

2017

La poética visual en *La sueñera* (1984), de Ana María Shua

Karina Elizabeth Vázquez
University of Richmond, kvazquez@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Vázquez, Karina Elizabeth. "La poética visual en *La sueñera* (1984), de Ana María Shua." In *Minificación y nanofilología: latitudes de la hiperbrevedad*, edited by Ana Rueda, 259-267. Madrid: Iberoamericana, 2017.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

LA POÉTICA VISUAL EN *LA SUEÑERA* (1984),
DE ANA MARÍA SHUA

Karina Elizabeth Vázquez

Maneras de matar

Hay muchas maneras de matar: se puede clavar un puñal en el vientre de alguien, quitarle el pan, no cuidarlo cuando está enfermo, confinarlo a un tugurio, hacerlo trabajar hasta el agotamiento, empujarlo a suicidio, llevarlo a la guerra, etc. Pocas de esas formas de asesinato están prohibidas en nuestro país.

(Bertolt Brecht, *Me-Ti. El libro de las mutaciones*, 1973)

Según David Lagmanovich, la microficción cuenta una historia por medio de una estructura narrativa (2006: 26), cuya economía resulta de la extrema concisión y la máxima elipsis (Andradi 2014: 203). Por su parte, Ottmar Ette (2009: 112) observa que esa historia no solo rechaza un cierre, sino que además resiste la singularización interpretativa. Parecería entonces que en este tipo de ficción el trabajo textual no consiste únicamente en aguzar la cadena de significantes, sino también, y tal vez primeramente, en intuir el potencial amplificador de las palabras para producir figuraciones que no permanecerán ancladas al discurso. Más que un proceso de labrado de ideas que explican el orden de la experiencia, la escritura se vuelve así una instancia de significación más inestable y movilizadora. Por lo tanto, la eficacia de la escritura en la microficción parece resultar de una sintaxis compositiva en la que las estrategias narrativas y las figuras retóricas hacen posible que los sentidos figurados desborden la significación verbal inmediata.

En este breve ensayo propongo una aproximación visual al microrrelato n° 16 perteneciente a *La sueñera* (1984), de la escritora argentina Ana María Shua. Ottmar Ette, quien ha denominado como “nanofilología” al conjunto de miradas interdisciplinarias sobre la microficción, señala que en general esta se caracteriza por presentar ideas poco estables, así como una polisemia y una relación con el referente bastante complejas (Ette 2009: 113). En este sentido, las minificciones de Shua pueden asemejarse visualmente a las obras del artista plástico checo Jan Švankmajer, en las que seres y objetos hechos del mismo tipo de material modelable se devoran y se recrean mutuamente, mostrando así la naturaleza humana de lo inhumano y viceversa. Esta metamorfosis plástica que se observa en los cortometrajes de Švankmajer es similar

a la desestabilización de las formas y proliferación de los sentidos que se produce en los relatos de Shua, en los que la ficción es un *acto* que desencadena una serie infinita de figuraciones o representaciones mentales. La estructura de estos relatos se presenta como un “fractal”, es decir, como una configuración que se repite infinitamente e “indaga el orden dentro del caos y la tensión en el medio” (Sánchez 2009: 145), abriendo así una espacialidad en la que las imágenes rompen los límites y la primacía de los significantes verbales y referentes textuales.

Mi propuesta de lectura visual del microrrelato nº 16 de *La sueñera*, colección con la que la escritora inaugura una trayectoria en el género hacia 1984, parte de una lectura crítica sobre este tipo de discurso literario que resalta la densidad de significados, tiempos y espacios (Andradi 2014) y la poética del movimiento (Ette 2009). En el plano conceptual, me apoyo en el término *poiesis*, es decir, la creación de la enunciación ficcional (Genette 1993), en la teoría de las imágenes (Mitchell 2005), y en la noción de *fantasmata* en el estudio de los contactos entre las representaciones mentales provenientes del discurso verbal y de las imágenes (Mitchell 1986). En este sentido, las microficciones de Shua son el resultado de enunciaciones de ficción que no se limitan a comunicar de manera retórica una idea o figuración, sino que continuamente *actúan creando* estados y representaciones mentales (Genette 1993: 15, 48). A medida que la polisemia de las palabras permite la proliferación de significados, estas representaciones se alejan del discurso verbal y proponen una poética visual (Mitchell 2005: 15), cuyo origen reside en la capacidad de las imágenes para crear figuraciones mentales que terminan no solo por desestabilizar y trascender la literalidad del texto, sino que además retornan de manera menos predeterminada al campo del referente extraliterario.

Sobre los microrrelatos reunidos en *La sueñera*, David Lagmanovich (2006) ha señalado que estos no tienen un soporte referencial directo en el campo de lo real, sino en el cimientado de las palabras o ámbito donde se produce la enunciación de ficción. En relación con esto último, Laura Pollastri propone ver en el microrrelato una entidad que surge de las relaciones laxas entre el texto, la esfera de la ficción y el dominio de lo real (2008: 267). La inestabilidad de este vínculo entre lo textual y lo referencial parece entonces crear un espacio en el que las representaciones mentales desencadenadas por la figuración literaria se potencian, produciéndose en el plano semántico un alejamiento con respecto de lo verbal y un acercamiento a la percepción sensorial-visual. Los microrrelatos de Ana María Shua, en particular algunos de la colección *La sueñera*, presentan esta dinámica que nos permite reflexionar sobre la relación de mutua dependencia entre el discurso y la imagen. Al respecto, tomo lo propuesto por Mitchell en relación con la distinción entre lo visual y lo discursivo: no es importante partir de una supuesta esencia distintiva entre estas dos esferas, sino

comprender que ambas se sostienen en representaciones mentales que funcionan de manera relacional, diversa y complementaria (1986: 10).

Entiendo aquí lo contextual como el conjunto de experiencias y relaciones que preceden al significante y al referente, a la palabra y a la imagen, y que, como señala Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*, hacen emerger las situaciones que les dan sentido a través de la fuerza asociativa de las palabras o su polisemia:

No se trata ya de enlaces de significantes deliberados, ni del poder de la palabra para construir la cosa en el imaginario [...] sino de que ella arrastra el contorno heterogéneo donde fue emitida, puede imantar los elementos que le fueron contiguos espacialmente, o los que, aunque distante en el tiempo y en el espacio, le fueron asociados. Funciona como un punto focal, un aleph, que absorbe un variado abanico de datos e imágenes... (1985: 245-246).

De esta manera, la densidad de significados, tiempos y espacios, así como el dinamismo de los sentidos posibles o “probabilidades culturales” (Genette 1993: 48) generados por esta relación inestable entre texto y contexto, constituyen una *poiesis* de entidades “polilógicas” (Ette 2009) en las que las representaciones mentales se distancian de los significantes establecidos. Mi argumentación aquí es que en *La sueñera* estas representaciones que se forman a partir de la densidad léxica funcionan como imágenes que no comentan o aluden la figuración literal propuesta por las palabras, sino que dan cuenta —de modos indirectos y menos sujetos a la autoridad de lo verbal— de los imaginarios sociales y estados de lo real de los que habla Rama. Es decir, propongo ver en estas microficciones de Shua entidades ficcionales que no describen una situación, sino que por medio de una economía de significantes que funcionan a modo de *aleph*¹ más bien *actúan* (y re-hacen) visualmente contextos que preceden la enunciación.

La microficción de Shua ha sido ampliamente estudiada por académicos dedicados a la elaboración de marcos teórico-críticos de esto que se ha denominado “el cuarto género”.² Sus textos se han estudiado desde distintos enfoques, entre los cuales el de

¹ La acepción del término *aleph* aquí es la borgiana, que señala la existencia de un punto en el universo en el que todos los actos confluyen más allá de su especificidad espacio-temporal y sin riesgo de yuxtaponerse.

² La consideración del microrrelato como un cuarto género diferenciado de los géneros literarios establecidos por la retórica (poesía, narrativa y teatro) ha sido abordado por diversos autores, como Irene Andres-Suárez (2010), David Lagmanovich (2006) o David Roas (2008), entre otros estudiosos. Algunos de los puntos de discusión se refieren a los problemas de nomenclatura y las

género (Olivares 2008, Siles 2008, Dahl Buchanan 1996, Noguerol 2001) ha sido el más frecuente, aunque también lo lúdico, la fantasía y la memoria como elementos subversivos han sido prismas para la lectura crítica (Agosin 2001). Estas miradas, concentradas mayoritariamente en los microrrelatos de *Casa de geishas* (2007), indican que las estrategias principales de la autora son los juegos de oposiciones (Olivares 2008: 321) y proporciones a partir de figuras retóricas como la antítesis, la paradoja, el oxímoron, la metonimia, la sinécdoque y la hipérbole (Sánchez 2009: 146), así como el recurso al orientalismo (Siles 2008: 347). El efecto sobre los textos es la creación de ambientes ambiguos, de incertidumbre y fantasía en los que se producen metamorfosis y subversiones del imaginario con respecto al género.

Me interesa tomar de contrapunto tres observaciones críticas realizadas sobre *Casa de geishas*, ya que me permiten avanzar sobre las imágenes que se desprenden de algunos de los microrrelatos de *La sueñera*, y nos pueden resultar de interés para hablar de una poética visual en la microficción de Shua. La primera es la de la maleabilidad de la palabra, que permite un movimiento constante que resquebraja convenciones consolidadas. Al respecto, María Alejandra Olivares apunta que “Shua juega una y otra vez con las posibilidades de la palabra ensayando su maleabilidad en relación a los contextos posibles de procesamiento del discurso que construye” (2008: 318), creando así sucesiones lingüísticas que desarticulan por medio de la ambigüedad representaciones de fuerte raigambre sociocultural. Esta desestabilización que se encuentra presente en ambas colecciones, le otorga a *La sueñera* la posibilidad de un tono político más allá de las cuestiones de género. La segunda observación es el cambio en la voz narrativa, que en *Casa de geishas* se diluye, mientras que en *La sueñera* presenta una identidad más homogénea y presente mediante la primera persona, indicando así una transformación del lugar de la enunciación o punto focal proyectado en los relatos. Esto podría guardar relación con el espectro de datos de la realidad o imaginario del cual surgen los microrrelatos. Entre *La sueñera* y *Casa de geishas* median 21 años; mientras la primera se publica un año después de recuperada la democracia, cuando los delitos de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar (1976-1983) comienzan a tomar estado público a raíz del juicio a la junta militar, la segunda aparece una vez que la sociedad argentina ha

características formales. Según Andres-Suárez (2010: 164-165), el microrrelato es una categoría genérica más acotada que la de minificción o microficción, que junto a la de ficción se coloca por encima de las particularidades del género discursivo literario. Por otra parte, en cuanto a los aspectos formales que hacen que el microrrelato sea considerado un género literario moderno se encuentra el problema de la ambigüedad semántica que produce su extrema concisión narrativa (Roas 2008: 50, Lagmanovich 2006: 233), y que simultáneamente lo aleja y lo acerca a los otros géneros.

empezado a recuperarse del estallido social de diciembre de 2001, que puso fin a un período de políticas neoliberales cuyo costo fue asumido casi íntegramente por la sociedad. Probablemente por el hecho de emplazarse en un espacio-tiempo onírico inevitable en vez de ubicarse en un espacio-tiempo real cambiante, el tono de los microrrelatos que componen *La sueñera* transponen una voz más homogénea, con una identidad más definida en términos de unicidad, ya sea por el espanto, el miedo o la necesidad de protección, que contrasta con el humor irónico de los microrrelatos que dan cuerpo a *Casa de geishas*.

La tercera observación se refiere a los espacios-tiempos creados por los relatos de ambas colecciones. Mientras que en *Casa de geishas* el prostíbulo es el *locus* de la subversión crítica de la situación de la mujer, en *La sueñera* el espacio-tiempo infinito de lo onírico invade a modo de *fantasmata* las dimensiones de lo real creando otra dimensión, entre el sueño y la realidad, que se transforma en un *locus* donde la resistencia precede a la subversión. En ambos casos, el cuerpo tiene un papel central, y si en el espacio del prostíbulo los cuerpos femeninos se configuran de manera tal que contestan las convenciones del matrimonio, el amor y la maternidad, en el espacio o la *hiancia*³ creada por la invasión de lo onírico sobre lo real, los cuerpos figurados sugieren dolor, derrota, persistencia y resistencia. En este espacio intersticial entre la finitud de lo real y la infinitud de lo onírico tiene lugar una figuración del cuerpo que dista de aquella que se observa en *Casa de geishas*. Si en esta colección los cuerpos tienen la función de romper con las convenciones sociales en torno al amor conyugal o el encuentro amoroso, propiciando así una crítica sobre los papeles de género, en *La sueñera* el cuerpo es una entidad que transita espacios intersticiales, entre el sueño y la realidad, en los que parece estar resistiendo instancias o pasados recientes.

Roland Barthes acuña la noción de “anclaje” (1977) para definir la relación entre texto e imagen. Según el crítico francés, la coexistencia entre ambos discursos puede ser estable o inestable. Por ejemplo, en las publicidades gráficas o en las notas de sociedad, cuando los títulos, etiquetas y leyendas verbales que se ubican junto a las imágenes pertenecen al mismo campo de referencia que estas, se trata de una relación estable, fija y de apoyo mutuo. Si textos e imágenes provienen de contextos diferentes y cada uno pretende decir algo distinto o buscar tener primacía por sobre el otro, se trata de una relación inestable. Este último caso es el que me interesa mostrar aquí en el microrrelato n° 16 de *La sueñera*. En él es posible observar desde una perspectiva visual que el universo creado en esta ficción resulta de una coalescencia

³ El vocablo *hiancia* se refiere a la grieta, al espacio abierto o a la separación que se crea entre significantes a partir de un acontecimiento.

de lo onírico con lo real que impone la imagen sobre la palabra, figurando corporalidades que, a diferencia de *Casa de geishas*, no subvierten las convenciones, sino que buscan resistir un orden de cosas reciente o un imaginario colectivo persistente.

El tono ciertamente lúdico de la narradora del microrrelato o sueño n° 16 figura irónicamente un cuerpo atacado. El relato dice: “En la oscuridad confundo un montón de ropa sobre una silla con un animal informe que se apresta a devorarme. Cuando prendo la luz me tranquilizo, pero ya estoy desvelada. Lamentablemente, ni siquiera puedo leer. Con la camisa celeste clavándome los dientes en el cuello me resulta imposible concentrarme” (19). La sucesión de los semas “ropa amontonada”, “animal informe” y “devorar” traza desde el inicio una corporalidad amorfa que de modo ambivalente da cuenta de la existencia de un proceso de deshumanización; la ropa se refiere claramente a lo humano, mientras que el amontonamiento es indicador de la pérdida de la sustancialidad humana. La bestialización del individuo, confinado a la pura apariencia del “uniforme”, es decir, de su función institucional, se hace patente con la aceleración de la cadena de significantes “camisa”, “clavándome” y “dientes”, que deriva ahora sí en un cuerpo concreto que padece el dolor del ataque. Hay dos aspectos de este cuento que me importa remarcar: el primero es que el relato se inicia en la fase del sueño que con la humanización de lo monstruoso o la bestialización de lo humano va invadiendo espacialmente la esfera de lo real, para culminar en una zona intersticial en la que los cuerpos duelen y las bestias andan sueltas, o donde los hombres han perdido toda su humanidad y se devoran unos a otros.

La ubicación histórica de este relato no puede dejarse a un lado y me quiero referir al comentario de Laura Pollastri sobre el microrrelato de Mario Goloboff “Jorge Rafael Videla”⁴: “Amaba los perros de caza, los tapices con ciervos y la música de Wagner. Leía pocos diarios, pero se detenía a hacer palabras cruzadas. No toleraba el rumor de los árboles ni el trino de los pájaros. Dormía bien”. Pollastri observa que la eficacia del texto reside precisamente en las imágenes que preceden al nombre propio, las cuales forman parte del acervo de datos y el conjunto de experiencias compartidos con el lector y emergen como la subjetividad textual: “Esto no se debe a que el personaje tiene el espesor histórico de una persona real, que cualquier argentino reconoce, sino a la transferencia de una impresión o complejo de sentido suscitado en el campo de la experiencia” (Pollastri 2008: 269). Es decir, aquello que forma la experiencia de la narradora del microrrelato de Shua es un conjunto de imágenes ocasionadas por los objetos referidos, en este caso “ropa amontonada, camisa,

⁴ Jorge Rafael Videla: militar que ocupó la presidencia de Argentina de 1976 a 1981 a raíz de un golpe de Estado que depuso a Isabel Perón. Cumplió una condena de por vida debido a crímenes contra la humanidad. El microrrelato lo cita Pollastri (2008: 263-267).

ataque, dientes, cuello”, así como “sujeto, uniforme, agresión, cuerpo”, y también vocablos como “concentrándose” y “resistiendo”.

El segundo aspecto que me interesa notar es el de la corporalidad, ausente en esencia en la fase onírica y amenazada en la esfera de lo real una vez invadida esta por el sueño. Aquí observo que “lo real” o el mundo despierto recogen impresiones de algo ausente (o ya casi ausente); es decir, lo onírico se encuentra presente en la realidad como *fantasmata* o como huellas de algo que ya no está presente o de una situación concluida recientemente. La falta de columna vertebral como sostén del cuerpo en el sueño, la embestida contra el cuello y la resistencia en el plano de lo real sugieren algo más que el miedo de la relatora. El ataque al cuello es una arremetida a “lo medular”, es decir, al sistema nervioso central, encargado de percibir los estímulos externos y de transmitir impulsos a los nervios y los músculos; es decir, el ataque se produce contra la voluntad de actuar de la víctima, de aquel o aquella que yace indefenso contra el verdugo. De esta manera, los objetos “ropa amontonada, camisa, ataque, dientes, cuello” y “sujeto, uniforme, agresión, cuerpo” sugieren un contexto represivo que permea tanto la esfera social como la psicológica, por lo que el significante “concentrándose” bien puede leerse como “resistiéndose” a la violencia externa o a la internalizada.

Es inevitable referir que, como en el cuento de Goloboff, si bien no es el nombre propio aquello que condensa el campo común de experiencias con el lector, los significantes “ropa amontonada”, “camisa” y “ataque” en el contexto de transición y consolidación de la democracia argentina hacia 1984 transfieren un conjunto de experiencias complejo en el que el ataque al cuerpo individual y al cuerpo social se tornan dominantes en el espacio-tiempo creado por el relato. Las palabras, en este caso, son un mero comentario de un conjunto de informaciones y de imágenes de un pasado que empieza a emerger en la sociedad argentina de principios de los ochenta en estos espacios intersticiales, fantasmáticos, en los que comienzan a visualizarse sus impresiones. Comparativamente con *Casa de geishas*, este y otros relatos de *La sueñera* producen espacios infinitos en los que las corporalidades no contestan la insensatez de las normas sociales, especialmente en relación con la condición de género, sino que buscan resistir un orden de cosas para el que las palabras no alcanzan. Como en las obras de Švankmajer, en las que seres y cosas no solamente están compuestos de la misma masa, sino que se devoran y crean una y otra vez dejando al desnudo las dinámicas de violencia que rigen su existencia, los microrrelatos de *La sueñera* dejan visualmente al descubierto en el intersticio creado en el empalme entre sueño y realidad, aquellos movimientos y mecanismos que dan cuenta tanto de la internalización de la violencia como de formas individuales de resistencia.

A modo de conclusión, propongo pensar las microficciones de Shua como textos que no producen imágenes que comentan las ideas desplegadas por la sintaxis verbal, sino *actos* de creación ficcional en los que las palabras sirven de comentarios a las imágenes desplegadas en la coalescencia de lo onírico y lo real, entre la lógica del discurso y el “polilogismo” (Erte 2009) que resulta de la dinámica y la densidad de significados. Lo visual en Shua no permite que se imponga la lógica de las palabras y propone una poética que no sólo nos desembaraza de su peso, sino que nos confronta con las huellas o impresiones que nos dejan la realidad y los imaginarios sociales vinculados a esta. En una lista de consejos para la escritura de microrrelatos, Shua coloca en octavo lugar la disposición para el descubrimiento de microhistorias que se encuentran incrustadas en otros textos (Shua 2008: 480). Creo que esto mismo pasa con el texto de Brecht “Del reino de las ideas” en *Me-Ti*: “Ciertos pensamientos que tratan de ordenar, que establecen un orden en las ideas, desempeñan una función comparable a la de funcionarios públicos. Puestos originariamente al servicio de la comunidad, no tardan en convertirse en amos y señores” (1973: 10). Es probable que esto suceda también con las palabras en su relación con las imágenes.

OBRAS CITADAS

- AGOSIN, Marjorie. “Fantasía y memoria como formas de subversión en la obra de Ana María Shua”. Ed. Rhonda Dhal Buchanan. *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: INTERAMER, 2001, <http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens3_5/index.aspx?culture=en> (05-2015).
- ANDRADI, Esther. “Lo pequeño es grandioso. Breve acercamiento personal al cuarto género narrativo”. *Confluencia*, 29.2 (Spring), 2014, pp. 202-206.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene. “Reflexiones sobre el estatuto genérico del microrrelato”. *Hostos Review / Revista Hostosiana*, 4, 2009, pp. 2-12.
- BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.
- BRECHT, Bertolt. *Me-Ti. El libro de las mutaciones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- BUCHANAN, Rhonda Dahl. “Literature’s Rebellious Genre: The Short Short Story in Ana María Shua’s *Casa de geishas*”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 46, 1996, pp. 1-4.
- ERTE, Ottmar. “Perspectivas de la nanofilología”. *Iberoamericana*, 9.36, 2009, pp. 109-125.
- GENETTE, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.
- LAGMANOVICH, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- “La minificción argentina en su contexto: de Leopoldo Lugones a Ana María Shua”. *El cuento en red*. México: UAM, <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-239-3233dq.pdf> (10-2014).
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

- *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- NOGUEROL, Francisca. “Para leer con los brazos en alto: Ana María Shua y sus ‘Versiones’ de cuentos de hadas”. *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Ed. Rhonda Dhal Buchanan. Washington: INTERAMER, 2001, pp. 195-204.
- OLIVARES, María Alejandra. “Bordes y desbordes del microrrelato: autonomía y dinámica contextual en Ana María Shua y Jamaica Kincaid”. *La pluma y el bisturí. Actas del 1^{er} Encuentro Nacional de Microficción*. Eds. Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos, 2008, pp. 317-328.
- POLLASTRI, Laura. “Microrrelato y subjetividad”. *La pluma y el bisturí. Actas del 1^{er} Encuentro Nacional de Microficción*. Eds. Luisa Valenzuela, Raúl Brasca y Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos, 2008, pp. 263-267.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1985.
- ROAS, David. “El microrrelato y la teoría de los géneros”. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez, Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008, pp. 47-75.
- SÁNCHEZ, Yvette. “Nanofilología. Miniaturización fractal”. *Iberoamericana*, 9.36, 2009, pp. 143-152.
- SHUA, Ana María. *La sueñera*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.
- *Casa de geishas*. Barcelona: Thule Ediciones, 2007.
- “Diez consejos para la escritura de microrrelatos”. *La pluma y el bisturí. Actas del 1^{er} Encuentro Nacional de Microficción*. Eds. Luisa Valenzuela, Raúl Brasca, Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos, 2008, pp. 479-482.
- SILES, Guillermo. “Microrrelato y globalización. Geishas”. *La pluma y el bisturí. Actas del 1^{er} Encuentro Nacional de Microficción*. Eds. Luisa Valenzuela, Raúl Brasca, Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos, 2008, pp. 335-351.