Botánica del caos: tra catalogazione e entropia

Sara Princivalle

> L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo.
> Italo Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il nuovo millennio* (Milano: Mondadori, 1993) p. 78

ArtiFara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Tra i molti autori che s'inseriscono nella tradizione della brevità tanto coltivata nel mondo ispanoamericano, la narrativa brevissima dell'eclettica scrittrice argentina Ana María Shua, che conta circa un migliaio di microracconti distribuiti in cinque volumi[1], viene segnalata dalla critica come una delle produzioni contemporanee di maggiore interesse e originalità. Nei suoi testi, i meccanismi e le operazioni di composizione proprie della microfinzione si declinano in modo personalissimo, generando un universo frantumato, vasto e affascinante, componibile attraverso i singoli testi.

1.1 Introduzione al caos

Botánica del caos è la terza opera di Shua dedicata alla microfinzione, pubblicata nel 2000 a Buenos Aires dalla casa editrice Sudamericana. Il titolo del volume si configura come un ossimoro che da subito mina le certezze del lettore che prenda in mano il volume. La botanica, "scienza che studia e classifica il regno vegetale"[2], è la prima scienza che, a partire dal XVI secolo, tenta di stabilire un ordine identificando specifiche parentele nel mondo vegetale[3]. Il caos, nelle antiche cosmogonie greche, è "lo stato di completo

---

[1] Le opere di microfinzione di Ana María Shua, *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000) e *Temporada de fantasmas* (2004), oltre all'allora inedito *Fenómenos de circo*, recentemente pubblicato da Páginas de Espuma (2011), sono raccolti nel volume *Cazadores de letras. Minificción reunida*, Madrid, Páginas de Espuma, 2009. Da ora in poi tutti i racconti di Ana María Shua citati si riferiscono a questa edizione.

[2] Questa è la definizione che possiamo leggere sul *Dizionario italiano Sabatini e Coletti*. Cfr. Sabatini, Coletti 1997: 318.

[3] Campra (2008: 211) ricorda come il XVI secolo vede la diffusione di orti botanici e degli erbari, oltre ai

disordine degli elementi materiali preesistente alla formazione dell'universo" (Sabatini, Coletti 1997: 382), mentre per la matematica e la fisica, nella teoria dei sistemi complessi, viene definito come "la condizione a cui tende un sistema allorché le sue leggi comportano, dopo un certo intervallo di tempo, evoluzioni imprevedibili e irregolari" (Sabatini, Coletti 1997*:* 382-383): dunque uno stato confuso, informe, inestricabile e per antonomasia inclassificabile.

Sin dal titolo Shua aziona l'ironia corrosiva che la distingue e chiama all'attenzione il lettore. "Notoriamente no hay clasificación que no sea arbitraria o conjetural" (Borges 1974: 708), scrive Borges in "El idioma analítico de John Wilkins", dopo aver preso in analisi l'impossibile impresa della creazione di un linguaggio universale tentata dal crittografo e glottopoeta inglese John Wilkins (1614-1672) e gli arbitrari criteri di classificazione proposti da un'immaginaria enciclopedia cinese in cui si legge:

> En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

L'arbitrarietà di qualunque sistema di classificazione che tenti di contenere il mondo intero e la sua inevitabile parzialità si annida nella parcellizzazione poco rigorosa delle categorie proposte e in quella (n) che in sé include tutto l'incalcolabile, le entità e i concetti più svariati, tutto ciò che non ha un nome che lo definisca e che gli permetta di emergere dall'informe caos.

Il prologo, "Introducción al Caos", anteposto alle undici sezioni che compongono il volume, attribuisce falsamente[4] l'opera a "Hermes Linneus, el clasificador". Immediato è il richiamo a Carlus Linneus[5] (1707-1778), il quale, con la sua minuziosa e sistematica opera di catalogazione, mira all'individuazione dell'ordine sovrano della Natura che giace sotto il caos apparente (Campra 2008: 210-211). L'accostamento del cognome del creatore della tassonomia botanica con il nome Hermes, come nota Tomassini, è del tutto paradossale. Quest'ultimo chiama in causa tutt'altra tradizione, l'antica disciplina, subordinata alla teologia e alla filosofia, la quale postula l'esistenza di un elemento occulto dietro al mondo e alle Scritture e si occupa di interpretarne i passi oscuri e controversi (Tomassini 2006: 20-21).

L'ambiguità e il paradosso si rinnovano costantemente: l'introduzione non è a *Botánica del caos*, come ci aspetteremmo logicamente, ma al Caos stesso. La funzione

---

tentativi di classificazione del mondo naturale di Cisalpino.

[4] La falsa attribuzione compare tra le dodici più ricorrenti strategie umoristiche ricorrenti nelle opere di microfinzione individuate da Dolores Koch (2006: 42-50).

[5] Il medico e naturalista svedese è autore del *Systemae naturae* (1735) e del *Fondamenta botanica* (1736). Egli è padre del sistema di nomenclatura binaria che ad ogni specie vegetale o animale attribuisce i nomi latini del genere e della specie di appartenenza.

pratica normalmente adempita dall'introduzione a una trattazione scientifica, che ne dovrebbe delimitare la materia in esame, ci introduce in realtà a ciò che non ha forma né limiti definiti[6].

Il testo che segue si costituisce come una vera e propria dichiarazione di poetica e un compendio filosofico dei microracconti che seguono. "*La tierra es informe y está desnuda pero no vacía. No vemos su desnudez porque nos ciega piadosamente la palabra. Antes y por detrás de la palabra, es el caos*" (Shua 2009 [2000]: 487). La parola, assegnando un nome, etichettando, catalogando le cose, offre di fronte alla multiforme ed eteroclita realtà, una certezza rassicurante e consolatrice che permette di fuggire alla verità primigenia. Ma essa nasconde dietro le convenzioni culturali il caos, "*que es también el Paraíso*", una realtà in continuo divenire e affatto ordinata, paragonata alla "*babélica memoria de Funes*"[7]. Come ogni singolo ricordo di Funes, ciascun evento di tale realtà non è generalizzabile e pertanto risulta incatalogabile. La poesia, prosegue l'introduzione, "*usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de palabras abriendo heridas que permiten entrever el caos como un magma rojizo*", liberandosi delle convenzioni e dei concetti che la parola intrappola, senza tentare di imporre un ordine, forzando il linguaggio in modo tale da aprire dei varchi sul mondo originario, magmatico e caotico. "*En esas grietas, en ese magma, hunden sus raíces estas brevísimas narraciones*", leggerle corrisponde ad accostare l'occhio a una fessura nel muro e spiare il fervido mondo "altro" da cui ci divide, intrufolarsi in quella specie di indefinibile interstizio, per riprendere le parole di Cortázar, nel quale si assume uno stato di porosità e ricettività superiore (González Bermejo 1978: 43) e si accede all'invisibile.

La struttura organizzata e catalogatrice che l'autrice evoca nella mente del lettore inserendo nel titolo il termine *botánica*, viene dunque smentita dall'ossimorico *caos* che subito gli si affianca, così come dall'introduzione. L'opera finirà per somigliare più a un inventario provvisorio e passibile di infinite integrazioni, simile alla raccolta del collezionista ambizioso:

> EL COLECCIONISTA AMBICIOSO
> Un hombre ambicioso se propone coleccionarlo todo. Reúne en su casa, convertida en sala de exposiciones, una colección de semillas, otra de objetos encontrados en la calle, otra de agua de la canilla (brotada de diversas canillas, a diversas horas del día). Colecciona pulóveres, pensamientos célebres y banales, boletos de colectivo, hojas de diarios elegidas rigurosamente al azar. Colecciona agujeros, panes, envases de desodorantes vacíos. Cada año se ve obligado a mudarse a una casa más grande y luego cada seis meses. Finalmente comprende que sólo

[6] Come segnala Tommasini (2002: 19), si tratta dell'operazione parodica che Hutcheon chiama "ironic 'trans-contextualization'" (Hutcheon. 1985: 12) di un modo discorsivo.

[7] Diciannovenne dalla percezione e dalla memoria infallibile, Funes è uno degli incredibili personaggi di Borges (1974: 490) e ricorda quanto la somma di tutti gli uomini e di tutti i tempi potrebbe ricordare. "Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos".

> renunciando a toda clasificación podrá obtener la colección más completa, la colección de colecciones. La exhibe en el mundo entero. (Shua 2009 [2000]: 684).

1.1.1 Struttura del volume

Il volume è diviso in undici sezioni titolate che sembrano raggruppare secondo una determinata gerarchia i quasi duecento microracconti. La prima sezione, "Ejemplares raros", stupisce immediatamente il lettore con la strana storia d'amore tra un guardiano e una casuarina, ma presenta comunque una certa pertinenza con il titolo dell'opera intera[8]. Si tratta di specie rare che potrebbero, in effetti, costituire una sottocategoria di un erbario o di un trattato di botanica. Certo gli esemplari sono davvero singolari, ma pur sempre appartenenti al mondo vegetale.

Dalla seconda sezione, le eventuali aspettative del lettore vengono sovvertite esplicitamente. Compaiono il professor Kant, orologi e clessidre: i microracconti assumono i toni di una disquisizione filosofica riguardo al tempo. Sulla pagina si susseguono divinità, animali reali e fantastici, malattie più o meno conosciute, trucchi di magia, consigli della nonna, sogni e libri altrui. Non vi è dunque un vero ordine e la gerarchia che il paratesto sembra istituire tra le varie sezioni e i racconti si rivela in realtà labile. Alcune sezioni costituiscono una ripetizione sinonimica, come nel caso di "Ejemplares raros" e "Monstruos"; altre si relazionano come categorie non collocabili sullo stesso livello, ma l'una iperonimo dell'altra, come nel caso di "Literarias" e "Noches arabes". La prima infatti, a rigor di logica, si configura come un insieme che al suo interno potrebbe includere i microracconti della seconda. Nelle stesse sezioni i frammenti si riferiscono a generi e modi discorsivi diversi, alcuni sembrano addirittura trovarsi in una posizione errata, come nel caso del microracconto "Ejemplares raros" che scopriamo non far parte della sezione omonima, o come accade anche in "Dolor de cabeza I" e "Dolor de cabeza II", ciascuno inserito in una sezione distinta (Tomassini 2006: 24). L'ultima sezione del testo, intitolata "Caos", si presenta come una sineddoche generalizzante, in funzione del titolo dell'opera, ed evoca le parodiche classificazioni borgesiane (Tomassini 2006: 22). Questa sezione offre ulteriori particelle del cosmo personale dell'autrice, disordinate e autonome, le quali generano innumerevoli reti, tese tra diverse serie e volumi, liberamente percorribili dal lettore. La stessa autrice afferma:

> como siempre todas las clasificaciones son posibles y todas son arbitrarias. Creo que el conjunto apunta a configurar una imagen de este mundo extraño en el que vivimos, fragmentario, veloz, cambiante, inesperado. Un intento más de extraer un modesto cosmos personal del caos de la experiencia. (Buchanan 2001: web)

[8] Shua, alla mia domanda riguardo alla nascita del progetto di *Botánica del caos*, racconta che iniziò con l'idea di scrivere un libro interamente dedicato alla botanica: "El tema eran los vegetales. Sin embargo, resultó un tema mucho menos fructífero de lo que yo esperaba. Mis arbolitos no crecieron y la cosecha resultó modesta". Scritte dunque altre *minis*, come le chiama l'autrice, di vario argomento, "cuando sentí que se estaba secando el pozo [...] seleccioné los textos que más me gustaban y les inventé una organización".

Al suo interno trova posto tutto ciò che fa paura, "lo que no se puede contar: los sueños, la locura y también lo innumerable o infinito" (Shua 2009 [2000]: 614). L'ultimo microracconto della raccolta, "Y después qué", chiude il volume con parole che ci riportano al magma denso e caldo in continuo mutamento dell'introduzione, riconfermando l'impossibilità di completare l'inventario di questo mondo frammentato: "Hay lugares en los que no es posible delimitar palabras, lugares que desbordan. Estabas ahí y estaba yo. Después no sé" (Shua 2009 [2000]: 705).

1.1.2 L'elemento narrativo

L'elemento narrativo, caratteristica che permette al microracconto di distinguersi all'interno del più generico insieme delle forme brevi, è riscontrabile nella maggior parte dei microracconti di *Botánica del caos*, anche quando questi sfiorano i toni del saggio metafisico. Vi sono racconti che ritagliano un'istantanea e con pochi tratti accennano un ambiente e raccontano una storia:

> EL ILUSO Y LOS INCRÉDULOS
> Hace calor. En el bar un grupo de hombres miran sin mirar los polvorientos rayos de luz que se filtran a través de la persiana.
> –Puedo caminar por esos rayos –dice el iluso.
> Los hombres se ríen y hacen apuestas. El iluso trepa de un salto a uno de los rayos de luz, intenta dar un paso tambaleante y cae. Los incrédulos cobran sus apuestas. (Shua 2009 [2000]: 665).

Non c'è spazio per sviluppare la psicologia dei personaggi, limite che Shua riconosce nella microfinzione, eppure la scelta di personaggi tipici e facilmente riconoscibili permette al lettore di figurarsi la situazione, trovandosi in un istante nei panni dell'illuso che s'arrampica sul raggio di sole o della donna che riconosce un amante incontrato in chissà quale vita, in chissà quale sogno, dalle stranianti sembianze da cammello che illuminano d'una luce sinistra l'ordinario dialogo tra i due:

> ENCUENTRO CLANDESTINO
> Es un bar o quizás un restorán. Algunas mesas tienen manteles blancos con servilletas en forma de acordeón, otras están desnudas.
> –Quiero un tostado de queso.
> –De jamón y queso, como todos –me corrige él.
> A pesar de su cabeza de camello, estoy segura de que hemos sido amantes. Me gustan los ojos profundos y tristes. En cambio el pelo corto y áspero, amarillento, me confunde un poco.
> –No –insisto, con imprudencia–. De queso solo.
> El sacude sus belfos, indignado, acalorado.
> –Debería regresar al desierto –me dice de mal humor.

> Entonces me pongo a llorar porque sé que todo ha terminado, que no volveremos a vernos hasta el próximo oasis, un poco por culpa de mi terquedad y otro poco porque la vida nos separa. (Shua 2009 [2000]: 617)

Altri testi raggiungono una tale condensazione narrativa da contenere in sé una vita intera, tramite l'organizzazione delle categorie dei tempi verbali in funzione della narratività. L'uso di espedienti propri della microfinzione, quali l'inizio *in medias res*, le ellissi, una repentina e spesso inaspettata conclusione, consente di realizzare salti temporali più o meno ampi e di procedere di anni e anni in un racconto di meno di venticinque righe.

> EL PÁJARO AZUL
>
> Un hombre persigue al Pájaro de la Felicidad durante meses y años, a través de nueve montañas y nueve ríos, venciendo endriagos y tentaciones, tolerando llagas y desdichas. Antepone la búsqueda del Pájaro a toda otra ambición, necesidad o deseo. El tiempo pasa y pesa sobre sus hombros pero también el Pájaro envejece, sus plumas se decoloran y ralean.
> Lo atrapa en un día frío, desgraciado. El hombre es anciano y está hambriento. El pájaro está flaco pero es carne. Le arranca sus plumas todavía azules con cuidado, lo espeta en el asador y se lo come. Se siente satisfecho, brevemente feliz. (Shua 2009 [2000]: 635).

Ne derivano racconti vertiginosi che procedono lungo le scorciatoie della finzione (Boccuti 2009), esemplari della condensazione, della rapidità e dell'intensità indispensabili per la riuscita di un racconto brevissimo.

1.2 Specie rare, mostri e fenomeni da baraccone

Tra le porzioni di caos che prendono forma in *Botánica del caos* vi sono specie rare, animali fantastici o reali, torsi che saltano su una sola gamba, piaghe che si ribellano al profeta, maghi e fantasmi. L'eccentrico, l'assurdo e il fantastico tracciano uno degli assi tematici individuabili in tutta l'opera di microfinzione di Shua, così come nella sua produzione di letteratura per l'infanzia e nei racconti del terrore per ragazzi.

Il tentativo di ordinare e catalogare il mondo animale e naturale, compresi esseri fabulosi e rarità, risale all'antica tradizione delle storie naturali classiche di Aristotele e Plinio, al *Physiologus*, bestiario per eccellenza composto nel II secolo d. C., compilazione allegorica della natura animale e vegetale e base dei futuri bestiari medievali. Questi, con intenti didattici e moraleggianti, passano in rassegna esseri reali o immaginari che divengono emblemi di vizi e virtù. Con diverse modalità, anche i cronisti della scoperta del Nuovo Mondo nei loro appunti di viaggio offrono una descrizione della flora e della fauna in cui si imbattono e a cui guardano con meraviglia, proiettandovi caratteristiche umane e attribuendo loro valore simbolico (Zavala 2005: 111-114). Bestiari e cronache sono segnalati univocamente dalla critica tra i generi con cui la microfinzione, nella sua natura

ibrida e proteica, si intreccia[9]. Tra gli esempi più celebri vi è il *Manual de zoología fantástica* (1957) redatto da Borges e Margarita Guerrero, compilazione di animali mitologici che sin da tempi remoti hanno popolato la fantasia dell'uomo. Nel 1967, viene pubblicata una seconda edizione, sotto il titolo *El libros de los seres imaginarios*, catalogo di esseri non solo appartenenti alla zoologia e dove, tra il Drago, la Sfinge e l'Ippogrifo, vengono inclusi ad esempio Pigmei, Fate e addirittura il Doppio. Il prologo, cui allude la stessa *Introducción al Caos* di Shua, recita così:

> El nombre de este libro justificaría la inclusión del Príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo. Nos hemos atenido, sin embargo, a lo que inmediatamente sugiere la locución «seres imaginarios», hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres.[...]
> Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito. (Borges, Guerrero 1978: 3)

Nella raccolta di Shua le piante della prima sezione mostrano subito anomalie che le collocano nel panorama degli esseri immaginari: hanno umori e comportamenti umani. Per riferirsi a tali ibridazioni tra i due regni, David Lagmanovich conia il concetto di "tercera hibridación" (Brasca 2001: web). Alberi e fiori sono sonnambuli, hanno le allucinazioni e s'impauriscono, appartengono simultaneamente a famiglie umane e vegetali mentre vi sono donne che hanno chiome frondose e radici, come leggiamo in uno dei più bei microracconti del volume:

> CUIDADO CON LAS MUJERES
>
> Que una mujer no tenga raíces (o finja no tenerlas) no es prueba suficiente, yo me fijaría en lo que come, en su forma de saludar (cierta flexibilidad en las reverencias), me acercaría para saber si le huelen a viento los suspiros, si tiene nudos como nidos en el pelo frondoso. Hábiles especies híbridas que pivotean entre dos reinos, estas supuestas mujeres se disfrazan, seducen, fingen amor, se reproducen al menor descuido. (Shua 2009 [2000]: 492)

Non solo sono presenti specie rare appartenenti al mondo vegetale: nella sezione "Monstruos" si alternano tutte le forme "dell'alieno, del mostruoso, dell'inconoscibile"[10]

---

[9] Fra i testi di microfinzione che nel corso del XX secolo fanno diretto riferimento a questa tradizione possiamo segnalare il *Bestiario* (1958) di Juan José Arreola, *Los animales prodigiosos* (1989) di René Avilés Fabila, oltre a testi che sconfinano in modo più eclatante nel fantastico come *Historias de cronopios y de famas* (1962) di Cortázar.

[10] Ceserani 1996: 91. Nel capitolo "Procedimenti formali e sistemi tematici del fantastico", Ceserani passa in rassegna gli elementi specifici e distintivi del mondo del fantastico. Tra i sistemi tematici ricorrenti elenca presenze che ritroviamo spesso nelle pagine di Shua. Oltre all'alieno, il mostruoso e l'inconoscibile, tra gli

proprie della letteratura fantastica. Licantropi, Kammapa il mostro bantu e una zia dalla natura mostruosa, fanno irruzione nella quotidianità:

> EN LA SILLA DE RUEDAS
>
> Tía Petra se finge paralítica para vivir en su silla de ruedas, tapada con una manta escocesa que oculta sus patas de cabra, su cola de pez, su mitad serpiente. Los sobrinos le quitamos la manta mientras dormía y vimos las dos piernas de niño, pequeñas y delgadas, que siempre se pone para dormir. (Shua 2009 [2000]: 642)

Si confondono e sovrappongono realtà e fantasia: la zia Petra finge di essere paralitica mentre invece, sotto la coperta, nasconde la sua metà animale. O viceversa?

La terza ibridazione si realizza nelle forme più strane, non solo tra uomo e animale, uomo e vegetale, ma anche tramite l'accostamento con gli oggetti più impensabili: una madre dalla forma di una sedia pieghevole o antenne della televisione che un tempo erano uomini:

> UN CASO DE VOCACIÓN FRUSTRADA
>
> Un joven tenía vocación de árbol, pero su familia no le permitió desarrollar sus visibles aptitudes para ramificar y aun lo casaron contra su voluntad. Toda una vida de frustración resultó en una vejez horrible: se endureció, adelgazó, se volvió rígido y seco hasta el extremo de convertirse en antena de televisión. Esta leyenda explica entre nosotros el origen de las antenas de televisión, pero no su proliferación desmesurada. (Shua 2009 [1992]: 376)

A ingrossare le fila delle mostruosità e delle stranezze si sommano i corpi mutilati, sofferenti, devastati dalle malattie, i virus e le ferite che li infettano dotati di vita e intenzioni proprie. Le storie e le macabre immagini che sorgono nella sezione "Diagnósticos", pur se incredibili e dipinte tramite i toni asettici e la terminologia specifica della trattazione medica, richiamano nel lettore un aspetto del tutto realistico e angosciante, quello della malattia[11]:

> DURA PRESCRIPCIÓN
> El tratamiento prescripto fue cruento, invasivo, mutilante, pero valió la pena. Aquí me tienen, sanísimo y saltando en una pata, comentaba cierto torso sin rencores. (Shua 2009 [2000]: 571)

---

altri sistemi tematici enucleati da Ceserani possiamo individuare la notte, il buio, il mondo oscuro e infero, la follia, il doppio, l'eros e le frustrazioni dell'amore romantico, il nulla. Cfr. Ceserani (1996: 75-97).

[11] Shua accenna, in un'intervista, alla ricorrenza della malattia e del tema medico in tutta la sua opera, non solo di microfinzione: "El tema médico reaparece en todo lo que escribo, vaya a saber por qué. Quizás porque me gustan las aventuras y me gusta trabajar con personajes comunes y no con seres excepcionales, y creo que la enfermedad y el amor son aventuras comunes a todos los seres humanos". Ana María Shua in "Entrevista a Ana María Shua", *Los Asesinos Tímidos*, 6, 2009, http://asesinostimidos.blogspot.com/2009/06/entrevista-ana-maria-shua.html

Gli ingredienti individuati da Zavala nell'opera di Shua, "crueldad inocente, un poco de humor negro, unos toques de surrealismo y el tono urgente de una confesión inesperada" (Zavala 2005: 120), concorrono alla creazione di microcosmi nei quali si riflettono i timori ancestrali dell'uomo quali la vertigine di fronte al tempo che passa, alla morte e all'ignoto, ma anche le preoccupazioni quotidiane più comuni, paure con cui il lettore di qualunque tempo e di qualunque luogo si confronta. Nello specchio si contempla con orrore un volto invecchiato, mentre altri microracconti fanno incursione nel mondo della chirurgia estetica, ironizzando sulla rincorsa per conformarsi a modelli estetici imposti, esorcizzando e respingendo attraverso la scrittura "criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso" (Cortázar 1974: 66).

In tale onnivora inclusione di specie e mostri, non stupisce l'esplicito richiamo al mondo della magia, dell'illusione, del circo e ai suoi fenomeni da baraccone. La metafora circense è presente sin da *Casa de geishas* (1992), seconda opera di microfinzione di Shua, dove la stessa descrizione delle donne della casa e dei suoi clienti trasforma il bordello in un luogo fantastico, popolato dalle più strane creature. L'ultima raccolta di microfinzione di Ana Maria Shua, *Fenómenos de circo*, si configura come una rassegna di attrazioni d'ogni genere, le quali si trovano lì proprio in funzione della loro stranezza, delle loro deformazioni, della loro mostruosità. L'anormalità trova spazio nel luogo dell'eccesso in cui il corpo assurdo e libero, così come nel sogno, si manifesta con tutte le sue implicazioni ludiche e terrifiche (Drucaroff 2001: web) e dalla pagina affiora crudele un mondo che ricorda le atmosfere del film *Freaks* di Tod Browning, de *El obsceno pájaro de la noche* di José Donoso e le immagini scattate dalla fotografa Diane Arbus.

> ESTE CIRCO
>
> Nos enseñan a hablar, a caminar, a sonreír. Nos enseñan a lavarnos los dientes, a comer con cubiertos, y a resolver las cuatro operaciones. Nos enseñan a vestirnos y a usar fórmulas de cortesía. Nos obligan a saltar, a correr, a bailar, a jugar a la pelota. Cada uno de nosotros tiene sus habilidades y aptitudes propias. Nos aplauden o nos castigan, por lo general en forma arbitraria y cruel. Y sin embargo, vaya a saber por qué (pero sólo esa ilusión nos permite sobrevivir sobre la arena de la pista), todos creemos ser espectadores, nada sabemos del público que nos mira divertido. (Shua 2009 [2004]: 831)

Ancora una volta l'autrice inverte la prospettiva: il lettore non è altro che un'attrazione dello spettacolo di cui fino a poco prima si credeva spettatore. La metafora del circo realizza un duplice spiazzamento, svelando la coincidenza tra il circo e la vita stessa e istituendo una corrispondenza tra i numeri rappresentati in pista e le attività in cui ciascuno di noi è occupato quotidianamente.

1.3 Sogni, incubi e risvegli

Tra i racconti raccolti da Borges e Adolfo Bioy Casares (1976) in *Cuentos breves y extraordinarios* figura il celeberrimo sogno del filosofo cinese Chuang Tzu:

> EL SUEÑO DE CHUANG TZU
>
> Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu. (Borges, Casares 1967: 12)

Il fascino di questo microracconto è generato dalla vertigine di fronte all'impossibilità logica di risolvere il dilemma che Chuang Tzu (o la farfalla?) si pone al risveglio.

La giustapposizione di sonno/veglia, mondo sognato/mondo reale, sognatore/sognato è una costante della letteratura, a partire dalle profezie delle Scritture e dell'*Odissea*, i sogni profetici dell'Oriente e quelli allegorici e satirici del Medioevo, attraverso Shakespeare, Calderón e Quevedo, passando dagli incubi di Henry James e Poe, il surrealismo e la sua ricerca della terza dimensione, per approdare ai puri giochi di Carrol e di Kafka[12]. Nella prefazione del *Libro de sueños* Borges, per la cui poetica il sogno costituisce un vero e proprio elemento fondante, propone la tesi "peligrosamente atractiva, de que los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios" (Guzzi 2003: 261).

Tra i vari procedimenti che la microfinzione adotta ed escogita, lo scrittore argentino Raúl Brasca cita la ricorrente introduzione nel testo di una dualità, della compresenza e dell'interazione di due opposti che, congiuntamente a un'elevata ambiguità semantica, spesso contribuiscono alla creazione di un microracconto efficace, cioè dall'effetto immediato e sorprendente[13]. Il ricorso alle dualità che afferiscono alla sfera del sogno è sicuramente uno dei più praticati[14] e, nell'opera di microfinzione di Shua, il territorio liminare e ambiguo del *sueño*, sogno e sonno, viene esplorato costantemente. In esso confluiscono, da un lato, uno dei topici più affascinanti della letteratura che Shua, in quanto lettrice appassionata di letteratura fantastica sin da bambina, afferma di non poter evitare, dall'altro, l'esperienza personale di incubi e insonnia. La centralità di questo tema è esemplificato dalla sua presenza sin da *La sueñera* (1984). A partire dal primo volume di microfinzione, Shua gioca infatti con le varie accezioni che in sé racchiude il termine *soñar*: l'avere sonno, il desiderare qualcosa che non esiste, l'esistenza di mondi soggettivi, l'atto

---

[12] Riprendo il suggestivo *excursus* della presenza del sogno nella letteratura della prefazione del *Libro de sueños* nella traduzione italiana di Tilde Riva (Borges 1985 [1976]: 7-10).

[13] Brasca (2000: 5) mette in guardia lo scrittore di microracconti dal ricorrere troppo facilmente a questo meccanismo, che nella microfinzione è stato abusato.

[14] Ne è un esempio "El dinosaurio" di Augusto Monterroso, uno tra i più brevi microracconti mai scritti, consacrazione di un nuovo modo di narrare e di leggere.

EL DINOSAURIO

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. (Epple 1999: 104)

del dormire e dello svegliarsi (Zavala 2001: web). Il sogno arriva a costituirsi come un universo autonomo e parallelo, tangibile quanto la realtà[15]. L'epigrafe anteposta ai 250 testi de *La sueñera*, citazione di un aneddoto riportato in *Kafka* di Max Brod, sceglie proprio l'autore de *La metamorfosi* come nume tutelare dell'opera:

> *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 con un gesto de apaciguamiento mientras atravesaba la habitación de puntillas: «Por favor, considéreme usted un sueño».*(Shua 2009 [1984]: 9)

L'esplorazione del sogno e dei suoi dintorni prosegue in *Casa de geishas*, in cui assume tinte meno sinistre, più festose, identificandosi con la mente stessa del sognatore, attore e teatro in cui tutto si svolge (Goloboff 2001: web).

In *Botánica del caos*, una delle sezioni è dichiaratamente dedicata al sogno. In "Formas de viajar" l'autrice scrive: "Estoy en un sueño, o en un país extranjero: no es tan distinto. Estoy, con respecto a mi vida verdadera, aislada del discurso, autónoma, encerrada y libre al mismo tiempo: entre paréntesis" (Shua 2009 [2000]: 618). La voce narrante si aggira in un sogno che nulla distingue da un paese reale e solo in ultimo dichiara la propria identità, svelando il gioco metaletterario, scoprendosi un'espressione sintatticamente autonoma chiusa tra due parentesi. Alcuni dei testi di "Sueños" sono parentesi, brevi o lunghe storie isolate nella dimensione indipendente e parallela nettamente separata dalla realtà. La logica del sogno, la quale sfugge alle leggi del pensiero cosciente, non necessita spiegazioni e, insieme alla vaghezza dello spazio e del tempo mai circoscritti, approssima i microracconti alla letteratura fantastica. "Cruzando fronteras", ridefinisce i territori tra reale e non-reale e ammette la compresenza di opposti irriducibili. I testi si situano così su quella che Lugnani (*apud* Ceserani 1996: 80) definisce "soglia fra una dimensione e l'altra, fra l'identico e l'altro, […] fra ciò che è codificato e ciò che non lo è", ibrido tra il sonno (sogno o incubo) e la veglia (realtà) che divengono spesso interscambiabili:

> UN LADO Y OTRO
>
> Se mueve en la cama, alza los brazos para protegerse de algo invisible, murmura palabras muy veloces que no alcanzo a entender y aunque la toque, aunque le grite y la sacuda no reacciona, me deja afuera, se queda despierta, del lado de la vigilia, o se duerme, quizá, pero en cualquier caso ya no sueña conmigo. (Shua 2009 [1992]: 362)

[15] Nel racconto N. 38 leggiamo: "Antes de despertarme riego los helechos y vuelvo a poner en su lugar las historias que saqué del archivo. Barrer no me gusta: prefiero encargárselo a los otros. Cuando me vuelva a dormir quiero encontrar todo en orden." (Shua 2009 [1984]: 48)

La dimensione temporale sfocata, paralizzata, infinita, talvolta collima con l'atemporalità dello stato di coma, sulla soglia tra la vita e la morte, anch'essa frontiera che più volte in *Botánica del caos* il lettore si trova a varcare:

> ESPEJISMOS Y DUDAS
>
> El agua es espejismo en el desierto. Pero mis pesadillas son de agua. En mitad del océano, alucino el deslizarse de las arenas y no me atrevo a ascender a la vigilia sin saber de qué lado voy a estar. En los últimos años me alimentan por sonda nasogástrica y me hidratan con suero. (Shua 2009 [2000]: 615)

La materia dei sogni, materia caotica e magmatica per eccellenza, dalle infinite possibilità e fonte di ispirazione inesauribile, ricorre dunque costantemente nell'opera di microfinzione di Shua, sino a "Dormir, soñar", settima sezione di *Temporada de fantasmas*, intessendo così una rete che pone in dialogo, smentisce o sovrappone testi appartenenti sia alla stessa raccolta sia agli altri volumi, organizzati in serie che possiamo definire aperte e costellative (Tomassini 2006: 33).

1.4 Versioni e variazioni sul tema

All'interno della struttura discontinua di un ciclo di microracconti, non è insolito potere individuare unità minori, le quali vengono percepite a loro volta, nella mente del lettore, come cicli integrati. Il carattere frammentario di tali cicli, osserva Pollastri (2006: 80), non deriva esclusivamente dalla brevità dei testi, ma da un'attitudine alla scrittura che svela una prospettiva non unitaria sulla realtà, e che ne rileva la molteplicità. In *Botánica del caos*, oltre alla suddivisione in sezioni titolate, si incontrano ulteriori raggruppamenti di testi, i quali riproducono, ancora una volta, una struttura seriale in una sorta di incastro a scatola cinese.

Ad attirare l'attenzione è innanzitutto la sezione "Variaciones", che sin dal titolo dichiara esplicitamente l'operazione di riscrittura di uno stesso tema che, come la variazione musicale, costituisce "un fenomeno sintattico che all'interno del proprio co-testo crea attese e pronostici, ricordi e rinvii, perciostesso producendo fenomeni di senso"[16]. L'effetto è parodico: i microracconti riuniti sotto ciascun titolo sono numerati come se fossero consequenziali l'uno all'altro, eppure la complementarità dei testi risulta in realtà un suggerimento, non indispensabile alla lettura, il quale si realizza nella mente del lettore. Ogni testo, come il frattale, ha infatti la propria autonomia, la propria forma sferica e chiusa, e può essere letto indipendentemente rispetto agli altri testi della serie, punti di vista differenti su uno stesso ipotesto che, attraverso il processo di lettura, concorrono alla composizione di una totalità sfaccettata a partire da frammenti dispersi[17].

---

[16] Così scrive Eco (1983: XV) nella sua introduzione a *Esercizi di stile* di Queneau, raccolta di variazioni sul tema per eccellenza.

[17] Zavala propone dunque di parlare per opere come *Botánica del caos* di Shua, così come per il famosissimo

Un esempio è costituito dai micro racconti "Creación" I e II: questi riscrivono la creazione del mondo, che molti autori di microfinzione hanno cercato di racchiudere in poche righe, proponendo due insolite varianti con epiloghi non canonici. Nel primo, "el gran arquitecto" non arriverà mai a realizzare il suo progetto pensato in sei giorni d'isolamento dalla sua squadra di lavoro, nient'altro che un plastico lanciato nello spazio dal creatore infuriato che si rivela essere il nostro pianeta. Nel secondo, il creatore è uno dei tanti partecipanti al concorso, e la sua è una delle tante proposte di mondi possibili. Le diverse riscritture producono continue riconfigurazioni, alterando così le normali leggi della lettura. Il titolo, infatti, riferendosi a un concetto attinto dall'immaginario collettivo, genera un'aspettativa nel lettore che subito dopo viene ironicamente smentita, invertendo l'interpretazione rispetto alle versioni convenzionali. L'effetto disorientante è incrementato dalla presenza, all'interno della raccolta, di ulteriori variazioni sul tema della creazione camuffate sotto altri titoli e sparse in altre sezioni, ad esempio "Pecados de juventud", o variazioni che reiterano il titolo in altri volumi, come la serie "Creación" di *Temporada de fantasmas*.

Nella sezione "Variaciones" si succedono inoltre (im)probabili varianti delle versioni ufficiali redatte ai tempi della Conquista del Messico. Facendo riferimento alle più note vicende riportate nella *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo, Shua rievoca sulla pagina i *conquistadores* impegnati nell'attribuzione di nomi imprecisi per un mondo che non risponde alla loro idea di mondo, la figura di mediatrice e traditrice di Doña Marina, la morte di Moctezuma, i problemi di comunicazione e interpretazione nello scontro/incontro con l'Altro. Sono questi episodi appartenenti all'enciclopedia del lettore ispanoamericano e non solo. I toni provocatori ironizzano sulla storia ufficiale e propongono inediti punti di vista, tramite l'uso di un umorismo irriverente:

> CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA I
>
> En la Nueva España, los soldados españoles llaman esmeraldas a las piedras calchihuíes, papas a los sacerdotes, Huichilobos a Huitzilopochli, leones a los pumas, no tienen palabras para tanto pájaro y a Cempoal bautizan Almería. Su lengua los protege contra la extrañeza y la locura, luchan para no hundirse en el barro primigenio, previo a la Creación en el que todo se confunde, en el que nada existe porque nadie todavía lo ha nombrado.
> Sus descendientes los recordarán con desprecio y usarán el español para llamarse a sí mismos aztecas y mexicanos. (Shua 2009 [2000]: 581)

Il Nuovo Mondo, in questa versione, diviene metafora: un'ulteriore immagine che in sé riflette l'opposizione tra il magma informe, fango primigenio in cui tutto si confonde

---

Rayuela (1963) di Cortázar o *La feria* di Arreola, di "minificciones integradas, es decir, series de minificción que pueden ser leídas como series de cuentos fragmentados o, simplemente como novelas". Lauro Zavala, "Las fronteras de la minificción", in Noguerol (2004:88).

poiché non ancora nominato, e l'azione normalizzatrice che compie la parola non poetica. I soldati spagnoli assomigliano al bambino che, in "Introducción al Caos", accede al mondo creato e scappa alla verità disegnando per la prima volta una casa che rappresenta tutte le case. La riflessione sulla parola si ripropone in "Conquista de la Nueva España IV" in cui la voce narrante si chiede se a rendere inevitabile la guerra sia stato forse un problema di linguaggio approssimativo e di traduzione un po' troppo libera.

Il lettore s'imbatterà, al di fuori della sezione "Variaciones", in altre indisciplinate variazioni sul tema, contrassegnate anch'esse dal titolo numerato. È questo il caso dei sette microracconti "Puntalidad de los filosofos", inseriti nella sezione "Acerca del tempo", dove il tema centrale è quello di un tempo indomabile e soggettivo (Brasca 2001: web). Nel primo testo il protagonista, il professor Kant, passeggiando per la strada conferma l'ora del giorno permettendo il mantenimento dell'ordine. A differenza delle altre serie, in questo caso Kant è il protagonista di tutti i microracconti, i quali riprendono l'uno dopo l'altro il primo, mettendone in discussione alcuni aspetti fino a smantellarlo del tutto:

> Desde que Kant ha muerto, toda certeza es precaria, a cada instante todas las horas son posibles. Y más de una vez se concentran simultáneamente varias en un solo momento vertiginoso y eterno del que salimos maltrechos, con los relojes mustios, desvaídos. (Shua 2009 [2000]: 517)

Si realizza così un fenomeno di accumulazione il quale, anziché integrare in forma logica e consequenziale un determinato testo, ne trasforma i vari elementi in altrettanti frammenti di caos.

1.5 *Le mille e una notte* e altre storie

Come già emerso, uno degli aspetti più interessanti dell'opera di microfinzione di Ana María Shua è costituito dalle pratiche della riscrittura e dell'intertestualità. Riferimenti impliciti o espliciti a testi preesistenti, nelle forme di allusione, citazione e plagio (Genette 1997 –o 1982: 4), sono disseminati in quasi tutti i testi. Il ricorso alla strategia intertestuale ci riconduce alle riflessioni sull'estetica postmoderna[18] e sulla sua tendenza al riutilizzo di materiale già scritto con intenti fortemente ludici nei confronti della tradizione. Al tempo stesso, questa è costitutiva della microfinzione in quanto permette in poche righe di evocare scenari e personaggi già noti al lettore, inserendo nel testo indizi che, una volta colti, lo restituiranno alla sua interezza. "Hay que trabajar con los conocimientos del lector", afferma l'autrice, "hacer como en las artes marciales, donde se aprovecha la fuerza del adversario. Usar los conocimientos del lector para seducirlo y que sea él mismo quien complete el significado" (Gallego-Díaz 2009: 9). Riecheggiano in questo concetto le parole di Eco:

[18] Durante un'intervista (Corvalán 2008: web) Shua specifica come in Argentina il termine postmoderno non abbia l'accezione positiva che ha nell'ambiente statunitense. "[En Argentina], que a un autor le digan posmoderno significa que consideran que su literatura es liviana, que es poco profunda, que es una ensalada de cosas que no tienen nada que ver".

> Il testo dunque è intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati in bianco per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdottovi dal destinatario […]. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare. (Eco 1979: 52)

Nel caso dei racconti brevissimi basati sull'intertestualità, la cooperazione del lettore, attivata più in genere dal destinatario di fronte a qualsiasi testo, è più che mai indispensabile per la costruzione e la comprensione del significato. Durante la lettura dei microracconti di *Botánica del caos*, il lettore si trova continuamente spinto a fuoriuscire dal testo e a intraprendere quelle che Eco definisce "passeggiate inferenziali"[19], attingendo alla propria enciclopedia di letture e di conoscenze acquisite.

Frutto della più dichiarata operazione di intertestualità presente nel volume sono certamente i microracconti della sezione "Noches arabes": la riscrittura di episodi e atmosfere de *Le mille e una notte*. Sherazade, principessa che ne racconta le novelle, narratrice nella narrazione per eccellenza[20], compare già nelle pagine de *La sueñera*, dove Shua ci racconta una versione opposta rispetto all'originale: in realtà Sherazade sopravvive alla prima notte di nozze perché le sue storie sono così noiose da addormentare il sanguinario sultano. Come scrive Eco: "naturalmente le sceneggiature intertestuali […] si prestano a varie combinatorie, e l'autore può scientemente decidere di disattenderle proprio per sorprendere, ingannare, dilettare il lettore" (Eco 1979: 83). La principessa e il sultano, Aladino e la lampada sono personaggi ed elementi che ciascun lettore custodisce in qualche angolo del proprio bagaglio personale per cui l'esito ironico è immediato.

In certi microracconti di "Noches arabes" assistiamo a un'operazione di trascrizione pressoché letterale di alcune pagine de *Le mille una notte,* nella sua prima traduzione castigliana direttamente dall'arabo, introdotta dallo studio critico di Rafael Cansinos-Asséns. È nelle righe finali che l'autrice si introduce provocando divertenti ribaltamenti delle vicende narrate. Ne è un esempio "Otra vez el Kaskadán", il quale riprende quasi letteralmente un frammento delle avventure di Simbad il marinaio, raccontato da Sherezade nella notte 321. Solo l'ultimo paragrafo abbandona la narrazione di Simbad e chiama in causa il prologo in cui Cansinos-Asséns afferma che l'animale non sarebbe un animale mitologico e sconosciuto ma invece un rinoceronte: "Y dice Rafael Cansinos-Asséns, traductor de *Las mil y una noches*, que se trata del rinoceronte, el Kartagsinón de

---

[19] Eco 1979: 118. Eco si riferisce con queste parole al romanzo contemporaneo, ma esse ci sembrano particolarmente adeguate alla microfinzione. Scrive Eco: "In effetti, attivare una sceneggiatura (specie se intertestuale) significa ricorrere a un *topos*. Chiamiamo queste fuoriuscite dal testo (per rientrarvi carichi di bottino intertestuale) *passeggiate inferenziali*. […]".

[20] Genette sceglie proprio Sherazade come esempio di narratore *intradiegetico-eterodiegetico*: narratrice di secondo grado che racconta storie da cui normalmente è assente. Cfr. Genette (1976 [1972]: 296).

Eliano. Lo dice (hombre de poca fe) para desmentir o corregir a Simbad y para tranquilizar a sus lectores" (Shua 2009 [2000]: 600). La voce narrante si inserisce così nella narrazione originale richiamando non solo i racconti di Sindbad riportati da Sherezade, ma includendo nella rete intertestuale anche gli scritti di Cansinos-Asséns (Espinosa 2007: 43).

Di fronte ai frammenti del testo originale, in cui il lettore si può imbattere anche al di fuori della sezione "Noches arabes", sono immediatamente riconoscibili le classiche vicende delle novelle raccontate da Sherazade, ma l'azione unificante svolta dalla figura della principessa persiana che regge il filo narrativo, non è in questo caso assolta dalla voce narrante. È il lettore stesso ad attivare il centro enunciatore virtuale (Espinosa 2007: 44), ottenendo così l'effetto di continuità nelle serie aperte e non consequenziali di *Botánica del caos*.

I riferimenti intertestuali presenti in tutto il volume attingono a una biblioteca vastissima: lettrice onnivora e appassionata, Shua allude o cita direttamente nei suoi microracconti autori e opere altrui. Sin da "Introducción al caos" si manifesta infatti la presenza di Borges, poi accompagnato da autori forse meno noti al di fuori dell'Argentina, quali Marco Denevi, le cui *Falsificaciones* (1966) si inseriscono nella tradizione della brevità della letteratura ispanoamericana, e Alfonsina Storni, poetessa argentina vissuta a cavallo tra Ottocento e Novecento. I richiami spaziano da Catullo a Wilde, dai racconti del folklore ebraico di Nathan Ausubel al *Libro tibetano dei morti,* dal *Levitico* alle atmosfere, agli dei e ai demoni del *Corano*.

Le operazioni intertestuali, o più in generale di transtestualità[21] si manifestano in quella che Lagmanovich definisce "una intertextualidad rastreable, comprobable y, por otra parte, nada oculta ni misteriosa" (Lagmanovich 2004: 221-222), la quale gioca non solo con specifici testi, ma anche con i generi di cui si nutre, esplorandone la forma e riutilizzandola originalmente. In "Acerca del vampirismo", inserito nella sezione "Diagnósticos", ad esempio, Shua si serve del vampirismo, fortemente decodificato in letteratura, che tratta tramite il linguaggio specifico medico-scientifico, come fosse una malattia. A stravolgere d'un tratto il significato del testo e a riportare il vampirismo nel suo territorio d'appartenenza, territorio del fantastico, è la rivelazione finale del fatto che a parlare è proprio un vampiro e l'identità svelata del narratore capovolge la prospettiva sul testo (Boccuti 2008): "Así decía el conde, lamiéndose los incisivos centrales, largos y afilados, con la tranquilidad de quien se sabe felizmente irrecuperabile, un caso perdido" (Shua 2009 [2000]: 554).

Talvolta invece l'ironia intertestuale si attiva tramite un effetto di abbassamento: i rinvii vengono inseriti in un contesto completamente diverso da quello della fonte, disattendendo le aspettative del lettore, come ad esempio in "Métodos para bajar de peso" dove le drastiche indicazioni per perdere peso affiancano alla liposcultura o alla lipoaspirazione un ulteriore metodo, citazione da *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare:

[21] Genette considera l'intertestualità uno dei cinque tipi di "transtestualità", termine con cui intende la "trascendenza testuale del testo", ovvero "tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi" (Genette 1997 [1982]: 5).

"endeudarse por tantas libras de carne como sea necesario, tener el valor y la honradez de no recurrir a Porchias" (Shua 2009 [2000]: 559).

L'inclusione nel testo di innumerevoli testi altri antecedenti e appartenenti all'enciclopedia culturale più o meno universale non coinvolge esclusivamente testi-monumento del canone letterario. Una delle caratteristiche della strategia intertestuale della microfinzione e dell'estetica postmoderna è costituita dall'abbattimento della distinzione tra arte d'élite, alta e arte popolare, di massa. L'interesse per la tradizione orale, esclusa dal canone e considerata marginale, è in Shua una costante non solo nella produzione di microfinzione: *Fábrica del terror* (1990), *Cuentos judíos con fantasmas y demonios* (1994) e *El tigre gente* (1995) incorporano numerose rielaborazioni di temi popolari. L'autrice afferma:

> Simplemente porque los cuentos populares son los mejores cuentos del mundo. Tienen un excepcional grado de perfección que les ha permitido sobrevivir a través de muchos siglos y muchas culturas. Y contienen en sí la esencia misma de lo narrativo, un núcleo esencial que puede resistir mil versiones sin modificarse y sin perder su atractivo. Durante años estuve convencida, como cualquier escritor de mi generación, que lo más importante de un cuento era la forma en que se lo contaba. Y sin embargo, frente al cuento popular, tuve que admitir que había algo más, algo que todavía no soy capaz de definir teóricamente, pero que allí está, inmutable, en el cuento popular, que se puede contar de mil maneras y, sin embargo, subsiste, atrapa, sugiere, interesa. En los libros que mencionas trabajé de dos maneras: en algunos casos, me limité a escribir mi propia versión de un cuento popular. En otros, tomé los elementos de una leyenda o un tema popular y los usé para construir mi propia historia, un cuento de autor. (Buchanan 2001: web)

I personaggi delle storie lette o ascoltate da bambina in una delle molte versioni in circolazione rappresentano anch'essi frammenti dell'universo caotico che prende forma nelle pagine di *Botánica del caos*. La leggenda popolare argentina secondo cui il settimo figlio maschio si trasformerebbe in licantropo viene evocata nel brevissimo "Séptimo hijo varón" e inaspettatamente conclusa paragonando il lupo mannaro a un qualsiasi batterio. In "Filtro de amor" la ricetta del filtro per farsi amare parodia le magiche pozioni che le streghe preparano nelle fiabe: i disgustosi ingredienti garantiscono sì l'innamoramento, ma congiuntamente a un iperbolico imbruttimento di chi lo beva.

Le divinità azteche si alternano a leggende appartenenti a culture lontane: l'antica arte di raccontare le storie che ancora oggi nutrono l'immaginario dell'uomo, viene omaggiata nel racconto "Los esquimales", inserito nella sezione "Literarias", dove il concetto di letterario si amplia includendo le forme della cultura orale. L'autrice instaura un'equivalenza tra il cibo e le storie narrate nell'oscurità invernale, considerate un elemento vitale: "No solo de carne y grasa vive el hombre, sobre todo en la oscuridad" (Shua 2009 [2000]: 625).

La transtestualità si realizza attraverso l'incorporazione di ulteriori elementi portatori di storie e significati che attingono al mondo della cultura di massa. Meno rilevante in *Botánica del caos*, più negli altri volumi di Shua, è la presenza della *popular culture*, la quale contribuisce alla creazione di una mitologia postmoderna in cui Supermen, Kirk Douglas, Spencer Tracy, i personaggi dei film western, i programmi e le serie televisive, Greta Garbo e Lenin irrompono nella narrazione con le loro caratteristiche e vicende, oggi parte del bagaglio culturale di un comune lettore:

> COMO ULISES
>
> Como Ulises, un hombre vuelve de la guerra, o de la cárcel o del destierro. Han pasado veinte años. Sus ojos son distintos. Un golpe le ha quebrado la nariz. Ahora se parece un poco a Kirk Douglas, aunque su pelo es ralo y casi blanco y los harapos cuelgan de su cuerpo sin ninguna gracia. Todos lo reconocen perfectamente pero disimulan, menos el tonto de su perro, que vuelve a recibir una de aquellas épicas patadas. (Shua 2009 [1992]: 320)

Tracce testuali d'ogni genere spingono quindi il lettore, di fronte a un testo "intessuto di non detto e di spazi vuoti" (Eco 1979: 118), ad avventurarsi "nello spazio extratestuale dell'intertestualità" (Eco 1979: 204), sconfinando in territori che comprendono zone di frontiera e dell'Altro, avanzando previsioni che quasi sempre vengono smentite dall'inaspettata conclusione del testo, sconcertato e/o divertito in un battere di ciglia.

1.6 *Literarias* o sulla letteratura

> EL LECTOR Y EL AUTOR
> Le preguntan al autor: usted, cuando escribe, ¿piensa en el lector? El autor no piensa en otra cosa. En su pensamiento el lector es un príncipe envuelto en telas bordadas y brillantes. Su principado es una colonia de la Tierra en el espacio exterior. Como es un príncipe, tiene gestos indolentes y gestos dedeñosos. Con un gesto desdeñoso aparta de sí la edición árabe de la obra del autor. Con un gesto indolente llama al bibliotecario del palacio y le exige la traducción al alemán. El príncipe y lector es políglota y sensible. Lee y se emociona: cómo es posible que desde tan lejos en el tiempo y en el espacio otro hombre pueda expresar así mis proprios sentimentos. A todo esto, el autor no ha contestado la pregunta y se la vuelven a formular en voz más alta. Un poco sobresaltado, se apresura a contestar: no, claro que no, jamás pienso en el lector, un verdadero artista piensa solamente en su obra. Entonces el periodista se va y el autor se queda muy triste, pensando que no es un verdadero artista y que le gustaría serlo. (Shua 2009 [1992]: 482)

Caratteristica della modernità, sin dal *Don Quijote*, la metaletterarietà, "fiction about fiction –that is fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity" (Hutcheon 1984: 1), si configura come una delle strategie ironizzanti

riscontrabili in *Botánica del caos*. "El problema de cómo contar, que es también el problema de qué contar (y no se trata del tema: hay una forma de la forma y una forma del contenido, como bien señalaba el lingüista Hielmslev) está presente siempre, de manera más o menos explícita, en toda obra literaria" (Buchanan 2001: web), afferma Shua, la quale ammette quanto la diverta sfidare le aspettative metafinzionali del lettore. L'autrice precisa inoltre quanto l'operazione le sia indispensabile per stabilire la propria precettistica e ragionare su quei limiti e regole che sarebbe pericoloso dimenticare poiché chi non conosca la tradizione, e dunque la convenzione, rischia di ripetersi.

Nelle sue opere di microfinzione, a partire da *La sueñera*, la riflessione sulla scrittura e sulla lettura compare come tema dominante di alcuni microracconti. Allusioni al narratore onnisciente, ai rischi dell'atto creativo e alla responsabilità del creatore si inseriscono nei testi instaurando una sorta di parallelismo tra l'atto del sognare e l'atto del creare attraverso la scrittura (Zavala 2001: web), ma anche tra la vita stessa e la scrittura:

> El autor sueña a un hombre que sueña a otro hombre y es a su vez soñado por un tercero que es quizás el mismo autor. Frente a la responsabilidad del soñador, el autor parece añorar la inocencia final del personaje. (Shua 2009 [1984]: 107)

Le operazioni metaforiche, di estraniamento e di finale a sorpresa spesso operano in senso umoristico proprio ponendosi al servizio della riflessione sull'atto della costruzione del testo, come nel caso del racconto N. 221:

> Hay quienes desconfían del narrador omnisciente. Yo desconfío de las palomas. Con una bolsa llena de migas de pan las reúno a mi alrededor y cuando están distraídas picoteando me acerco silenciosamente y desconfío de ellas con todas mis fuerzas. Algunas, las de carácter menos combativo, desaparecen en el acto. Pero otras me devuelven la desconfianza con tal fuerza que me veo obligada a morder la pantorrilla de una señora mayor (siempre las hay) para aferrarme a la existencia. Las dificultades surgen cuando la anciana y las palomas, que ya me conocen, se ponen de acuerdo antes de mi llegada y me denuncian al guardián de la plaza como narradora omnisciente. (Shua 2009 [1984]: 231)

La finzione irrompe nel mondo extratestuale per mezzo del meccanismo che Genette definisce "metalessi", determinata dalla trasgressione del livello narrativo tramite un'intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico). Si assiste così al passaggio dal mondo che viene raccontato al mondo in cui si racconta, "frontiera mobile ma sacra tra due mondi" (Genette 1976: 283). Il risultato della metalessi produce un effetto inquietante che Genette spiega riportando le parole di Borges: "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores y espectadores, nosotros, sus lectores y espectadores podemos ser ficticios" (Borges 1974: 669). L'esistenza di una realtà extratestuale viene messa in discussione e l'immagine iniziale di una stanza, delle sue

quattro pareti e della vita piana che la narratrice vi trascorre all'interno, viene sostituita dal rettangolo limitato della pagina, equiparando ancora una volta vita e scrittura:

> CUATRO PAREDES
>
> Siempre encerrada entre estas cuatro paredes, invéntandome mundos para no pensar en esta vida plana, unidimensional, limitada por el fatal rectángulo de la hoja. (Shua 2009 [1992]: 404)

L'atto creativo della scrittura è scrutato nella sua misteriosità, talvolta svelato, in molti dei microracconti della sezione "Literarias": Shua ironizza sul blocco dello scrittore, sulla propria naturale predisposizione alla sintesi, sulla questione della verosimiglianza della narrazione, sulle vicende di protagonisti di microfinzione e non solo, che per colpa dell'autore finiscono per non incontrarsi mai. Il narratore esce allo scoperto, smascherando i meccanismi di funzionamento del testo. In "Las recetas de Apollinaire", il lettore diviene anch'egli protagonista di occasioni perdute, grazie a uno spiccato senso dello humour che gli permette di comprendere gli ammiccamenti dell'autore di fronte alle inverosimili ricette riportate dal poeta francese in uno dei suoi racconti.

Come accade con le altre sezioni, anche i microracconti dedicati alla metaletteratura costituiscono una serie aperta. Al lettore può accadere di imbattersi in altri testi riconducibili alla stessa area tematica disseminati nell'opera. Ne è un esempio "Alí Babá", appartenente alla sezione "Noches arabes", e che rievoca la vicenda di Alì Babà e i quaranta ladroni, associandovi, nel secondo e ultimo paragrafo, l'immagine della stessa narratrice di fronte al computer nel tentativo di ricordare il suo "apriti sesamo" per accedere alla salvezza. Ne "El dios viejo del fuego" invece, il presumibile sviluppo del microracconto si arresta perché il dio vecchio del fuoco "no va a molestarse en incendiar la iglesia sólo para darle el gusto al lector"(Shua 2009 [2000]: 534).

Tra le forme di metaletterarietà che troviamo in *Botánica del caos* compare più volte un vero e proprio dialogo diretto con il lettore, trasgressione forse delle più sconcertanti tra i vari livelli della narrazione e che ne rivela la completa arbitrarietà. Come scrive Hutcheon, "in some metafiction there are direct addresses to reader –insulting, commanding, provoking addresses– that overtly point to two subject positions in the text, that of both reader and producer" (Hutcheon 1984: XVI). È il caso de "El orden de las personas", in cui l'autrice gioca con la confusione tra la prima, la seconda e la terza persona, apostrofando il lettore "y no te rías [...], te está pasando lo mismo, te creés que estás ahí adelante y no sos más que la segunda persona porque para que lo vayas sabiendo, la primera soy solamente yo" (Shua 2009 [2000]: 629). L'atto della scrittura e della lettura finiscono per appartenere al processo della vita così come a quello dell'arte[22]. Il lettore viene dunque convocato da Shua come parte attiva della narrazione non solo per

[22] Scrive Hutcheon: "It is this realization that constitues one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the «art» of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience" (Hutcheon 1984: 5).

le sue competenze che permetteranno il funzionamento del meccanismo ellittico e umoristico del microracconto, ma altresì come agente dell'atto della lettura, che diventa anch'essa costitutiva del testo, violando le frontiere tra il mondo testuale ed extratestuale[23]: "Y sin embargo yo sé que en este momento […] usted, ahora, con la más absoluta certeza, está leyendo".

Si genera così un senso di vertigine, un gioco di specchi che ci proietta all'interno dell'opera, nei testi che aleggiano nello spazio bianco della pagina. Personaggi, oggetti e situazioni quotidiane svelano strani e inquietanti risvolti e, congiuntamente al riso, provocato dall'immancabile umorismo, insinuano nel corso della lettura un sottile turbamento, il presentimento che noi stessi siamo esemplari rari, eccentrici, incompleti e potremmo incontrarci sfogliando le pagine del libro. E ci ritroviamo, infatti, quando il narratore ci apostrofa direttamente, mette in dubbio la natura dell'oggetto che teniamo tra le mani, ci richiama esigente all'attenzione, si prende gioco di noi sfumando i confini tra il mondo reale e il mondo fittizio, tra la vita e la scrittura.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografia:

BOCCUTI, Anna (2008) "Humorismo y fantástico en la microficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campra, Ana María Shua", *Amoxcalli* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla), 1, ju.- dic. 2008, pp. 223-239.

---- (2009) "Los atajos de la ficción", *Études romanes de Brno* (Masarikova Univerzita) 30/2/2009, Madrid, pp. 107-119.

BORGES, Jorge Luis (1974) *Ficciones* (1ª ed. 1944) in Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 425-530.

---- (1974) "El idioma analítico de John Wilkins" in Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* (1ª ed. 1952)*; Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 706-709.

---- (1974) "Magias parciales del Quijote" in Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones* (1ª ed. 1952)*; Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 667-669.

---- e Margarita GUERRERO (1978) *El libro de los seres imaginarios*, Buenos Aires, Emecé, 1ª ed. 1967.

---- (1985) *Libro di sogni* (*Libro de sueños*, 1976), Milano, Franco Maria Ricci.

---- e Adolfo BIOY CASARES (1967) *Cuentos breves y extraordinarios (antologia),* Buenos Aires, Santiago Rueda.

[23] Un ulteriore esempio è rappresentato da "Avances de la cirugía moderna", nel quale, dopo aver illustrato le possibilità di mutamento offerte dalla chirurgia, l'autrice si rivolge al lettore così: "Usted nunca podría imaginarse, por ejemplo, cuál fue la figura original con la que nació este que tiene entre las manos creyendo que es un libro". Cfr. Anna Boccuti 2008: 223-239.

BRASCA, Raúl (2000) "Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microcuento", *El Cuento en Red*, 1: 3-10. (www.elcuentoenred.org)

---- (2001) "Este mundo que es también el otro: acerca de *Botánica del caos* de Ana María Shua", in Rhonda Dahl Buchanan (a cura di), *El rio de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/entrevista/index.aspx

BUCHANAN, Rhonda Dahl (1996) "Literature's rebellious genre: the short short story in Ana María Shua's *Casa de Geishas*", *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, 1-4, http://www.educoea.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo12/index.aspx?culture=en&navid=221

---- (a cura di) (2001) *El rio de los sueños: Aproximaciones criticas a la obra de Ana Maria Shua,* Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States.

CALVINO, Italo (1993) *Lezioni americane: sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 1ª ed. 1988.

CAMPRA, Rosalba (2008) "La medida de la ficción", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37: 209-225.

CESERANI, Remo (1996) *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

CORTÁZAR, Julio (1974) "Del cuento breve y sus alrededores" in Julio Cortázar, *Último Round*, Messico, Siglo XXI Editores, pp. 59-82, 1ª ed. 1969.

CORVALÁN, Graciela N. V. (2008) "Conversación con Ana María Shúa" *Grafemas. Boletín electrónicdo de la AILCFH*, http://grafemas.org.

DRUCAROFF, Elsa (2001) "La lección de anatomía: narración de los cuerpos en la obra de Ana María Shua", in Buchanan, Rhonda Dahl (a cura di) *El rio de los sueños: Aproximaciones criticas a la obra de Ana Maria Shua,* Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.com/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens2_3/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=YXByZXNlbnRhJWMzJWE3JWMzJWEzbw==

ECO, Umberto (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.

---- (1983) "Introduzione" in Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, Torino, Einaudi, pp. V-XIX.

EPPLE, Juan Armando (a cura di) (1999) *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*, Santiago del Cile, Mosquito.

ESPINOSA, Gabriela (2007) "Las mil y una Sherezadas", *El cuento en Red*, 15: 39-49. (www.elcuentoenred.org)

GALLEGO-DÍAZ, Soledad (2009) "Entrevista: Libros - Entrevista Ana María Shua. La minificción tiene posibilidades infinitas", *El País. Babelia*, 10 aprile: 9.

GENETTE, Gérard (1976) *Figure III. Discorso del racconto* (*Figures III. Le discours du récit,* 1972), Torino, Einaudi.

---- (1997) *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (*Palimpsestes. La littérature au second degré,* 1982) Torino, Einaudi.

GOLOBOFF, Mario (2001) "Soñar en *Casa de geishas* (sobre obras de Ana María Shua)", in Rhonda Dahl Buchanan (a cura di), *El rio de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens5_2/index.aspx

GONZÁLEZ BERMELO, Ernesto (1978) *Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Edhasa.

GUZZI, Anna (2003) "Il pensiero della letteratura e il sogno in Jorge Luis Borges", in Porciani Elena (a cura di), *Attraverso il sogno. Dal tema alla narrazione*, Soneria Mannelli, Iride, pp. 259-281.

HUTCHEON, Linda (1984) *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, New York, University Paperback.

---- (1985) *A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms*, New York, London, Methuen.

KOCH, Dolores (2006) "Microrrelatos: doce recursos más para hacernos sonreír", *El Cuento en Red*, 14: 42-50. (www.elcuentoenred.org)

LAGMANOVICH, David (2004) "Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua", Noguerol Francisca (a cura di), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

NOGUEROL, Francisca (2001) "Para leer con los brazos en alto: Ana María Shua y sus «versiones» de los cuentos de hadas", in Rhonda Dahl Buchanan (a cura di), *El rio de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua,* Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens5_3/index.aspx

---- (a cura di) (2004), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

PANNO, Juan José (2007) "Entrevista a Ana María Shua", 21 marzo 2007, *Cuentos y más...*, htttp:// www.cuentosymas.com.ar/cuento.php?idstory=201

POLLASTRI, Laura (2006) "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico", in Brescia Paolo, Romano Evilia (a cura di), *El ojo en el caleidoscopio*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 79-112.

SABATINI, Francesco e Vittorio COLETTI, (a cura di) (1997) *Dizionario italiano Sabatini e Coletti*, Firenze, Giunti, 1997.

SHUA, Ana María (2009) *Cazadores de letras. Minificción reunida*, Madrid, Páginas de Espuma.

TOMASSINI, Graciela (2006) "De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua", *El Cuento en Red*, 13, pp. 14-38. (www.elcuentoenred.org)

ZAVALA, Lauro (2001) "Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua", in Rhonda Dahl Buchanan (a cura di), *El rio de los sueños: Aproximaciones criticas a la obra de Ana Maria Shua*, Washington D.C., Interamer Collection of the Organization of American States, http://www.educoas.org/Portal/default.aspx?culture=en

---- (2005), *La minificción bajo el microscopio,* Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.