar una huella en el texto que dé cuenta de eso. Luego desestabiliza la lectura que veníamos teniendo: el narrador puede oír, de manera inconfundible, dos voces. Cada una de ellas tiene ese discurso doble que "distingue entre todos al Cuarto de los caracoles del de los Hermafroditas" (1992: 53). En este sentido, es algo a considerar que entre los animales invertebrados los caracoles se encuentren entre los que tienen medios de reproducción hermafrodita. La división entre uno y otro cuarto apenas es una división de especies, que puede diferenciarse por las voces.

Por todo lo mencionado, consideramos que este MR es fundamental en la construcción de una poética del microrrelato entendido como género híbrido: en la figura del hermafrodita se representa tanto la hibridez del personaje como la del género (literario o sexual). El hermafrodita, al poseer órganos reproductivos femeninos y masculinos, en sí mismo es un discurso doble, híbrido, atravesado por voces que se anulan y se complementan. Este discurso doble representa la hibridez de un género que no se deja moldear, y que mantiene la ambigüedad como uno de los rasgos recurrentes que podemos observar en la construcción de sus microrrelatos.

El MR "Máquina del tiempo" actualiza un relato ("Pierre Menard, autor del Quijote") que podría denominarse como "clásico", con el que establece una relación de hipertextualidad.

Este microrrelato retoma su título en el cuerpo del texto, refiriéndose al aparato sin volver a incluirlo explícitamente dentro de él. Con esto se presupone que el lector conoce tanto la máquina como su "creador": el MR lleva el mismo título que la obra de ciencia ficción de Herbert George Wells (*The Time Machine*, 1895), autor muy admirado por Borges.

Calificado como un aparato rudimentario y demasiado simple, descubierto por azar, el narrador supone que no hemos

sido los primeros en descubrirlo y conjetura: "Así podría haber conocido Cervantes, antes de componer su *Quijote*, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard" (1992: 78).

La riqueza de este final implica que, por un lado, se actualiza el personaje ficcional Pierre Menard a un personaje histórico existente al ponerlo en relación con Cervantes y el acto de plagio. Por otro lado se establece que la estrategia borgeana de verosimilización (Pierre Menard intentando reproducir el *Quijote*) se actualiza. Por esto mismo -en un nivel metadieético- se nos sugiere que Menard, creación de Borges, es el verdadero autor del *Quijote*, plagiado luego por Cervantes por medio de la máquina del tiempo.

Todo esto nos envía a leer, de algún modo "Borges, autor del Quijote" y, por eso mismo, a poner en igual lugar o incluso por encima a Borges con respecto a Cervantes, legitimado como clásico al haber sido plagiado por él. A Borges, autor clásico de nuestras letras argentinas (y de las universales), se lo erige como modelo a imitar por otro clásico como Cervantes.

Pierre Menard, por su lado, fue no sólo un personaje de Borges, sino un escritor francés que vivió en el Siglo XVIII. Pierre Menard es dos: el real y el inventado por Borges. También son dos los Cervantes (el escritor del *Quijote* y el plagiador de Menard) y dos los Borges (no podemos olvidar su más conocido microrrelato "Borges y yo").

Esta figura del doble no haría sino tensionar todavía más los límites entre lo ficcional y lo real, dentro del ámbito de la construcción de una poética de hibridación como la que venimos postulando. El plano metaficcional se introduce en el relato al revertir la construcción de un hipotexto primero identificado con el *Quijote*, estableciéndolo como producto de un hipotexto segundo, el cuento de Borges, que a su vez es hipertexto del *Quijote*. Un tercer

texto, el relato construido por Pierre Menard, sirve a su vez como hipotexto de "Máquina del tiempo" e hipertexto del *Quijote*. Finalmente, el microrrelato de Ana María Shua es el que posibilita, por medio de un artilugio "verosímil", la complejidad de un relato que establece relaciones entre cuatro textos distintos, generando de este modo una red de relaciones transtextuales. Si a todas esas relaciones le agregamos el libro arriba mencionado de Wells, este MR podría interpretarse, en clave humorística, como un homenaje de Borges, a través de la voz narrativa de Shua.

"El respeto por los géneros" (1992: 159) es paradigmático en lo que se refiere al microrrelato. Comienza así: "Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce". Inmediatamente el narrador expone los motivos por los cuales se ha llegado a esa situación. Para realizarlo recurre a las convenciones de distintos géneros literarios: policial, ciencia ficción, novela existencialista y texto experimental.

En el policial, la situación podría ser producto "del alcohol, de la droga, o de un golpe en la cabeza". En un cuento de ciencia ficción, eventualmente el hombre entendería estar en un universo paralelo. En una novela existencialista podría deberse a una situación absurda o de extrañamiento. En un texto experimental el misterio no se desentrañaría, resolviéndose la situación mediante un uso lúdico y creativo del lenguaje.

Luego de todas estas reutilizaciones de las convenciones que cada género establece, el narrador advierte que los editores son cada vez más exigentes y que el hombre, el personaje del microrrelato, debe ubicarse rápidamente en un género para no quedar inédito. El hecho mismo de leerlo como parte de un libro que efectivamente existe, implica que se ha optado por una opción: el microrrelato. Género construido, en la poética de la autora, como uno que incluye y reescribe a los demás, en este caso reutiliza las figuras

convencionales que los definen. De esto deducimos que el microrrelato, en la concepción de la autora, se construye en una relación dialógica de reescritura con los demás géneros.

De ese modo, este MR se erige tanto en una crítica al mercado editorial como a las reconocibles estrategias genéricas, que se terminan diezmando y reutilizando en este "nuevo" género. Este es, diremos, el texto que sustenta de manera más fuerte la hipótesis que se desarrolla en el presente trabajo.

Todo esto produce una noción del microrrelato entendido como un *intergénero rizomático* donde intervienen distintos géneros y se despoja de las convenciones estancas que los caracterizan, haciéndolos delimitables, genéricos. Con bases rizomáticas e intergenéricas, el microrrelato se construye como un tipo textual atravesado por la reutilización de géneros, con una caracterización inestable sobre la cual la crítica no se pone de acuerdo.

De *Botánica del Caos* (2000), por cuestiones de espacio, sólo expondremos lo analizado con respecto a la introducción de este libro. Creemos suficiente este breve análisis para dar cuenta de algunos MR que constituyen el basamento de nuestra hipótesis. Se recomienda la lectura del TFL correspondiente, que aborda el texto de manera más acabada.

Ya desde el título mismo, "Introducción al Caos", microrrelato con el que comienza el libro, se establece un doble significado: es tanto una forma de ingresar al texto como al caos que se homologaría, entonces, con la textualidad que le sigue.

Utilizando un recurso muy frecuentado por Borges, se establece como narrador a un tal "Hermes Linneus". En cuanto a Hermes lo podemos relacionar con "dos" dioses de la antigüedad clásica. Por un lado tenemos al Hermes de los griegos, aquel dios que cumplía las veces de mensajero, uniendo el reino de los hombres y el de los dioses. Por otro lado

tenemos a Hermes Trimegisto, una suerte de sincretismo griego posterior entre Hermes y el dios griego Tot. Por lo tanto, podemos aventurar de momento que el narrador adopta las características de estos dos dioses: como Tot (para los egipcios Dyehuthy), es el creador del lenguaje, de las palabras; como Hermes, es el mensajero que une dos reinos diferentes.

Por otro lado tenemos lo que podemos suponer el apellido, *Linneus*. Carl Nilsson Linæus fue un naturalista, científico y botánico que contribuyó a establecer el sistema de *clasificación binomial*, que consiste en designar a las distintas especies de organismos por medio de un "nombre y un apellido" científicos, con el fin de identificar y clasificarlas en su totalidad. Este sistema de clasificación hizo pensar a Linneus que estaba clasificando la creación de Dios. No en vano, a modo de exhortación a Dios, se pueden leer estas palabras que abren el libro: "*quam ampla sunt tua opera!/quam sapienter ea fecisti!/quam plena est Terra possessione tua!*".

Linneus publicó en 1735 su famoso libro *Systema naturae*. En 1758 salió la décima edición, donde se establecen, de manera definitiva, las bases de lo que luego será la nomenclatura zoológica que hoy conocemos. Además propuso un sistema de clasificación jerárquico donde las especies similares morfológicamente se agrupaban en una jerarquía superior: el género. Cada género era descrito por las características comunes que se encontraban en cada especie (que retoma de la *Metafísica* de Aristóteles).

De este modo el narrador de la Introducción se configura como un mensajero que funciona como nexo de contacto entre dos reinos, como el creador de las palabras y el lenguaje y, al mismo tiempo, como su clasificador. Este ser polimórfico, construido como deidad, a través de un texto que presenta las mismas características que los tratados de botánica, se dirige al lector.

De este modo construye un microrrelato que habla sobre los microrrelatos

y su relación con la poesía: "La poesía utiliza la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de las palabras, abriendo heridas que permiten entrever el Caos como un magma rojizo" (Shua, 2000: 7).

Es Hermes, el creador del lenguaje y su clasificador, el que atraviesa esos dos mundos y por eso mismo los conoce, los nombra. Hay, a partir de esta separación de pérdida y de caída que homologa al Caos con el Paraíso, un intento de restitución del orden, de clasificación de lo inclasificable, de comunión entre las cosas y las palabras que han perdido su unidad ya de manera insoluble: "Las cosas llegan hasta las riberas del discurso porque aparecen en el hueco de la representación" (Foucault, 1969: 130). Es de este hueco de incomunicación dado a partir del Siglo XVIII desde donde surgen los híbridos monstruosos de estos microrrelatos.

Este conocimiento de los dos mundos lo vemos representado en el niño que dibuja una casa "que nunca vio pero que significa todas las casas, ha conseguido escapar a la verdad". Este escapar a la verdad es también taparse "los ojos con las convenciones de la cultura" y salir del Caos, "que es también el Paraíso", para ingresar al mundo creado. En este sentido Foucault nos dice, en *Las palabras y las cosas*:

La Historia Natural no es otra cosa que la denominación de lo visible. De allí su aparente simplicidad y este modo que de lejos parece ingenuo, ya que la Historia Natural resulta simple e impuesta por la evidencia de las cosas. Se tiene la impresión de que con Tornefort, Linneo o Buffon se ha empezado a decir al fin lo que siempre había sido visible, pero que había permanecido mudo ante una especie de invencible distracción de la mirada. De hecho, no es una milenaria desatención lo que se disipa de pronto, sino que se constituye en todo su espesor un nuevo campo de visibilidad (1969: 133).

Es la poesía la que cruza el cerco: al clavarse en la corteza de las palabras podemos entrever el Caos. Los microrrelatos de este libro, a partir de esta introducción desclasificatoria, se construyen como "ejemplares raros", híbridos en la mayoría de los casos. Es en ese magma movedizo donde "hunden sus raíces": una parte en la realidad que pertenece al Caos y la otra en la del Orden. En este sentido la introducción sostiene la hipótesis que guía el trabajo: el microrrelato, como *intergénero rizomático*, siempre entre los extremos, hundiendo sus raíces en el magma de la creación literaria, siempre movedizo.

Estas "brevísimas narraciones" se hunden en ese magma caótico que podría interpretarse como la sangre, la vitalidad de las palabras, su significado y su unión con la vida. Restablece, de este modo, la relación perdida entre las palabras y las cosas que fue consecuencia de la clasificatoria de Linneus a través de un lenguaje vacío, que eliminó los colores y se dedicó a comparaciones geométricas.

El microrrelato-introducción postula que "La tierra es informe y está desnuda pero no vacía". Esto nos lleva a las palabras iniciales del tratado de botánica de Linneus que citábamos arriba y establece una relación de hipotextualidad para con el texto del botánico. Esto no sólo logra aseverar la relación con el personaje histórico ficcionalizado sino también, y principalmente, interpretar la relación con el hipotexto a la manera de una continuación: ese vacío que no existe en la tierra y que es llenado por Dios es lo que clasificará Linneus, "vistiendo" la tierra en ese acto de nombramiento.

De *Temporada de Fantasmas* (2004) tomaremos también sólo el análisis de la introducción. En ella se definen estos seres evanescentes, los fantasmas, como "textos traslúcidos, medusas del sentido", que son los microrrelatos en su esencia de rizoma que escapa al sentido impuesto por el intento falocéntrico de Linneo. Escapan al

significado por una tangente ya que "no tienen entidad suficiente para caer en las redes de la lógica, los atraviesan las balas de la razón". A pesar de esa advertencia que parece estar dirigida a la crítica especializada y a los lectores escrupulosos, intentaremos darle alguna forma a este texto evanescente.

De la introducción podemos extraer las siguientes características con respecto al microrrelato. Son "breves, esenciales, despojados de su carne" y también son ambiguos: "no tienen entidad suficiente para caer en las redes de la lógica". También se establece un paralelismo de contradicción entre las características de los fantasmas-microrrelatos enunciadas en el prólogo y las que constituyen los microrrelatos del texto. Así, invirtiendo las palabras de la autora, podemos decir que estos fantasmas sí vienen a buscar pareja ("Filtro de amor", "Encuentro clandestino", "Mujer y tigre", "Su viuda y su voz") y a para desovar ("Huevos de sirena"). También necesitan reproducirse ("Elefantes marinos", "Concatenación") y tienen entidad suficiente como para caer en las redes de la lógica ("Triángulo amoroso", "La ardilla verosímil", "El Dios Viejo del Fuego"). Son breves, esenciales, y no despojados de su carne ("De carne somos", "Las carnes permitidas", "El pájaro azul"). No vienen a mostrarse y a agitar sus sudarios ("No tengas pudor", "El niño terco") y es posible cazarlos ("Hombre que huye"), etc.

El microrrelato es construido, de este modo, como *intergénero rizomático*, en tanto inestable y multiforme. La contradicción entre el prólogo y las características de los relatos desaparece por momentos, estableciendo al género como reescritura a través de MR como "Tarzán I" y "Tarzán II", "El caballero vengativo" o "El mapa del tesoro", que reescriben la "esencia" de novelas, obras de teatro, relatos de viaje, a través de personajes arquetípicos como el caballero, los pícaros o un Tarzán convertido en Hamlet.

Advertimos, además, la existencia de observadores (es decir, los lectores) ante quienes los fantasmas vienen a mostrarse y a agitar sus "húmedos sudarios". Sudario para des-cubrir el muerto, para re-sucitarlo. En definitiva, a través del acto de lectura, para re-crearlos, re-narrarlos, re-leerlos y justificar con estos actos esa vida evanescente que los constituye.

A pesar de todo esto, el narrador nos hace una advertencia: los expertos observadores saben que los fantasmas se pueden observar de costado, con una mirada de soslayo que recuerda llamativamente al microrrelato "Visión de reojo" de Luisa Valenzuela. Esa actitud, parecida a la actitud ante lo sagrado que implica no ver directamente sino a través de (un sueño, una visión, un mensaje simbólico, una alegoría), es la que deberemos tener como lectores para lograr asomar nuestra mirada al magma caótico del mundo de los fantasmas que siempre, siempre y como el rizoma, permanecen *entre* este mundo y el otro, de paso, indescifrables.

La Introducción de *Fenómenos de circo* (2011), titulada "El deseo secreto" (2011: 7), elabora una expectativa sobre la que el espectador, a su vez, tiene sobre el circo: el deseo secreto es que el relativo orden y la relativa precisión impuestos por los diferentes números que se representan en el circo, fallen. Es el deseo de la introducción del caos en un orden que se mantiene de manera delicada. Pero como "sólo se desea lo que no se tiene", cuando el espectador comienza a observar que su deseo oculto se cumple y es demasiado horroroso para soportarlo, comienza a desear lo contrario, que los trucos salgan bien, que retorne el orden, e ironiza el narrador: "y así se van de nuestro espectáculo felices consigo mismos, orgullosos de su calidad humana, sintiéndose mejores, gente decente, personas sensibles y bienintencionadas, público generoso del más perfecto de los circos".

Este microrrelato, que a su vez funciona como Introducción, nos presenta la dualidad del deseo del espectador. Cuando las expectativas más siniestras se cumplen, siente el horror de su deseo y se vuelve infantilmente hacia una inocencia que recuerda al Paraíso, la ausencia de culpa y de muerte.

En el microrrelato "Introducción al circo" (2011: 22) el narrador en primera persona nos relata cómo hace malabares y juegos con las palabras: "agarro en el aire un sustantivo redondo", "hago malabarismos con los verbos, camino por la cuerda floja de una sintaxis riesgosa". Esta caracterización remite a la habilidad del narrador para expresarse, transitando por el filo de la sintaxis, haciendo malabares con el lenguaje. Al otorgarle a las palabras "un sentido inesperado", establece una homologación con dos de las características distintivas del microrrelato. Por un lado, el juego con el lenguaje; por otro, la sorpresa que el narrador intenta provocar en el lector a través de giros inesperados.

El circo surge del lenguaje mismo y concluye: "El público es usted, el espectáculo unipersonal, por favor, elogie a las fieras y no les cuente nada a los que están esperando afuera". Es esta homologación entre lector y espectáculo, microrrelato y fieras, espectáculo unipersonal y acto de lectura, lo que finalmente nos lleva a leer todo el libro como un circo compuesto de microrrelatos destinado a unos espectadores que somos los lectores o, más precisamente, el lector particular e individual.

De este modo, entre este microrrelato e "Introducción al circo" (2011: 22) podemos establecer una relación de continuidad. Esto nos llevaría a interpretar lo narrado en el "El deseo secreto" como la explicitación de las expectativas que el narrador, "presentador del evento", tiene sobre los lectores. El lector de su *horizonte de expectativas* es un lector que espera un sentido único, horroroso, de sus microrrelatos. Ante la paradoja y lo monstruoso de un lenguaje que juega con el

filo del sentido, retrocede temeroso y vuelve a desear una lectura “cómoda”, esperada.

Crítica y elogio al lector, entre estos dos microrrelatos se construye, una vez más, una poética del microrrelato como metaliteratura: la oscilación entre el deseo oculto y la tranquilidad expresada en las expectativas de la normalidad son el símbolo de un acto de lectura y de la construcción del microrrelato como un género que traspasa los límites del sentido, para adentrarse en el caos que nace de la imprevisibilidad.

Índice de esta poética son los microrrelatos “Dudoso circo” y “Quizá”, ubicados en el intertítulo “Todo es circo”. En ellos el espectador se enfrenta a una posición indefinida frente a su percepción: todo y nada indica que es un circo. El espectador-lector se despierta (de lo que puede suponerse una pesadilla), pero aún así no puede establecer una certeza sobre su entorno: el circo lo es todo, aparece y desaparece a su antojo; los personajes no desempeñan su acostumbrado rol y parecen más producto de una pesadilla que de un espectáculo.

Así también sucede en “El circo fantasma”, donde se interpela al lector en segunda persona diciéndole “hasta usted es transparente”. Este pasaje convoca, con esas palabras, la condición de levedad presente en un tipo de circo –y en el lector– que transita, al modo de los MR de *Temporada de Fantasmas*, entre dos mundos.

Podemos también recordar el MR “¿Quién es la víctima?”, en el cual se establece una relación de pareja entre diferentes personajes que actúan de a dos. Al mencionar sobre el final al lector y al autor, resignifica el texto precedente, ubicando a ambos en una relación en la que “uno de ellos es víctima de las bromas, trucos y tramoyas del otro” (2011: 78). Si tenemos en cuenta, además, el intercambio de roles que sugiere el MR anterior, podríamos extraer distintas consideraciones:

- 1) El acto de escritura y el de lectura se implican mutuamente.
- 2) Este libro mismo se podría interpretar como un circo, un espectáculo.
- 3) En este libro en particular hay “bromas, trucos y tramoyas” para victimizar al lector, pero, y al mismo tiempo, lo mismo podría hacer el lector, por ejemplo, en un análisis de la obra.

En clave humorística el narrador formula consideraciones en torno al lenguaje y la dificultad para domarlo en el MR “La poeta écuycère”, que trata de una écuycère que monta el signo y hace piruetas sobre la línea que separa el significado y el significante. Como el signo es menos dócil de lo que la gente cree, a veces se encabrita y la arroja de un corcovo, por lo cual la poeta se arrepiente de haber dejado la gramática por el circo.

3. Conclusiones

A lo largo del trabajo hemos realizado un recorrido por las distintas obras de microrrelatos de Ana María Shua, con el objetivo de postular una constante que la recorre y a la que le hemos dado el nombre de *intergénero rizomático*, para elaborar una idea aproximada de las características de los microrrelatos que la constituyen.

Este concepto, constituido a su vez por los MR seleccionados, nos posibilita comprender la producción de microrrelatos de Ana María Shua como una poética de la reescritura. Ésta se fundamenta en la actualización de diversas tradiciones literarias y la desacralización de la idea de género, a través de microrrelatos que ponen en jaque las convenciones que le permiten a la crítica encuadrarlos bajo categorías.

Decimos entonces que el *intergénero rizomático* implica la idea de un género atravesado por distintos géneros a través de la utilización de los recursos que los caracterizan

o reversionando argumentos completos de obras extensas en un MR. Esto se produce mediante procedimientos reescriturales en donde intervienen menciones de las características de otros géneros, utilización de sus recursos, de sus figuras típicas, de sus expresiones, etc.

Como ejemplo representativo de esto podemos recordar el analizado MR "El respeto por los géneros":

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 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 (1992: 159).

En él observamos la referencia a las reglas de otros géneros para realizar una crítica al mercado editorial pero, y principalmente, para enunciar unas convencionalidades de las que el microrrelato está relativamente exento. En su carácter rizomático, este género absorbe las características de los demás y las convierte en un relato que las menciona: por contraposición, el género en el cual está inserto el hombre, es el buscado por la editorial.

Esta idea de la reescritura implica, además, la ausencia de originalidad –en tanto origen- de la producción. Esto es lo que, en

última instancia, nos llevó a relacionarla con el concepto de *rizoma* como uno que implica la ausencia de un centro estable: como el microrrelato, el *rizoma* no es, sino que está *entre*. Así, la reescritura, con su carácter desestabilizante y dispersivo, se erige en paradigma del microrrelato entendido como *intergénero rizomático*. Esto, en última instancia, le posibilita a Ana María Shua instalarse en una tradición que, si bien no comienza con Kafka y Borges, sí es asentada por ellos. Un microrrelato en el que puede ejemplificarse claramente esta idea es "Máquina 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 (1992: 78).

El *intergénero rizomático*, por esto mismo, puede ser considerado como un concepto útil para la elaboración de una clasificatoria y delimitación de corpus de trabajo de microrrelatos que utilicen la reescritura como procedimiento principal. Esto a su vez podría establecer nuevas subclasificatorias de microrrelatos.

De los análisis de la obra de Ana María Shua realizados en este trabajo, podemos concluir con que el *peritexto* se constituye como un "espacio" privilegiado en la producción de un metadiscurso referido al microrrelato. Deudor de una larga tradición relacionada al dialogismo textual (que debe no poco a Borges o Marcel Schwob) el *peritexto* se transforma en un tipo de construcción fundamental a la hora de reproducir relaciones transtextuales que permitan entrever, en la

obra de microrrelatos de Ana María Shua, una poética del *intergénero rizomático*.

Así los prólogos, en la obra analizada, se construyen siempre en relación con otros géneros o subgéneros literarios. En *La sueñera* no tenemos un prólogo propiamente dicho, pero en su lugar tenemos una *cita* de una biografía que, a su manera, también funciona como una introducción. En *Casa de Geishas* tenemos un testimonio cuasi biográfico de la autora, expresado en la voz de la narradora, a partir del cual se expresa sobre el género y su presente y pasado libro. En *Botánica del Caos* se nos introduce al libro como si se postulara un tratado sobre el microrrelato. En *Temporada de Fantasmas* se nos presenta una descripción conceptual, casi enciclopédica, pero de imprecisa definición, de los microrrelatos y su carácter evanescente. Por último, en *Fenómenos de Circo*, es el microrrelato mismo que dialoga con el lector y las convenciones del género, a través de ese texto en particular que, como hemos intentado demostrar, se vincula con otros que lo completan.

La construcción de personajes híbridos que transitan espacios de marginalidad a lo largo de toda la obra de microrrelatos de Ana María Shua, ejemplifica y sostiene, dentro del cuerpo textual, la hipótesis expuesta en este trabajo. El MR "Discurso Doble" es quizá el ejemplo más claro de esta poética de la hibridez de un género que está entre, constituido por múltiples discursos:

Dame, te doy, soy hembra tuya,
soy tu hombre. Por escrito podría
confundirse con ese viejo truco literario
que consiste en trasladarse, sin previo
aviso al lector, de uno a otro punto de
vista, cambiando de personaje sin abrir
guión ni cerrar comillas, sin dejar jamás
la primera persona. Pegando el oído a la
puerta es imposible confundirse: es
cierto que las voces son dos, pero en las
dos, en cada una de ellas, discurre ese
discurso doble que distingue entre todos

el Cuarto de los Caracoles del de los
Hermafroditas" (1992: 53).

Es en las relaciones entre los microrrelatos trabajados y las diversas introducciones donde cobra relevancia una poética de la reescritura, basada en el dialogismo con distintas tradiciones literarias y la construcción del microrrelato como un género que se encuentra entre géneros, esquivo y definido en su indefinición.

Sería interesante por estos motivos, realizar una historia de las intertextualidades entre los distintos prólogos e introducciones pertenecientes a los libros de microrrelatos publicados históricamente. Utilizando como base las diversas historias que se han practicado hasta el momento sobre el género, se podría hacer una reconstrucción de las diversas constelaciones que unen a unos y otros autores.

Sumado a esto también sería interesante, a partir de esos mismos datos históricos, de revistas, diarios, entrevistas, notas periodísticas y libros de crítica, rastrear las diferentes *reacciones* que han tenido frente a estos libros, tanto los lectores como la crítica especializada. Esto, en primera instancia, nos llevaría a elaborar una *historia de la recepción del microrrelato* y su constitución como género, no ya a partir de la producción literaria o las características del género (como ha hecho la crítica hasta el momento), sino a partir de las diferentes respuestas e interpretaciones que han generado los lectores. Habría que delimitar, para eso, cuál es el corpus y qué período histórico pretende abarcarse.

Conscientes de los pocos estudios que hay en torno a una autora como Ana María Shua, creemos que el presente trabajo puede constituirse en un valioso aporte para el campo de los estudios críticos sobre el microrrelato en general y sobre la obra de esta autora argentina en particular. En cuanto al microrrelato en general, la categoría de

intergénero rizomático pretende constituirse en característica delimitadora y definidora del género. Con la comprensión de ella puede abordarse el género como algo móvil, que establece relaciones de dispersión con la misma obra y con otras obras de modo reescritural.

En cuanto a la obra de Ana María Shua en particular, este es el primer estudio que abarca toda su obra de microrrelatos de manera orgánica y por eso uno de los objetivos del presente trabajo es convertirse en un pilar en lo referente a la interpretación de la obra de la autora y del microrrelato como género.

El género, cada día más trabajado e identificado, todavía tiene mucha literatura que dar de sí, y muchos cambios que experimentar. La conformación de un canon, establecido a través de autores ya consagrados dentro de la literatura (como Borges, Arreola, Monterroso, etc.), posibilita enmarcar la producción de distintos autores, entre ellos la de Ana María Shua, en torno a un género que hasta estos días ha sido poco estudiado, aunque muy producido.

Para futuros estudios nos proponemos realizar trabajos en torno a la obra de Ana María Shua, en los que sea posible establecer relaciones de intertextualidad entre sus obras de microrrelatos y las pertenecientes a otros géneros como la novela, el cuento, los ensayos, y las antologías. En ellas la autora también expone una poética y sus diferentes concepciones sobre la literatura. La comprensión cabal de la totalidad de su obra podría ayudar a delimitar de manera más

acabada lo que aquí se ha hecho con respecto uno de los géneros que produce, el microrrelato.

4. Bibliografía

- BIOY CASARES, Adolfo y BORGES, Jorge Luis (s.f.): *Cuentos breves y extraordinarios*. Losada. Versión .pdf
- BORGES, J. L. (2009): *Obras Completas* (Edición Crítica) Tomo I. Argentina. Editorial Emecé.
- (2011): *Obras Completas*. Tomo XVIII. Argentina. Editorial Sudamericana.
- EPPLE, Juan Armando (1996): "Brevisima relación sobre el cuento brevisimo". *Revista Interamericana de Bibliografía*. Número: 1-4. http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo1/index.aspx
- FOUCAULT, Michelle (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México. Siglo XXI Editores.
- GENETTE, Gerard (2001): *Umbrales*. Argentina. Siglo XXI editores.
- (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España. Ed. Taurus.
- KAFKA, Franz (1999): *Obras Completas*. Tomo IV. Barcelona. Edicomunicación S. A.
- SHUA, Ana María (1984): *La Sueñera*. Buenos Aires. Ed. Minotauro.
- (1992): *Casa de Geishas*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- (2000): *Botánica del Caos*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- (2004): *Temporada de fantasmas*. Madrid. Ed. Páginas de Espuma.
- (2011): *Fenómenos de circo*. Buenos Aires. Ed. Emecé.
- SILES, Guillermo (2007): *El Microrrelato Hispanoamericano*. Argentina. Corregidor.