

Comentario de microrrelatos de Ana María Shua

Roxana Guadalupe Herrera Álvarez – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil

Ana María Shua nació en Buenos Aires en 1951. Estudió la carrera de Letras en la UBA (Universidad de Buenos Aires) y ha trabajado como creativa de publicidad y guionista de cine. A los dieciséis años publicó el libro de poemas *El sol y yo*. En 1980 ganó el premio de la editorial Losada con la novela *Soy Paciente*. Otras de sus novelas son: *Los amores de Laurita* (1984) (llevada al cine con guion en el que colaboró Shua), *El libro de los recuerdos* (1994) (Beca Guggenheim), *La muerte como efecto secundario* (1997) (Premio Club de los XIII y Premio Municipal de Novela), *El peso de la tentación* (2007), *Hija* (2016).

Con el microrrelato ha obtenido reconocimiento internacional. Publica libros dedicados exclusivamente a esta forma narrativa entre los que se cuentan: *La sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992), *Botánica del Caos* (2000), *Temporada de Fantasmas* (2004), *Fenómenos de circo* (2011) (reunidos estos cinco libros en el volumen *Cazadores de Letras* (2009) que incluye, además, doce microrrelatos inéditos), *Todos los universos posibles* (2017) reúne sus microrrelatos publicados hasta la fecha, *La guerra* (2019). En 2016 recibió el Premio Iberoamericano de Minificción “Juan José Arreola” en México.

También ha publicado libros de cuentos entre los que se encuentran: *Los días de pesca* (1981), *Viajando se conoce gente* (1988), *Miedo en el sur* (1998) (Premio Ciudad de Buenos Aires), *Como una buena madre* (2001), *Que tengas una vida interesante* (2009), *Contra el tiempo* (2013).

También se ha dedicado a escribir literatura infantil y juvenil, por la que ha recibido varios premios, y adaptaciones de cuentos populares. Algunos de sus libros se han traducido a más de doce idiomas.

El microrrelato y Ana María Shua

Según Irene Andres-Suárez, el microrrelato es “(...) un texto literario ficcional en prosa, articulado en torno a los principios básicos de brevedad,

narratividad y calidad literaria.” (Roas, 2010: 162). Y afirma: “No hay microrrelato sin una historia, sin una trama, sin una acción, sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos.” (Roas, 2010: 162)

Esta forma narrativa ha suscitado polémicas entre los críticos acerca de su condición de género independiente. Algunos de esos críticos, entre los que se cuentan David Roas (Calvo Revilla; Navascués, 2012: 53-54), sostienen que el microrrelato es una variante del cuento, en el sentido de que el microrrelato ha llevado hasta las últimas consecuencias la condensación y la eliminación de todo elemento considerado accesorio, redundando en su extremada brevedad, y que el cuento ya las propone como características propias. Entre los críticos que consideran el microrrelato como el cuarto género narrativo, como lo denomina Andres-Suárez, se sostiene su independencia ante el cuento porque el microrrelato posee entre sus características propias la exigencia de un lector altamente participativo y la recurrencia a la intertextualidad y a la elipsis, lo que propiciaría la extremada brevedad del microrrelato cuando se lo compara con el cuento.

Otro dato importante aportado por Andres-Suárez (Roas, 2010: 159) se refiere al proceso de aceleración sufrido por el tiempo y a la percepción del hombre moderno ante este fenómeno, lo cual hace que el microrrelato, por su extremada brevedad, cuente con gran aceptación en la actualidad, pues se lo considera una de las formas narrativas más adecuadas para expresar los problemas y preocupaciones de la época contemporánea. Los escritores, sometidos a estas mismas circunstancias actuales, según Andres-Suárez,

saben perfectamente que para reducir el texto a su mínima expresión no cuentan con demasiadas estrategias; una de las más eficaces consiste en hacer referencia al patrimonio cultural del lector, al hipertexto; de ahí que un buen número de los microrrelatos que se escriben en la actualidad a ambos lados del Atlántico –me atrevería a decir, más de la mitad– se articulen en torno a los principios de la intertextualidad o reelaboración de mitos, historias famosas, refundición de fábulas, de motivos y personajes de obras literarias universales, etc. Se me objetará con razón que la intertextualidad no es una especificidad del microrrelato y que, actualmente, se da en todos los géneros literarios; no obstante, creemos poder afirmar que en el caso del microrrelato va más allá de

ser un mero ingrediente, ya que permite reducir al máximo la extensión del texto y obtener una economía verbal óptima. (Roas, 2010: 172-173).

Como es posible apreciar, la brevedad del microrrelato se obtiene apoyándose en la experiencia lectora y cultural del lector para echar mano de recursos como la elipsis, la cual propicia la eliminación de descripciones de ambientes y caracterización de personajes que ya son conocidos del lector, y la intertextualidad, que permite hacer breves referencias y alusiones a otros textos captadas y entendidas por el lector, pues su papel activo se pone de relieve al emprender la lectura del microrrelato, el cual le exige llenar muchos vacíos con su propio repertorio. Tal como afirma Roas con respecto a un gran número de microrrelatos

su hiperbrevedad y los diversos recursos que esta implica –uso extremo de la elipsis, carácter abierto y polisémico, empleo constante de la intertextualidad (y otros recursos como la metalepsis o los juegos lingüísticos)– exigirían una mayor cooperación del receptor, o incluso, como no dudan en afirmar muchos críticos, un lector más competente que el que requieren otras formas narrativas. La hiperbrevedad implicaría una mayor cantidad de vacíos de información a rellenar por parte de ese lector hiperactivo. Y ello, por tanto, determinaría, según dichas voces, un lector modelo especial para el microrrelato y unas diferentes estrategias de lectura. (Calvo Revilla; Navascués, 2012: 54).

Este lector hiperactivo es el elemento fundamental para que la lectura del microrrelato alcance éxito. Sin la intervención del lector altamente competente no sería posible acercarse de lleno al sentido oculto del microrrelato, principalmente, como señala Roas (Calvo Revilla; Navascués, 2012: 57) cuando se trata de “microrrelatos basados específicamente en el juego intertextual, que exigen un lector capaz de identificar e interpretar dicho juego.”

Es posible apreciar la importancia de la relación que el escritor de microrrelatos establece con el lector, pues el creador espera que el lector se involucre plenamente en el juego de la lectura desempeñando un papel activo al desentrañar la máxima cantidad de sentidos que su repertorio cultural y de lectura le permita. Sobre todo, porque el lector no dispone de un texto extenso que le brinde detalles y pautas de lectura. Por eso, Roas afirma que “una tendencia dominante en el relato breve moderno y posmoderno es dejar que sea

el lector quien concluya los aspectos significativos del texto.” (Calvo Revilla; Navascués, 2012: 61).

Dándole voz a Ana María Shua, ella se expresa así sobre el microrrelato:

Para empezar, es un género que tiene que ver con mi voz, con mi personalidad, con mi estilo. Tiendo naturalmente al laconismo, a la brevedad. ¿Por qué decir en diez palabras lo que se puede decir en dos? (...) Me gusta mucho sentir que estoy dentro de un texto en el que cada palabra es esencial, en el que el ritmo y el sonido son tan importantes como el significado y no se pueden separar. (Shua; Corvalán, 2007: 326).

La escritora argentina desvela lo que llama su tendencia natural al laconismo, lo cual redundará en la búsqueda de la expresión artística más exacta que pueda responder a sus intenciones como escritora. Otro dato importante que Shua aporta es sobre la difusión del microrrelato:

Por otro lado, por su brevedad, este es un género ideal para leer en pantalla y la web ayudó muchísimo a difundirlo. De hecho, muchos de mis lectores me conocen por haberme leído en Internet, y no por los libros, que siguen vendiéndose muy poquito. (Ferrero; Shua, 2016: 75).

Como escritora de microrrelatos, Shua reconoce en los medios digitales a su disposición en la actualidad, principalmente la pantalla de los smartphones, un nuevo canal de comunicación con sus lectores, aunque las ventas de sus libros no hayan aumentado necesariamente... El microrrelato puede ocupar a sus anchas la pequeña pantalla portátil, lo que le acerca de modo más inmediato e íntimo a su lector.

La comunicación con el lector es clave para llevarlo a alcanzar la plena comprensión del microrrelato. Como se ha dicho, echar mano de recursos como la intertextualidad y la elipsis gracias a la percepción de que el lector contemporáneo posee un amplio repertorio de referencias literarias y culturales redundará en la brevedad del microrrelato, pues el escritor sabe que puede prescindir de una serie de elementos que, en otros géneros narrativos como la novela, son imprescindibles.

Siendo así, Ana María Shua usa como una de sus estrategias la refundición de cuentos populares y cuentos de hadas, los cuales, como se sabe,

circulan en la cultura en formatos variados, desde las ediciones impresas hasta las adaptaciones cinematográficas. El contacto del lector con los cuentos populares y cuentos de hadas ocurre desde la infancia y esto hace posible que los microrrelatos usen como recurso la intertextualidad y la elipsis, pues los escritores saben que sus lectores ya conocen estos textos y basta una alusión para despertar toda la gama de emociones y conocimientos asociados con estas formas narrativas.

La Cenicienta: un cuento de hadas según Ana María Shua

Francisca Noguero Jimémez, en su estudio sobre el libro de microrrelatos de Shua *Casa de geishas* (1992) dice:

Me interesa abordar un conjunto de textos que, en el libro de micro-relatos *Casa de geishas* (1992) y bajo el subtítulo “Versiones”, revisan algunos conocidos cuentos de hadas para ofrecer una lectura lúdica, fresca y rebelde de los mismos. El estudio de este corpus narrativo me permitirá ponerla en relación con la nueva tradición de reescritura de los relatos maravillosos llevada a cabo por destacadas escritoras contemporáneas, en la que se ofrecen nuevas lecturas de los mismos cercanas a los planteamientos ideológicos contemporáneos. (Noguero Jimémez, 2001: 195).

Se destaca particularmente en “Versiones” la revisión de algunos cuentos de hadas que son ampliamente conocidos por los lectores contemporáneos. La revisión incluye una nueva perspectiva que escritoras como Shua aportan a la cultura. En el caso particular de la escritora argentina, la revisión se hace por medio del humor, como se verá. Noguero Jimémez afirma que

los autores de micro-relatos recurren con frecuencia a los cuentos de hadas para evocar, con gran economía verbal, una red de ideas que forman parte del imaginario colectivo universal. Estas formas elípticas, que comunican fundamentalmente a través de la connotación, desacralizan las historias refrendadas por la tradición. (Noguero Jimémez, 2001: 196).

Nuevamente se destaca la importancia de la intertextualidad y la elipsis para que el microrrelato logre la economía verbal, prescindiendo de elementos que el lector ya conoce para centrarse en una nueva perspectiva del cuento de hadas que sorprenderá al lector.

Específicamente en el caso del conocido cuento de hadas “La Cenicienta”, la versión que ofrece Shua es la de cuatro microrrelatos cuyos títulos son “Cenicienta I”, “Cenicienta II”, “Cenicienta III” y “Cenicienta IV”, los cuales forman parte de “*Versiones*”, segunda parte del libro *Casa de geishas*. Se nota que Shua toma como base el cuento de Charles Perrault (1628-1703), bastante conocido e incluso adaptado al cine de dibujos animados en 1950 por los estudios de Walt Disney (1901-1966).

La versión de Perrault (1997: 121-130) nos narra así la historia de “La Cenicienta o la chinela de cristal”:

Un hidalgo viudo que tiene una hija bella y bondadosa se casa en segundas nupcias con una mujer terriblemente orgullosa que tiene dos hijas semejantes en carácter a la madre. Poco después de las nupcias, la nueva esposa le asigna las peores tareas del hogar a la hijastra, la cual, dado su carácter bondadoso y paciente, no se queja al padre, pues sabe que es un hombre completamente sometido a los caprichos de la nueva esposa. Cuando la muchacha terminaba sus innumerables tareas se refugiaba cerca de un rincón de la chimenea y se sentaba encima de la ceniza, lo cual le atrajo un feo apodo. Pero la menor de las hermanas, que no era tan mala, la llamaba Cenicienta.

Un día, el príncipe ofrece un baile al que invita a todas las personas distinguidas, incluyendo a las dos hermanastras de Cenicienta, la cual tendrá que ocuparse de los vestidos y peinados de las muchachas. Las hermanastras le preguntan a Cenicienta si deseaba ir al baile y ella dice que no, pues no era su lugar y las muchachas se burlan y dicen que la gente se reiría de ella si la vieran en el baile. Cenicienta, a pesar de las burlas, peinó muy bien a sus hermanastras y las ayudó en lo que necesitaban. Cuando llega la hora del baile, las muchachas se van y Cenicienta se queda sola, llorando. Aparece su madrina y le pregunta por qué está triste y si quiere ir al baile. Cenicienta le dice que sí y la madrina, que era hada, le comienza a pedir que reúna una serie de elementos que la ayudarán a ir al baile: por el toque de su varita mágica, la calabaza se convierte en carroza dorada, seis ratones se convierten en tres pares de magníficos caballos, una rata se convierte en cochero, seis lagartos tomados del jardín se convierten en lacayos. Por último, la madrina transforma los harapos de Cenicienta en un rico vestido de oro, seda y piedras preciosas. La madrina le

recomienda que salga del baile antes de la medianoche, pues pasada esa hora todo volvería a ser como antes. Cuando le avisan al hijo del rey que ha llegado una gran princesa desconocida, él sale a recibirla y la lleva al salón. Todos admiran su gran belleza. El príncipe permanece a su lado, la invita a bailar y todos la admiran aún más por su gracia. Luego toman un espléndido refresco y Cenicienta va a sentarse con sus hermanastras, las trata con amabilidad y les da naranjas y limones de los que el príncipe le había ofrecido y ellas no la reconocen. A las doce menos cuarto, Cenicienta se despide y se retira del baile tan deprisa como puede. Al llegar a casa, agradece a la madrina y le cuenta todo y le dice que debe volver al día siguiente al baile porque el príncipe se lo ha rogado. Mientras hablan, llegan las hermanastras y Cenicienta las recibe desperezándose como si se hubiera recién despertado. Las muchachas le cuentan que si hubiera ido al baile habría tenido ocasión de ver a la más hermosa princesa que pueda verse y que las trató con gran amabilidad. Cenicienta le pide a una de sus hermanastras que le preste su vestido amarillo para ir al baile y le contesta que jamás se lo prestaría a una fea y sucia como ella. Cenicienta no se molesta con la negativa, pues no hubiera sabido qué hacer si la hermanastra accediera a su pedido.

Al día siguiente, las muchachas se marchan al baile y Cenicienta acude también, mejor vestida y adornada que en la víspera. El príncipe no se aparta de ella y le dice bellas palabras. Tan entretenida estaba Cenicienta que al oír la primera campanada de la medianoche tiene que huir a toda prisa y en su fuga pierde un zapato de cristal. El príncipe lo recoge y lo mira, enamorado de su dueña, y lo guarda. Cenicienta llega a casa sin carroza y vestida de harapos y solo le queda el otro par del zapato de cristal que había perdido. Cuando regresan las hermanastras, Cenicienta les pregunta si se habían divertido y si la hermosa princesa había ido al baile. Le dicen que sí y que al dar la medianoche la princesa había salido a toda prisa y había perdido uno de sus zapatos de cristal. Pocos días después, el príncipe mandó a publicar que se casaría con aquella cuyo pie calzase a la perfección el zapato de cristal. Se lo probaron princesas, duquesas y todas las señoritas de la corte. Las hermanastras también se lo prueban y no les queda. Entonces Cenicienta reconoce su zapato de cristal y dice, riendo, que quiere ver si su pie entra en el zapato. Las hermanastras se

burlan de ella, pero el gentil-hombre encargado de probar el zapato de cristal notó que Cenicienta era muy bella y dijo que su deseo era justo y él tenía orden de probar el zapato a todas las jóvenes. Cenicienta se pone el zapato sin dificultad y sus hermanastras se sorprenden aún más cuando Cenicienta saca el otro par y se lo pone. En esto llega la madrina, toca con su varita los vestidos de Cenicienta y los convierte en otros más ricos y preciosos que los anteriores. Entonces las hermanastras reconocen en ella a la hermosa princesa y se arrojan a sus pies a pedirle perdón por todos los maltratos. Cenicienta las abraza y les dice que las perdona con toda su alma y les pide que siempre la amen. Llevan a Cenicienta al palacio del joven príncipe y a los pocos días se casan. Cenicienta, como era buena, mandó que sus dos hermanastras se alojaran en palacio y el mismo día las casa a cada una con grandes señores de la corte.

La versión de Perrault ofrece dos moralejas en verso. En una se destaca el poder de un alma pura y noble para ganar voluntades y abrir corazones más que trajes y tocados. En la otra se dice que, aunque se posean muchas cualidades y se tenga buena posición, todo eso es poco ante la importancia de tener un buen padrino o madrina.

Los cuatro microrrelatos de Shua se apoyan en la certeza de que “La Cenicienta” de Perrault es uno de los cuentos de hadas más conocidos y adaptados de la cultura occidental. Por eso, sus cuatro versiones aportan elementos nuevos sobre un cuento sobradamente conocido:

Cenicienta I

A las doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermevela y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera vana.) (Shua, 2007: 70).

Cenicienta II

Desde la buena fortuna de aquella Cenicienta, después de cada fiesta la servidumbre se agota en las escalinatas barriendo una atroz cantidad de calzado femenino, y ni siquiera dos del mismo par para poder aprovecharlos. (Shua, 2007: 71).

Cenicienta III

Advertidas por sus lecturas, las hermanastras de Cenicienta logran modificar, mediante costosas intervenciones, el tamaño de sus pies, mucho antes de asistir al famoso baile. Habiendo tres mujeres a las que calza perfectamente el zapatito de cristal, el príncipe opta por desposar a la que ofrece más dote. La nueva princesa contrata escribas que consignan la historia de acuerdo con su dictado. (Shua, 2007: 72).

Cenicienta IV

El problema se genera en esa identificación que hace la joven esposa entre su marido y la figura dominante en su infancia y adolescencia. Nada fuera de lo común en esta dupla que termina por conformar esposo y madre, confundiéndose en una sola entidad exigente, amenazante, superyoica (en este caso príncipe-madrastra), en la frágil psiquis de Cenicienta. (Shua, 2007: 73).

Microrrelato: un nuevo ángulo para apreciar a la Cenicienta

Comenzaremos por el título de los cuatro microrrelatos. Según Andres-Suárez

El título debe considerarse parte del estudio analítico y hasta teórico del mismo [microrrelato] porque guarda siempre una relación dialéctica con el texto, orienta la lectura y subraya aquellos elementos significativos que conviene tener en cuenta. Los hay sumamente explícitos o más bien vagos y su extensión varía, pero el mejor es el breve (...), el que está cargado de sentido. (Roas, 2010: 173).

Si nos guiamos por estas reflexiones, comprendemos que basta una alusión al cuento de hadas “La Cenicienta”, en el caso de los cuatro microrrelatos esa alusión viene dada explícitamente en el título, para evocar en el lector su conocimiento sobre la trama, los personajes y el final del cuento. Este conocimiento previo del lector es un factor decisivo para la economía verbal del microrrelato como hemos dicho. No es necesario evocar ambientes ni caracterizar personajes, puesto que el microrrelato se apoya en el repertorio del lector, el cual aporta su conocimiento previo para trabajar los vacíos del texto.

El conocimiento previo del lector en el caso de la serie de microrrelatos de Shua basados en el cuento de hadas “La Cenicienta” será decisivo para que el juego con el humor se muestre eficaz. En el microrrelato “Cenicienta I”, se evoca el momento decisivo en que Cenicienta pierde uno de sus zapatitos de cristal. Lo que viene enseguida, en el cuento de hadas de Perrault, es que el príncipe, ya perdidamente enamorado, guarda el zapatito de cristal con el propósito de emprender la búsqueda de su amada y manda a publicar que se casará con aquella muchacha a la que le quede el zapatito de cristal. El efecto de humor se logra en el microrrelato “Cenicienta I” cuando el príncipe, revelado fetichista en la frase final encerrada entre paréntesis como un secreto compartido con el lector, no seguirá el camino del cuento de hadas, puesto que el zapatito de cristal es su fetiche, el objeto que le satisfará plenamente ¿para qué necesitaría a su dueña? De ahí que la espera de Cenicienta sea vana, seguirá fregando y limpiando para siempre sin saber por qué el príncipe no la buscó.

El segundo microrrelato de la serie “Cenicienta II” enfoca el momento en que, sabedoras las muchachas de la suerte de Cenicienta, dejan uno de sus zapatos en las escalinatas del palacio después de cada baile. El promontorio de zapatos sontos aumenta considerablemente el trabajo de la servidumbre después de cada baile y ni siquiera los pueden aprovechar, puesto que no forman pares. El efecto humorístico está en la repetición de un ritual –la pérdida de uno de los zapatos en la escalinata– que se supone cambiará para mejorar la vida de cualquier muchacha. Pero lo único que se logra es acumular calzado femenino sin ninguna utilidad. Nuevamente, la espera es vana.

En el tercer microrrelato de la serie “Cenicienta III”, se establece un juego con la lectura. El microrrelato, al comienzo, dice “Advertidas por sus lecturas, las hermanastras de Cenicienta logran modificar (...) el tamaño de sus pies, mucho antes de asistir al famoso baile.” (Shua, 2007: 72) ¿De qué lecturas se trata? ¿El cuento de hadas ya se había recogido en algún libro y las hermanastras conocen la historia antes de que se lleve a cabo el baile? ¿La historia es tan antigua que existen varias versiones anteriores? Este juego con la lectura amplía la percepción de que los personajes del microrrelato saben que son personajes y también saben que pertenecen a una historia muy conocida, lo que les da la opción de prepararse con antelación para lo que vendrá, siendo capaces de

modificar el curso de los acontecimientos. Al adelantarse a los hechos y modificar el tamaño de sus pies, las dos hermanastras logran que el zapatito de cristal también les quede, entonces serán tres las muchachas que podrán casarse con el príncipe. La cuestión se decide cuando el príncipe escoge a la que ofrece más dote. La solución del problema desvela cómo el poder del dinero es capaz de abrir puertas y decidir destinos. Pero la nueva princesa, utilizando una vez más sus recursos económicos, contrata escribas que van a contar la historia de “La Cenicienta” según se lo dicte ella, lo que nos hace suponer que eliminará la certeza de que todo se decide por medio del dinero. Y los lectores del microrrelato entienden que esa historia dictada por la nueva princesa será la historia sentimental ampliamente conocida, aquella en la que la muchacha buena y humilde obtiene el premio que merece por su mansedumbre y belleza. No cabe duda de que el papel lo aguanta todo.

El cuarto microrrelato de la serie “Cenicienta IV” muestra a la joven esposa y sus problemas psicológicos que surgen a causa de la figura amalgamada constituida por el esposo y la madre. La nueva entidad, príncipe-madrastra, es exigente, amenazante, superyoica y se entiende que podrá dominar de modo total la frágil psiquis de Cenicienta. El lector del microrrelato entiende que Cenicienta sale de la tiranía de la madrastra para someterse a otra peor, la ejercida por el esposo que, además de su papel de cónyuge, también se ciñe al papel represor de la madrastra. Entonces Cenicienta se ve doblemente sometida y jamás podrá salir de su papel subalterno. El microrrelato anula el final feliz que se espera para Cenicienta al casarse con el príncipe y comenzar una nueva vida. No hay premio.

Noguerol Jiménez, al referirse al diálogo establecido entre los microrrelatos de Shua y los cuentos de hadas, observa que

Ana María Shua se integra con pleno derecho en la corriente de escritoras que revisan los cuentos de hadas para demostrar las falacias que estos textos encierran. La convergencia y prolongación de las historias, el doble sentido, las alusiones intertextuales, el empleo de la paradoja, el humor y las notas líricas definen unas minificciones de gran originalidad, en los que se denuncia el prosaísmo del mundo contemporáneo y a la vez se ponen en tela de juicio las

estructuras patriarcales que han dominado durante siglos las sociedades occidentales. (Noguerol Jiménez, 2001: 201-202).

La serie de cuatro microrrelatos de Shua basada en el cuento “La Cenicienta” busca echar abajo todo aquello que implícitamente sostiene el mito de la felicidad de Cenicienta. En el primer microrrelato, Cenicienta se quedará esperando para siempre al príncipe fetichista, que se quedará solamente con el zapatito de cristal y no con su dueña. Cenicienta no podrá abandonar su condición precaria nunca. En el segundo microrrelato, el sueño de las muchachas nunca se realizará, puesto que repetir el ritual de dejar un zapato en la escalinata del palacio después de cada baile no redundará en final feliz para ellas, solamente se acumula basura. En el tercer microrrelato, la nueva princesa, que se ha casado con el príncipe porque ofrecía mejor dote, puede reescribir la historia de Cenicienta como ella quiera y se infiere que la historia será la de la Cenicienta que conocemos: bella y humilde, lo que contradice la realidad de la nueva princesa que lo obtiene todo gracias al poder económico de que dispone. En el cuarto microrrelato, después de casarse con el príncipe, Cenicienta no llega a la soñada felicidad, pues su esposo es una entidad, príncipe-madrastra, que ejercerá un dominio cruel sobre Cenicienta y ella nunca podrá escapar de la condición de víctima sumisa. Los cuatro microrrelatos muestran, por medio del humor, cuál es el verdadero destino de Cenicienta: no hay premio, solo hay desencanto. Nada es como se piensa, puesto que ya no se está en el dominio del cuento de hadas, sino en el dominio de alguna realidad cultural que ha sumergido a muchas mujeres en papeles subalternos y precarios.

Como se ve, el microrrelato es una forma narrativa contemporánea que cumple un papel fundamental para el lector que lo busca: en la brevedad de la forma se encuentra la ocasión de reflexionar en profundidad sobre los grandes temas que la literatura siempre nos ha presentado. Así lo dice Navarro Romero:

La microficción no es solo una nueva forma de escribir: es también una nueva forma de leer. Se requiere poco tiempo para leer un microrrelato, pero después se necesita un momento para reflexionar y, muchas veces, es indispensable una segunda –e incluso una tercera– lectura. (...) El lector debe colaborar, poner algo de su parte y, en muchas ocasiones, completar la historia. (Navarro Romero, 2013: 254).

La serie de cuatro microrrelatos de Shua basada en el cuento de hadas “La Cenicienta”, de Perrault, juega con los elementos fundamentales ya conocidos del cuento y los somete a un nuevo ángulo de visión que guía al lector a las posibilidades que se pueden encontrar cuando se cuestiona lo que el cuento de hadas afirma: humildad, belleza y sumisión obtienen el premio de la felicidad conyugal al final. Nada de esto se confirma en la serie de cuatro microrrelatos de Shua. La Cenicienta que emerge, cuando se leen los cuatro microrrelatos, es un personaje que se ha casado con el príncipe porque ella ofrecía mejor dote; ha usado su poder económico para escribir la historia de Cenicienta a su antojo; padece de problemas psicológicos al verse sometida por la entidad príncipe-madrastra con la que se ha casado y se le ha negado el final feliz que encontraría tras la boda; su historia inventada ha sorbido el seso de las muchachas que insisten en repetir el ritual de perder un zapato, el cual, como vimos, es una falacia, pues en realidad la nueva princesa se casó con el príncipe porque tenía más dinero. Hay un dejo de amargura en la nueva versión de la Cenicienta de Shua si se contrasta con el cuento de hadas. Pero no se puede negar que el toque de realidad que Shua imprime en sus cuatro microrrelatos nos conduce a un proceso de reflexión acerca del papel femenino en la sociedad contemporánea.

Referencias

Ana María Shua. Recuperado de <http://anamariashua.com.ar/>

ANDRES-SUÁREZ, I. (2010). El microrrelato: caracterización y limitación del género. In ROAS, D. (Ed.) *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 155-179.

FERRERO, A.; SHUA, A. M. (2016). Entrevista. *Hispanamérica*, 135, 73-82.

NAVARRO ROMERO, R. (2013). El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua. *Castilla. Estudios De Literatura*, 4, 249-269.

NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2001). Para leer con los brazos en alto: Ana María Shua y sus versiones de los cuentos de hadas. In BUCHANAN, R. (Ed.) *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana Maria Shua*. Washington: OEA, 195-204.

PERRAULT, C. (1997). A Gata Borralheira ou o sapatinho de vidro. *Contos*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 121-130. (Tradutores: Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge).

ROAS, D. (2012). Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad. In CALVO REVILLA, A.; NAVASCUÉS, J. (Eds.) *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 53-63.

SHUA, A. M. (2007). Cenicienta I. *Casa de geishas*. Barcelona: Thule Ediciones, 70.

SHUA, A. M. (2007). Cenicienta II. *Casa de geishas*. Barcelona: Thule Ediciones, 71.

SHUA, A. M. (2007). Cenicienta III. *Casa de geishas*. Barcelona: Thule Ediciones, 72.

SHUA, A. M. (2007). Cenicienta IV. *Casa de geishas*. Barcelona: Thule Ediciones, 73.

SHUA, A. M.; CORVALÁN, G. N. V. (2007). Conversación con Ana María Shua. *INTI, Revista de literatura hispánica*, 65/66, 317-331.