

## CONSTRUCCIÓN DE MITOS DE AUTOR EN LA OBRA DE ANA MARÍA SHUA.

“...Después que uno ha escrito un libro,  
¿Qué más puede decir sobre él?”  
Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*.

Cuando Roland Barthes, en su famoso artículo<sup>1</sup>, se ocupaba de matar al autor cumplía quizás un gesto necesario al volver la mirada hacia la obra como un universo autosuficiente y al rol fundamental del lector. Sin embargo, el debate metodológico sobre las fuentes biográficas dista mucho de haber sido clausurado. Aunque ya no se trata de explicar la obra artística a partir del acontecimiento biográfico, diversas voces se han propuesto restituir al texto el espesor y la riqueza de la vida del creador. La figura del autor sigue ejerciendo su magia, una especie de aura que acompaña a los textos. Como si al *curioso lector* le interesara no sólo la vida de los héroes, sino también la de los creadores, la relación del texto con esa figura que “le es exterior y anterior”.<sup>2</sup>

Como afirma Freud en su artículo “El poeta y los sueños diurnos”<sup>3</sup>, *los profanos* hemos sentido desde siempre una curiosidad intensa por saber de qué lugar el poeta extrae sus temas y cómo logra conmovernos y despertar en nosotros distintas emociones. Y al mismo tiempo que lo admiramos, deseamos descubrir algo para estrechar la distancia entre su mística singularidad y nuestra pequeña y cotidiana existencia.

También es cierto que desde los propios textos se generan ciertas imágenes. Todo creador de ficciones construye una ficción de sí mismo desde la que pretende que sus textos sean leídos, construye mitos, en fin, inventa su identidad de escritor. A través de escrituras que operan en los márgenes de su propia producción como diarios íntimos, secretos, correspondencias privadas, biografías ficcionales, borradores, cuadernos de notas, se construyen los distintos rostros del sujeto. Posiciones provisionarias o definitivas que pueden acercarlo o alejarlo de la trama de la normalidad, máscaras a las que siempre rodea a un

---

<sup>1</sup> Barthes, Roland. 1994. “La muerte del autor” en: *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires: Paidós. pp. 65-71.

<sup>2</sup> Foucault, Michel. 1969. “¿Qué es un autor?”. *Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía*, año 63, n° 3, julio – septiembre. pp. 73-104.

enigma, el enigma de la escritura.

La producción de la escritora argentina Ana María Shua se despliega como un inmenso abanico que abarca una gran diversidad genérica que va desde la literatura infantil al guión cinematográfico pasando por el cuento, la novela, las recetas de cocina, el periodismo y las micro ficciones. Considero importante señalar que, como afirma Michel Foucault, el nombre de autor es un nombre propio, que tiene un cierto vínculo indefinible con lo que nombra, pero que tampoco es un nombre propio cualquiera.<sup>4</sup> Nacida Ana María Shoua, cambió su apellido a la hora de firmar sus creaciones, es decir en el momento de transformarse en autora. Se crea un yo que es simultáneamente biográfico y ficticio, una identidad que clasifica los discursos, que los distingue de la palabra cotidiana, los recorta y caracteriza de alguna manera.

En el segundo capítulo de *El libro de los recuerdos*<sup>5</sup>, “historia inventada para la que utilicé muchas historias reales tomadas de otros y de mi propia familia”<sup>6</sup> las narradoras explican el origen del apellido familiar:

“ El Gedalia original, el que murió en Polonia, aquel cuyo documento de identidad compró el abuelo, aquel que murió no lo bastante joven como para que la cara del abuelo coincidiera con su foto, no lo bastante joven como para que el abuelo pudiera hacer pasar su documento por propio en el consulado de la América verdadera, la del Norte, ese Gedalia nunca se llamó exactamente Rimetka.”<sup>7</sup>

Nunca conoceremos el verdadero nombre del abuelo. En el texto, viaje de por medio, alguien consiente su propia muerte para que otro (parte y distinto de sí mismo) pueda vivir. Al lector sólo le es dado conocer a este último, la máscara, el nombre impostado. Del mismo modo que en los textos, a través de la marca del cambio de nombre podemos pensar la transformación del yo empírico de la autora

---

<sup>3</sup> Freud, Sigmund. 1988. “El poeta y los sueños diurnos” en: Volumen VI *Obras completas*. Buenos Aires: Orbis.

<sup>4</sup> Foucault, Michel. 1969. “¿Qué es un autor?”. *Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía*, año 63, n° 3, julio – septiembre. pp. 73-104.

<sup>5</sup> Shua, Ana María. 1994. *El libro de los recuerdos*, Buenos Aires: Sudamericana.

<sup>6</sup> Buchanan Dahl, Rhonda. 1998. “Entrevista a Ana María Shua.” en “Historiographic Metafiction in Ana María Shua’s *El libro de los recuerdos*.” *Revista Interamericana de Bibliografía* 48.2 (1998): 292-306.

<sup>7</sup> Shua, Ana María. 1994. *El libro de los recuerdos*, Buenos Aires: Sudamericana. pp. 15.

en una multiplicidad de voces, proyecciones de sí misma.

“ ...los Rimetka tuvieron, así, un apellido intensamente nacional, un producto aborigen, mucho más auténticamente argentino que un apellido español correctamente deletreado, un apellido, Rimetka, que jamás existió en el idioma o en el lugar de origen del abuelo, que jamás existió en otro país ni en otro tiempo.”<sup>8</sup>

En el marco de este debate metodológico sobre las fuentes biográficas del sujeto productor me parece posible situar los aportes esclarecedores de los distintos feminismos. Refiriéndose a la situación específica de la mujer en la sociedad, distintas autoras han señalado la imposibilidad de desconocer las condiciones materiales en las que se producen los textos y los peligros de diluir la subjetividad en la aparente universalidad de los signos. Sabemos que todo texto se escribe desde un lugar preciso, desde una posición concreta, desde una biografía, o como sostiene Adrienne Rich, desde un cuerpo que nos sumerge en la particularidad de la experiencia vivida.<sup>9</sup>

Ahora bien, podemos partiendo del cuerpo, rehabilitar la importancia de la experiencia y recuperar los distintos rostros identitarios del escritor que tienen que ver con la construcción de su obra, pero del mismo modo que en el cuento de Borges, Kafka crea a sus precursores, la obra del escritor también construye su biografía. Lejos de excluirse, ficción y verdad se favorecen mutuamente.<sup>10</sup> Sabemos que la vida es ya una construcción narrativa, un relato que nos contamos a nosotros mismos y a los otros, que nuestra autobiografía no depende de los sucesos en sí (de los que por supuesto no recordamos todos) sino del modo en que articulamos esos sucesos almacenados en la memoria para reproducirlo mediante el recuerdo y el lenguaje.

Dentro de la vasta producción de Ana María Shua, se encuentran diversas antologías donde la escritora debe responder a la pregunta o el mandato implícito de justificar sus elecciones. Pienso en textos como *Cabras, mujeres y mulas*<sup>11</sup>, *Sabiduría popular judía*<sup>12</sup>,

---

<sup>8</sup> Op. Cit. (pp.16)

<sup>9</sup> Rich, Adrienne. 1995. “ Apuntes para una política de la ubicación” en *Otramente: lectura y escritura feministas*, Marina Fe (coordinadora) México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>10</sup> Combe, Dominique. 1995. “ La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en *Teorías sobre la lírica*, Fernando Cabo Aseguinolaza (compilador). Madrid: Arco.

<sup>11</sup> Shua, Ana María. 1998. *Cabras, mujeres y mulas*, Buenos Aires: Sudamericana.

<sup>12</sup> Shua, Ana María. 1997. *Sabiduría popular judía*, Rosario: Ameghino.

*Antología del amor apasionado, La fábrica del terror*<sup>13</sup> o *Libros prohibidos*<sup>14</sup> donde la narradora recurre a la máscara de la lectora. Me interesa sobre todo detenerme en este último ya que la misma autora afirma que “confesar lo que he leído es hacer mi autobiografía”.

Ricardo Piglia afirma que la crítica es una de las formas modernas de la autobiografía.<sup>15</sup> Podríamos tomar prestada esta afirmación y aplicarla también a la compiladora de historias. Toda selección se hace desde un lugar preciso y una posición concreta. Cuando Shua trabaja con temáticas que tienen que ver con lo judío, ella se incluye dentro del grupo, es decir que su mirada se ubica en un lugar particular respecto de esta temática. Más claramente aún en *Libros Prohibidos*, la autora reconstruye su propia trayectoria como lectora y escritora en el interior de los textos que lee. Si el lector se deja llevar por el título del texto se sentirá visiblemente desilusionado ya que más que hablar sobre lo prohibido (la autora se refiere brevemente a la censura de la dictadura militar y a los libros con connotaciones sexuales durante su adolescencia) se propone una mirada sobre la historia cultural argentina entre las décadas del 60 y el 80, y un itinerario propio de lecturas que nos permite asomarnos a la intimidad de la autora.

“¿ Qué he leído?” Se pregunta Shua. Y a continuación afirma: “Yo no soy capaz de recordar ninguna de las hojas de ninguno de los libros que he leído, y sin embargo de esas hojas estoy hecha”. A lo largo de distintos textos, y en diversas entrevistas, la autora cita páginas que sin duda ha leído y que recuerda muy bien. Aquí se crea una paradoja, ¿por qué una lectora que se construye a sí misma como voraz dice que no recuerda? Shua insiste en que los nombres de los autores y sus biografías no son importantes para ella y sin embargo a lo largo de su relato menciona anécdotas relacionadas con la vida de distintos autores reconocidos a los que tuvo oportunidad de tratar en su juventud y de los que ella se aparta de distintos modos. En este texto Shua se construye más como una joven lectora voraz que como autora precozmente premiada y reconocida.

---

<sup>13</sup> Shua, Ana María. 1990. *La fábrica del terror*. Buenos Aires: Sudamericana.

<sup>14</sup> Shua, Ana María. 2003. *Libros Prohibido*. Buenos Aires: Sudamericana.

<sup>15</sup> Piglia, Ricardo. 2000. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

“ Nunca me interesó mucho la biografía de los autores. Quien desee saber algo más sobre John Synge puede buscarlo en Internet. Propongo así, a secas, el goce de sus obras”.<sup>16</sup>

“ En el 68 me invitaron a un programa de radio con mi primer libro de poemas. Allí conocí personalmente, por primera vez en mi vida a una *escritora verdadera*, Liliana Heker, una muchacha de veintitrés años que había ganado la Mención Única en le prestigiosísimo premio cubano de Casa de las Américas...”<sup>17</sup>

Aparentemente el goce seco de las obras no alcanza, porque todas sus antologías van acompañadas por textos explicativos, a veces más breves y otras más extensos donde se informa al lector sobre distintos asuntos. Incluso en *La fábrica del terror*, como su título lo indica, luego de cada historia se procede a una explicación de los distintos recursos utilizados por los autores para generar miedo en el lector. Esto puede leerse de distintos modos, o bien se fabrica el terror contando un cuento que genere temor en el lector, o bien se enseña al lector a fabricar el terror a la hora de escribir un cuento.

Si bien Shua en *Libros Prohibidos* se construye a sí misma sobre todo como lectora, no es una lectora cualquiera sino una lectora de “buena literatura”, círculo al que invita a participar al lector después de haber compartido su canon de lectura con él. Aquí funciona no sólo el mito de autor, sino el “mito de lector”, ya que sus características como lectora son las que la distinguen del resto. Aunque en páginas anteriores había afirmado que se puede comenzar a leer por cualquier tipo de texto, aparentemente la variedad es válida sólo en la medida en que funcione como una etapa transitoria los textos verdaderamente valiosos:

“ Hoy, a principios del siglo XXI, a una modelo no le pregunta por sus lecturas, pero si se le preguntara contestaría algo así como Bucay y Coelho. En el siglo pasado, en la década del 60, había un trío imbatible en la boca del cualquier estrellita en ascenso:

---

<sup>16</sup> Shua, Ana María. 2003. *Libros Prohibido*. Buenos Aires: Sudamericana.

<sup>17</sup> Op. Cit.

ellas leían o fingían leer, en ese orden, a Sábato-Borges-Cortázar. Quizás no leyeran literatura pero al menos sabían donde estaba.”<sup>18</sup>

Aunque tanto en la entrevista realizada por Rhonda Buchanan, como en las columnas de opinión reunidas en *El marido argentino promedio* Shua afirma que la inspiración como tal no existe y que ella dedica numerosas horas a su trabajo, en este texto parece seguir una lógica distinta: la del misterio que rodea la figura del autor separándolo de la normalidad. Algo que tiene que ver con la escritura lo distingue. El proceso creativo aparece rodeado por el aura de lo misterioso. El paso de la lectura a la escritura es un salto que no se explicita, que queda fuera de lo racional:

“En el centro de la creación está el misterio. Al misterio apenas es posible acercarse. Sólo la poesía, retrato de lo inexpresable, da en el blanco. Se invita a la razón a dar un paseo por los alrededores”

Esta idea de la palabra poética que permite vislumbrar apenas una realidad caótica para la que no basta la razón aparece también en la introducción de *Botánica del Caos*, su tercer libro de “relatos brevísimos”:

“ La poesía 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”<sup>19</sup>

Una característica de la peculiar construcción de sí misma como lectora que propone Shua es que los libros parecen brotan de su propio cuerpo. “En cualquier lugar donde permanezca más de dos días empieza a crecer a mi alrededor, casi como si brotara de mi propio cuerpo, esa vegetación densa que me acompaña a todas partes y se reproduce de un modo preocupante: un retoño más de mi biblioteca” escribe sobre el final de *Libros Prohibidos*. Los libros, al igual que los textos “brotan” inexplicablemente, más allá de la voluntad o de la razón de la narradora, un hecho casi biológico que se le impone, como su propio cuerpo.

---

<sup>18</sup> Op. Cit.

<sup>19</sup> Shua, Ana María. 2000. *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana. pp. 7.

La idea de lo que brota del propio cuerpo y que no se puede reprimir forma parte del material a partir del cual se construyen muchas de las columnas de *El marido argentino promedio*. La temática del cuerpo aparece tratada en un conjunto de textos que Shua define como temáticas femeninas y con los que se propone cerrar una etapa de su vida ya que considera que ha escrito todo lo que se podía ocurrir sobre el tema y tendría que comenzar a repetirse. La relación de esta escritora con el feminismo podría formar parte de otro futuro trabajo, pero en este me parece importante señalar que Shua construye en sus textos un voluntario “no saber” sobre política y filosofía. Sus relaciones con la realidad, con el realismo, dice ella, son forzadas. El feminismo parece quedar incluido entre “las teorías” que ella desconoce, ya que su saber parece fundarse exclusivamente en la experiencia empírica.

Si bien es cierto que en los textos de *El marido argentino promedio* (y en otros varios) Shua parte de la geografía más cercana del cuerpo, de sus placeres y de sus dolores, para desplazarse hacia otras geografías como la de la patria o de la sus orígenes, sería absurdo sostener que sus textos no formulan hipótesis sobre diversos temas o que no apela a materiales teóricos y críticos a la hora de tejer sus ficciones. El cuerpo tiene más de una identidad, en los diferentes apartados recorre los lugares a los que su cuerpo la ha llevado y a los que le ha impedido ir.

En el apartado “Pertenencias”, aparecen otras geografías relacionadas la ubicación, con el lugar desde donde se piensa y es pensada, desde donde crea y es creada.<sup>20</sup> Aparecen los *lugares de la memoria*, lugares protegidos para recordar y desde donde recordar, lugares fundacionales: la casa de la infancia, la casa familiar que es la casa de los abuelos y que aparece en otros textos de Shua como *El libro de los recuerdos*, la patria de la que se siente parte y a la cual regresó a pesar de todo y por último los orígenes inmigratorios de su familia relacionados con su identidad judía y por ende diaspórica.

La definición de George Steiner sobre qué quiere decir ser judío hoy, citada por Ricardo Forster<sup>21</sup>, parece adecuarse a la sensación de provisionalidad y diáspora permanente que según Shua define a los argentinos y a sus antepasados inmigrantes. “Ser judío hoy es, de

---

<sup>20</sup> Rich, Adrienne. 1995. “Apuntes para una política de la ubicación” en *Otramente: lectura y escritura feministas*, Marina Fe (coordinadora) México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>21</sup> Forster, Ricardo. 1997. *El exilio de la palabra. Ensayos en Torno a lo judío*. Chile: Arcis.

entrada, haber preparado el equipaje”. Las dificultades de los emigrados nacionales la conducen a la inmigración de sus abuelos y de allí a sus propios orígenes. La narradora, libreta en mano, decide hablar con sus tíos y sus abuelos. Esta experiencia dará origen al texto, al tono y a las estrategias de *El libro de los recuerdos* donde ficción y realidad se mezclan.

“Por un tiempo creí que sería capaz de escribir la crónica de mi familia paterna, los Schoua (ése es mi verdadero apellido). Mi abuelo Musa vino de Beirut (Líbano), empezó casi de la nada y llegó a obtener una gran fortuna. Se casó con mi abuela Ana (descendiente de judíos marroquíes) y tuvieron diez hijos que fracasaron en los negocios y perdieron todo lo que su padre había conseguido. Era una historia muy interesante, pero cuando empecé, con el grabador en la mano, a entrevistar a mis tíos, me di cuenta que para contar la historia “verdadera” hay que tomar partido. Por primera vez entendí por qué los historiadores no pueden ser objetivos y suelen estar embanderados en una u otra corriente política, lo que hasta ese momento me parecía una falta de ética intelectual. Mis parientes no estaban de acuerdo en uno sólo de los hechos acontecidos en la familia. No sólo diferían las interpretaciones, sino el relato de los hechos mismos, la cronología, las consecuencias, los personajes que intervenían. Entonces fue cuando me di cuenta que prefería contar una historia de ficción y también encontré el tono que tendría la novela: una yuxtaposición de versiones contradictorias, todas igualmente sinceras, todas igualmente creíbles.”<sup>22</sup>

En el mismo texto, “El navío de los inmigrantes” su bobo le pregunta sorprendida “¿ Y acaso vos sos una escritora judía? ¿Qué clase de escritora judía sos vos?” Este mecanismo de preguntas sin respuesta es frecuente en los textos de Shua, donde aunque parece entreverse alguna verdad, no hay ninguna respuesta acabada. Preguntar siempre se puede, afirma el Libro de los recuerdos, pero no siempre se puede contestar. Frente a la máquina de escribir, Shua es consciente de que su trabajo no tiene fin, de que las certezas son altamente sospechosas y que lo que se ve es apenas la punta del iceberg.

---

<sup>22</sup> Buchanan Dahl, Rhonda. 1998. “Entrevista a Ana María Shua.” en “Historiographic Metafiction in Ana María Shua’s *El libro de los recuerdos*.” *Revista Interamericana de Bibliografía* 48.2 (1998): 292-306.



“ Por el barco que trajo a la Argentina a mis abuelos polacos, por el que trajo a mi abuelo libanés, por el avión que se llevó a mi hermana a los Estados Unidos, por los navíos en los que quizás se embarcarán, otra vez errantes, mis hijas, por mi argentinidad y mis contradicciones, por mantener la identidad en la diáspora, por el navío de los inmigrantes brindo. Como dice una antigua canción sefaradí:

Perdimos a Toledo,  
Perdimos a Sión:  
No hay consolación.

Denise León.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. 1994. “La muerte del autor” en: *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires: Paidós. Pp. 65-71.
- Buchanan Dahl, Rhonda. 1998. “Entrevista a Ana María Shua.” Agregada a “Historiographic Metafiction in Ana María Shua’s El libro de los recuerdos.” *Revista Interamericana de Bibliografía* 48.2 (1998): 292-306.
- Cárrega, Hemilce. 1997. *Aspectos del inmigrante en la narrativa argentina*. Buenos Aires: El Francotirador.
- Carreño, Antonio. 1991. Introducción a *La dialéctica de la identidad en la poesía española. La persona, la máscara*. Madrid: Gredos. pp. 13-46.
- Combe, Dominique. 1995. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en *Teorías sobre la lírica*. Fernando Cabo Aseguinolaza (compilador). Madrid: Arco.
- Derrida, Jaques. 1989. “Firma, acontecimiento, contexto”, en: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. pp. 347-372.
- Feierstein, Ricardo y Sadow, Stephen (compiladores). 2002. *Recreando la cultura judeoargentina*. Buenos Aires: Milá.
- Forster, Ricardo. 1997. *El exilio de la palabra. Ensayos en Torno a lo judío*. Chile: Arcis.
- Foucault, Michel. 1969. “¿Qué es un autor?” *Boletín de la Sociedad Francesa de Filosofía*, año 63, n° 3, julio – septiembre. pp. 73-104.
- Freud, Sigmund. 1988. “El poeta y los sueños diurnos” en: *Volumen VI Obras completas*. Buenos Aires: Orbis.
- Molloy, Sylvia. 1996. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo del Cultura Económica.
- Piglia, Ricardo. 2000. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Rich, Adrienne. 1995. “Apuntes para una política de la ubicación” en *Otramente: lectura y escritura feministas*, Marina Fe (coordinadora). México: Fondo de Cultura Económica.
- Shua, Ana María. 1990. *La fábrica del terror*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Shua, Ana María. 1991. *El marido argentino promedio*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Shua, Ana María. 1997. *Sabiduría popular judía*. Rosario: Ameghino.
- Shua, Ana María. 1998. *Cabras, mujeres y mulas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Shua, Ana María. 2000. *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Shua, Ana María. 2003. *Libros Prohibidos*. Buenos Aires: Sudamericana.