

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

ESPACIOS DE VIOLENCIA Y ESTÉTICAS DE LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA

DE SAMANTA SCHWEBLIN

A THESIS

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

MASTER OF ARTS

By

ARTHUR DIXON

Norman, Oklahoma

2019

ESPACIOS DE VIOLENCIA Y ESTÉTICAS DE LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA
DE SAMANTA SCHWEBLIN

A THESIS APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND LINGUISTICS

BY

Dr. Marcelo Rioseco, Chair

Dr. Julie Ann Ward

Dr. José Juan Colín

TABLE OF CONTENTS

Abstract	v
I. ¿Cómo leer a Samanta Schweblin?	1
II. Las teorías y sus límites	10
III. Pequeñas violencias: lo fantástico en la vida familiar	35
IV. La muerte violenta: estéticas de la violencia y espacios para lo fantástico	51
V. Espacios modernos de la barbarie y estéticas de lo fantástico en el mundo rural	65
VI. Conclusiones	82
Obras citadas	87

ABSTRACT

A la escritora argentina Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) se le señala insistentemente de ser una escritora de literatura fantástica. En la presente tesis, leo la narrativa de Schweblin en un esfuerzo de descubrir exactamente cómo su escritura se vincula o no se vincula con lo fantástico, y cómo los procedimientos que la contienen dan lugar a tal lectura. En vez de abogar por cualquier definición teórica de lo fantástico, destaco lo que hay en los textos de Schweblin que realmente produce el efecto de inquietud, desasosiego o descubrimiento que, para críticos como Tzvetan Todorov y Rosemary Jackson, suele caracterizar lo fantástico. Así llego a mi propia conclusión: en muchos casos, Schweblin crea esta suerte de efecto fantástico a través de una inversión de las normas, muchas veces no racionales sino afectivas, de su lector, remitiéndose a la empatía que, para ella, forma la meta principal de la literatura. En concreto, Schweblin suele realizar esta inversión a través de un instante de violencia intensa acompañado por la revelación de una violencia oculta. Este análisis de Schweblin proporciona una posible interpretación política de su narrativa, siguiendo la noción de la política de la estética propuesta por Jacques Rancière, a la vez que problematiza la clasificación de Schweblin, tanto como otras escritoras latinoamericanas contemporáneas, como autora de género.

I: ¿Cómo leer a Samanta Schweblin?

Lanzarse al análisis de una escritora contemporánea, que sigue viva y que sigue escribiendo en tiempo real, suele ser una propuesta peligrosa. Todavía no existe una plataforma teórica que se preste su empuje al esfuerzo, y no se sabe aún si la literatura tenga suficiente profundidad para facilitar una exploración profunda o si el lector chocará más rápido de lo que piensa con el límite concreto de sus posibilidades. En el caso de la argentina Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1977), aunque sea una escritora relativamente joven con pocos libros publicados, no cabe duda de que su escritura da para una larga y apasionante inmersión.

Hasta la fecha, Samanta Schweblin ha publicado cinco libros: las colecciones de cuentos *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías* (2015) más las novelas cortas *Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis* (2018). La lectura de estos libros nos sitúa ante una escritora cuidadosa, con una prosa aguda y precisa; sin embargo, el minimalismo que frecuentemente caracteriza los textos de Schweblin no les quita detalle ni complejidad, elementos que poseen en abundancia. En este sentido y en muchos otros, cualquier estudio de la literatura de Samanta Schweblin será un estudio de contrastes: la escritora dice mucho con pocas palabras, sus certezas se confunden con preguntas, y sus realidades desafían los fluctuantes bordes de lo real.

Este último elemento es el que quizás más ha llamado la atención de los críticos respecto a la literatura de Schweblin. En un mundo editorial que se alimenta de las categorías, el deseo de clasificar a Schweblin como escritora de género es evidente y problemático: por más que los reseñistas, los entrevistadores y las contraportadas de sus propios libros lo afirmen, la misma Schweblin se niega a definirse a sí misma exclusivamente como una escritora de literatura

fantástica.¹ En este análisis, evalúo la insistencia editorial en tal categorización, tanto como su rechazo por la misma autora, como un punto de partida para desarrollar no una respuesta concreta a una pregunta fácil (¿escribe literatura fantástica Samanta Schweblin?), sino una respuesta más amplia a una pregunta más útil: ¿Qué es lo que escribe Samanta Schweblin? Como cualquier pregunta de esta manera, ésta genera otras: ¿Cómo es que lo escribe?, por un lado; y por otro, ¿Por qué importa?

En la presente tesis, pretendo desamarrar los lazos que vinculan la literatura de Samanta Schweblin, y sus cuentos en particular, con la problemática escala móvil que existe, tanto en la teoría como en el mundo editorial, entre el realismo y la literatura fantástica. A partir de esta consideración, propondré un nuevo acercamiento a sus cuentos: no a través de las categorías teóricas, sino a través de los efectos que caracterizan su obra cuentística, las estrategias temáticas y perspectivistas que utiliza y las influencias literarias que inspiran su uso, ordenando el análisis a través de una consideración del empleo particular de un tema predilecto de Schweblin –la violencia– en relación con lo fantástico.

Por este propósito, será necesario leer más allá de las mismas palabras de la autora, siempre reticente a explicarse, tal vez porque, para disfrutar sus textos, estos requieren poca

¹ Paradójicamente, una búsqueda en Google es más que suficiente para dar cuenta de la persistente identificación de Schweblin como escritora de literatura fantástica. Entre los titulares de los artículos, las entrevistas y las reseñas publicadas sobre la autora se encuentran: “Samanta Schweblin, una escritora fantástica” ([Diario de Cultura](#)), “Samanta Schweblin: Lo fantástico de la realidad” ([VICE](#)), “Samanta Schweblin: el mundo normal de una narradora de lo extraño” ([Ojo Público](#)) y “Samanta Schweblin: entre lo fantástico y lo normal” ([PeriodistasEnEspañol.com](#)).

explicación. Para cruzar los límites del marco teórico, primero hay que construir este marco. Entonces, ¿cuáles son los acercamientos posibles a la obra de Samanta Schweblin? Algunos caminos son más pedregosos que otros, pero esto no implica que no tengan su validez. Antes de proceder, habría que chequear el mapa, eliminar ciertas rutas y optar por otras; si no, existe una gran probabilidad de perderse en el camino. Hasta ahora, el volumen de trabajo académico publicado acerca de la obra de Schweblin es casi cero. Una notable excepción es el dossier dedicado a la autora recién publicado en *Latin American Literature Today* en febrero de 2019, el cual casi duplica el número de textos críticos publicados sobre su obra. Por lo tanto, las opciones de cómo leer a Schweblin todavía son casi infinitas; sin embargo, con ojo en los acercamientos ya propuestos, es posible cerrar algunas puertas de entrada.

Una de estas puertas es la opción de abarcar la obra cuentística de Schweblin libro por libro. Varios críticos —entre ellos Pablo Brescia, Sandra Gasparini y Lucía de Leone en *Latin American Literature Today*— ya han llevado a cabo dicho ejercicio, juntando sus esfuerzos con las reseñas de los libros de Schweblin que frecuentemente aparecen en publicaciones en español, inglés y portugués.² Aunque los libros de Schweblin, colecciones de cuentos tanto como novelas “cuentísticas”, poseen sus propias propuestas literarias y sus propios estilos marcadamente distintos, aquí busco retratar a Schweblin no a través de los conjuntos establecidos por sus libros, sino a través de una visión más holística que no establezca fases excluyentes ni categorías fijas dentro de su propia producción literaria. Prefiero pensar en la cuentista cuento por cuento en vez de libro por libro; en este sentido, sí me dedico a analizar cuentos individuales de Schweblin en

² Su más reciente colección de cuentos traducidos al inglés por Megan McDowell, *Mouthful of Birds*, actualmente en consideración para el Man Booker International Prize, se mereció una reseña en el [New York Times](#).

mucho detalle. El cuento es una forma muy precisa de literatura, y cada cuento funciona de su propia manera: por lo tanto, sería insuficiente generalizar y hacer argumentos respecto a toda la obra cuentística de Schweblin sin indagar profundamente en ejemplos particulares.

En la crítica escrita en torno a Schweblin hasta ahora, existen varios problemas concretos que resolver. Uno de ellos, es la tendencia, muy común en el periodismo cultural, de categorizar su literatura como algún punto medio entre el realismo y la literatura fantástica. Aunque es importante entender las bases de ambos conceptos para leer bien su obra (por lo menos, para interpretarlo con fines académicos), este ejercicio de clasificación siempre terminará siendo más probatorio que esclarecedor. Tampoco me parece útil el ejercicio de apuntar todos los diversos géneros que influyen en su escritura, como hace Lucía de Leone en su ensayo “El orden de las cosas: *Pájaros en la boca*”: puede que la escritora emplee “un uso heterodoxo de los modos del fantástico y el terror e incluyen elementos de la ciencia ficción, el extraño e incluso el maravilloso”, pero la enumeración de tales categorías genéricas no revela mucho en cuanto al origen ni al fin de la escritura. Cuando tuve la suerte de hacerle una entrevista, la autora ha dicho, “No escribo pensando en géneros, en absoluto”, y en la misma entrevista ofrece su propia definición del género literario: “una serie de límites”, “una suma de reglas y posibilidades que se imponen a un mundo particular”, un mundo que podría ser tan pequeño como un cuento individual (Dixon, “Samanta Schweblin: ‘La literatura es la posibilidad de probar los caminos de nuestras guerras más profundas y volver a la vida real con información vital’”). Tales categorías pudieran emerger de la lectura de sus cuentos, pero no juegan ningún papel práctico en su escritura.

Los textos críticos sobre la literatura de Schweblin también suelen emplear metáforas visuales para describir la forma o el funcionamiento de sus textos. Tal es el caso de los análisis

de *Pájaros en la boca* y *Siete casas vacías*, escritos por Lucía de Leone y Pablo Brescia respectivamente y publicados también en *Latin American Literature Today*. En el primero, la metáfora titular es “el orden de las cosas”: los cuentos de *Pájaros en la boca* son interpretados metafóricamente como diversos esfuerzos de ordenar, desordenar y re-ordenar los elementos que constituyen sus mundos. En el segundo, el elemento central de los cuentos de *Siete casas vacías* es “lo que no encuentra su lugar”: otra metáfora visual que percibe en los textos de Schweblin un conjunto de objetos que pertenecen en cierto orden espacial, algunos de los cuales se encuentran en su lugar previsto y otros no.

Aunque las dos sean interpretaciones perfectamente válidas, una lectura de Schweblin basada en alguna metáfora espacial, material o visual también me parece arriesgada, ya que bordea la noción de que ya existe un orden fijo de cómo deben ser y dónde deben estar las cosas en sus textos: este orden conocido es lo que da lugar a la metáfora de su reordenamiento, su ruptura o su incompletitud. Ya que Schweblin es la única constructora de sus mundos, pienso que lo que hay en ellos realmente es todo lo que hay, y si algo está en cierto lugar, allí está porque allí lo puso. En vez de percibir los cuentos de Schweblin como conjuntos de objetos metafóricos que se interactúan en el espacio, también metafórico, del texto, prefiero percibirlos como exactamente lo que son: cuentos, escritos por una autora con ciertas intenciones y con ciertos intereses. En este análisis, me refiero a los componentes de los cuentos de Schweblin – temas, personajes, frases, lugares, palabras– no como metáforas, sino como lo que son.

Hablando de intenciones e intereses, sería negligente de mi parte no mencionar la opción de leer políticamente de Schweblin, en los diversos sentidos de la palabra. De nuevo, en esta área existen interpretaciones válidas y cautivadoras. Gisela Heffes realiza una lectura altamente política de *Distancia de rescate* en su ensayo publicado en *Latin American Literature Today*,

analizando la novela corta con (y como) la ecocrítica. La interpretación es convincente, más aún porque la misma autora ha comentado sobre cómo la novela se inspiró de las verdaderas noticias sobre la degradación ambiental del campo agrícola argentino, causada por el uso de pesticidas y herbicidas. Es necesario considerar este contexto histórico, científico y político a la hora de leer el libro; sin embargo, a fin de cuentas, la novela no es un estudio científico ni una historia académica de cuestiones ambientales, sino un texto literario, y una interpretación anclada en uno de los mensajes políticos que forma parte de su narrativa necesariamente omitirá no sólo otros mensajes políticos, sino también elementos narrativos, estructurales y argumentales que también son claves de la lectura.

Sandra Gasparini presenta una aproximación política al libro *El núcleo del disturbio*, y al cuento “La pesada valija de Benavides” en particular, en su ensayo “Pero algo sucede: rupturas y violencias en *El núcleo del disturbio*”, también publicado en *Latin American Literature Today*. El cuento, uno de los más inquietantes de Schweblin, narra la historia de un hombre que mata a su esposa y esconde su cuerpo en una valija sólo para verse convertido, contra su voluntad, en un “artista” cuando su amigo médico y su colega curador de arte deciden exhibir la valija abierta, con el cuerpo dentro, como una obra de arte. El cuento es perturbador precisamente por la manera indiferente en la cual presenta la violencia gráfica y pública que define su trama (como indicaré en el Capítulo IV, sobre las “Violencias públicas” en Schweblin), y Gasparini tiene toda la razón al afirmar que tal violencia no puede leerse sino a través del lente político del poder patriarcal y los debates en torno a la violencia como elemento de la cultura y del arte.

Sin embargo, también hay que notar el peligro en leer a partir de la base política, en vez de insertar el plano político como componente de la lectura en sí. En este caso, el ejercicio conduce a un análisis altamente académico de las poseedores del poder –entre ellos los

empleados del Museo de Arte Moderno, personajes terciarios que no hablan y que se mueven en el texto como detalles del trasfondo, pero que en el trabajo de Gasparini se convierten en un símbolo de “la apropiación estatal”– y a la exclusión de ciertos elementos tal vez menos estimulantes pero más presentes en la mente de la autora a la hora de escribir: como, por ejemplo, la posible influencia kafkiana en su evocación de la violencia grotesca como arte, o la intensa ironía de la confesión ignorada del artista-asesino. De nuevo, la lectura política es necesaria, pero hay que empezar con la lectura y llegar a la política.

Otro ensayo, también bastante provocadora, que se inclina hacia una interpretación estrictamente política-metafórica de Schweblin, escrito por Joanna R. Bartow y publicado en el *Bulletin of Hispanic Studies*, se titula “Herencias del terror y del consenso: hijas perversas en ‘Árbol genealógico’ de Andrea Jeftanovic y ‘Pájaros en la boca’ de Samanta Schweblin”. En este trabajo, Bartow declara que las “hijas perversas” presentes en los cuentos analizados “muestran conductas perturbadoras que se pueden interpretar como una expresión de la herencia reprimida de la violencia del estado militar y la política oficial de impunidad bajo los gobiernos civiles posteriores” y que ellas “encarnan literalmente la noción de la posmemoria” en el contexto de la pos-dictadura en Chile y Argentina, respectivamente (75). Bartow señala que los cuentos de Schweblin:

no hacen ninguna referencia directa al terrorismo de estado, pero hay referencias indirectas y claves a la perpetuación de su legado después de la transición: referencias a la ruptura de la unidad familiar, el trastorno psicológico, la corrupción moral de instituciones del poder, la impunidad, el consumismo como anastésico [*sic*] y el olvido. (77)

Ahora bien, en el caso de “Pájaros en la boca”, la presencia de la ruptura familiar, la enfermedad mental y el consumismo analgésico es innegable. Sin embargo, su presencia no significa necesariamente que el cuento sea una metáfora política por la Argentina de la posdictadura, ni que la hija trastornada “encarna literalmente la noción de la posmemoria” (75). Puede que la noción de “la posmemoria” se le venga a la mente de un lector (probablemente un lector académico, si somos honestos) que la conoce como resultado de otras lecturas, pero esto no es culpa de la autora ni del personaje. El análisis crítico de la historia, la política, la sociedad y la psicología a partir de los textos culturales es eminentemente importante. Sin embargo, a la hora de leer a una autora, los estudiosos de la literatura debemos reconocer nuestros propios límites, en términos de nuestra formación y de nuestro papel en el mundo académico. En este trabajo, propongo leer a Schweblin como escritora, una especie de artesana que crea cierta forma de arte narrativo –la cual puede, sin duda, incluir elementos políticos, sociales y críticos– y no como una comentarista social.³

³ Sin embargo, otro tipo de lectura política me parece apta en este caso. A fin de cuentas, los cuentos de Schweblin (y de cualquier otro autor) son productos estéticos, en el sentido literal –son artefactos que vemos o escuchamos– y en el sentido de que construyen mundos sensoriales: ambientes que, a través de la lectura y la imaginación, vemos, escuchamos y sentimos a la hora de leer. Concibiendo los textos de Schweblin así, y siguiendo líneas tiradas por el pensador francés Jacques Rancière, se puede leer a Schweblin de una forma que no es “política” pero sí es *política*, haciendo referencia a la formación estética de una *Polis*, un mundo compartido, que se lleva a cabo a través de sus escritos.

En los próximos capítulos de este trabajo, presentaré esta lectura de Schweblin, centrada en los elementos complementarios de la violencia y lo fantástico. En el segundo capítulo, destacaré las concepciones variables y contrastantes de la literatura fantástica –las de los críticos Tzvetan Todorov y Rosemary Jackson en particular– para después referirme a ellas en el proceso de entender por qué es tan común leer a Schweblin a partir de dicha categoría. Después de citar a los críticos, citaré a Schweblin. En el tercer capítulo, el cuatro y el quinto, exploraré diferentes dimensiones de la violencia en los textos de Schweblin, siempre ilustrando cómo este tema predilecto de la autora aparece en relación con el modo de lo fantástico. Esta exploración de un tema particular, y particularmente frecuente en la obra de Schweblin, formará una visión panorámica de las estrategias narrativas y las herramientas escriturales de la autora, revelando a la vez por qué su obra es leída con tanta frecuencia en relación con la literatura fantástica, independientemente de que sea válida o no dicha clasificación genérica.

Leyendo ciertos cuentos de Samanta Schweblin, junto con las concepciones teóricas de lo fantástico, y concentrando en el tema particular de la violencia para orientar el análisis, pretendo exponer algunas de las razones por las cuales los textos de esta escritora argentina cautivan e interesan a sus lectores. A fin de cuentas, al explorar el aparente efecto de lo fantástico en sus cuentos, también busco indagar en la naturaleza precisa del *efecto* de sus cuentos en sí: independiente de las categorías convencionales de género o modo, ¿qué hace Schweblin para atraer, asustar, inquietar y entretener al lector? Las respuestas serán tan diversas y tan variadas como los cuentos en cuestión. Sin embargo, al apuntarlas, espero proporcionar una visión detallada e instructiva del oficio de esta fascinante escritora.

II. Las teorías y sus límites

Para problematizar la relación entre la literatura de Samanta Schweblin y la literatura fantástica, primero hay que establecer una definición —o varias— de esta escurridiza categoría. La literatura fantástica viene cargando un bagaje teórico que, por pesado que sea, es necesario a la hora de entender por qué se califica la literatura de Schweblin como fantástica, y también para cuestionar la validez de tal clasificación. Dicho sea esto, las definiciones propuestas por los críticos literarios deben ser tomadas con cautela: la crítica literaria es posterior a la literatura, y lo que nos concierne es ésta y no aquella. Sin embargo, las conceptualizaciones teóricas de lo fantástico sí se ven reflejadas, en diversos grados, en la literatura de Samanta Schweblin, y por lo tanto conviene abordar por lo menos los aportes más rotundos que se han hecho al campo.

No se puede escribir sobre lo fantástico en la literatura sin citar al crítico búlgaro-francés Tzvetan Todorov, cuyo libro *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1970) sienta las bases del estudio del tema y establece mucha de la terminología fundamental en este campo. El simple hecho de la centralidad del trabajo de Todorov da lugar a un problema que ha sufrido el estudio de la literatura en cuestión desde sus principios: como indica el título de su libro, Todorov propone un acercamiento estructuralista al tema, concebido a partir de una firme creencia en la utilidad de categorías fijas y las estructuras concretas que supuestamente subyacen en la literatura y que, por lo menos para el lector estructuralista de los setenta, influyen también en su lectura. Todorov abre el primer capítulo de su libro con una defensa “cientificista” del estudio de los géneros literarios: son estudiables precisamente gracias al hecho de que “one of the first characteristics of scientific method is that it does not require us to observe every instance of a phenomenon in order to describe it; scientific method proceeds rather by deduction” (4). Por lo tanto, según el crítico, es posible identificar los rasgos definitivos de un género, como

el de lo fantástico, sin haber estudiado todos los textos que lo conforman. No discrepo con su afirmación, pero desde un principio, tal proceso experimental se ve en riesgo de llegar a una concepción excesivamente subjetiva de la categoría en cuestión, según los ejemplos elegidos por el analista en cuestión.

La aproximación científicista que atraviesa *The Fantastic* no es alegórica. Para Todorov, quien era antropólogo y sociólogo tanto como filólogo y crítico literario, el estudio de lo fantástico en la literatura es precisamente una ciencia, con verdades concretas que pueden ser descubiertas a través del proceso deductivo. No es redundante hacer hincapié en este hecho, aunque sea obvio desde una lectura superficial de su libro: en efecto, la concepción estructuralista de lo fantástico presenta marcados problemas en la práctica, algunos de los cuales se hacen evidentes en el estudio particular de la literatura de Samanta Schweblin, y también a lo largo del mismo texto de Todorov, especialmente en cuanto a la dicotomía entre el contenido del texto y el efecto que éste provoca en su lector.

Es crucial notar que Todorov percibe “lo fantástico” como una característica de un género literario particular. En efecto, la cuestión genérica es la cuestión central del libro de Todorov. En el capítulo dedicado al tema del género literario, la mayoría del cual se ocupa con una diatriba contra las definiciones presentadas por el crítico canadiense Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism* (1957), Todorov determina que su estudio del género de lo fantástico se basará en la confluencia de tres aspectos de la obra literaria: “the verbal, the syntactical, and the semantic” y procede a definir los tres:

The verbal aspect resides in the concrete sentences which constitute the text. We may note here two groups of problems. The first is linked to the properties of the utterance itself. The second group is linked to its performance, to

the person who emits the text and to the person who receives it: in each case, what is involved is an image implicit in the text, not a real author or reader. (These problems have hitherto been studied in terms of “points of view.”)

By the syntactic aspect, we account for relations which the parts of the work sustain among themselves (the old expression for this was “composition”). These relations can be of three types: logical, temporal, and spatial, as I have had occasion to discuss elsewhere.

There remains the semantic aspect, or the “themes” of a literary text. With respect to this third aspect we posit, at the outset, no general hypothesis; we do not know how literary themes are articulated. Yet we may safely assume that there exists some universal semantics of literature, comprehending the themes which are to be met with always and everywhere and which are limited in number; their transformations and combinations produce the apparent multitude of literary themes.

These three aspects of the work are manifested in a complex interrelation; they are to be found in isolation only in our analysis. (20)

En su esquematización de los aspectos de la obra literaria, la cual dará lugar a su clasificación genérica, el sistema de Todorov comienza a presentar ciertos problemas, por lo menos desde la perspectiva del lector del siglo veintiuno. Por un lado, su universalismo resulta preocupante para muchos lectores que sostienen un aprecio de la diversidad de experiencias y perspectivas que se pueden expresar a través de la literatura; además, si se observan los ejemplos empleados por Todorov a lo largo de *The Fantastic*, se nota que el crítico no hace mucho esfuerzo para verdaderamente universalizar la semántica universal a la cual se refiere: pocas

veces se aparte de la Europa del siglo XIX para conceptualizar lo fantástico, lo que resulta aún más problemático dado el hecho de que su libro se publicó en 1970, treinta años después de la ya clásica *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, una selección altamente diversa en términos de tema, origen, época y estilo.⁴ Visto en retrospectiva, tal vez sea explicable el hecho de que muchas obras de literatura fantástica latinoamericana (incluida la obra de Samanta Schweblin) no quepan fácilmente en cualquier categoría establecida por Todorov: ciertas tendencias centrales de esta tradición, desde el realismo mágico de García Márquez hasta el llamado “realismo fantástico” de la literatura rioplatense, simplemente caen fuera de este ámbito de estudio.

Otro problema que se destaca en la presentación inicial que hace Todorov de los aspectos de la obra literaria, y luego del género, es su enfoque total en el contenido del texto, sin ninguna consideración de la interacción –la cual produce la diversión, el juego de la literatura que es su verdadero propósito– entre texto y lector. Aun cuando menciona la recepción como un elemento

⁴ En el prólogo de dicha antología, Adolfo Bioy Casares reconoce la diversidad de la expresión de lo fantástico y las “leyes” que lo rigen: “Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar” (5). Al reconocer la flexibilidad de la literatura fantástica, y el aporte individual de cada autor que la escribe, Bioy Casares propone, muchos años antes, una definición mucho más flexible del término que se puede aplicar en más casos que la de Todorov.

del aspecto verbal del texto, Todorov aclara que se refiere a “an image implicit in the text, not a real author or reader” (20). Este lector imaginario e ideal seguirá apareciendo a lo largo de su estudio. Ya que Todorov es estructuralista, es de esperar que no se refiera explícitamente a la teoría de la recepción, refiriéndose no a los “espacios en blanco” de Wolfgang Iser ni a las “comunidades interpretativas” de Stanley Fish: nociones que podrían formar un fundamento alternativo para otro estudio, radicalmente distinto, de lo fantástico. Tampoco es de sorprender que Todorov no esté conforme con Umberto Eco cuando el crítico italiano propone en *La obra abierta* (1962) que la obra artística requiere a su destinatario para realizarse. La teoría de la recepción también tiene sus deficiencias y sus puntos ciegos, claro está; sin embargo, en una teorización de lo fantástico (un efecto producido en el lector), hay que haber alguna consideración no sólo del texto en sí, sino también de su lectura.

Más allá de tales querellas teóricas, ¿cómo define Todorov el género de lo fantástico? Desde su perspectiva, lo fantástico no es un género en sí; es más bien el efecto que caracteriza cierto género y lo distingue de los demás. Todorov presenta lo fantástico de la siguiente manera:

In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination—and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality—but then this reality is controlled by laws unknown to us. Either the devil is an illusion, an imaginary being; or else he really exists, precisely like other living beings—with this reservation, that we encounter him infrequently.

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.

(25)

De nuevo, en la definición se destacan varios problemas. ¿Quiénes forman el “nosotros” que define “nuestro mundo”, y cuáles son sus leyes? Si nuestro mundo es el mundo definido por el conocimiento científico más actual, ¿no será que estas reglas están cambiando constantemente, hasta el punto en que cierta vacilación respecto a lo posible y lo imposible sea más racional que la certeza? O, si nuestro mundo es el mundo concebido por la mayoría de las personas, ¿no será que los fenómenos supuestamente sobrenaturales son, de hecho, relativamente comunes? Un sondeo realizado por el *Huffington Post* y YouGov en 2013 encontró que un 45% de los estadounidenses cree que existen los fantasmas, y que un 29% cree que ha sostenido alguna forma de interacción directa con el espíritu de un muerto ([The Washington Post](#)). Todorov cita la creencia en el diablo como un instrumento de medida del efecto fantástico; un sondeo de Gallup de 2001 indicó que un 68% de los estadounidenses cree que existe el diablo, y que “majorities of Americans of every political inclination, region, educational level, and age group said they believe in the devil” ([Gallup](#)). Por lo tanto, aún en una sociedad supuestamente moderna, secular y racional, como la de los Estados Unidos en el siglo XXI, la presencia de un fantasma o del mismo diablo en un texto literario no provocaría, necesariamente, ninguna vacilación en muchos lectores: de hecho, puede que un elemento así afirme directamente las creencias del lector en cuestión.

El crítico español David Roas considera la pregunta de la debilitación del efecto fantástico por causa de las creencias y los conocimientos de los lectores, entrando en diálogo directo con Todorov, en su libro *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, específicamente en una sección apropiadamente titulada “¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica?” La pregunta que plantea es importante, especialmente en relación con la noción racionalista de la representación de “la realidad” en la literatura presentada por Todorov. Roas indica que en casi todos los campos de la ciencia actual, desde la física hasta la neurobiología, la realidad ya “deja de ser concebida como una entidad objetiva y aparentemente estable” (25). El crítico termina esta sección con un retrato de la condición actual de la realidad en sí, la cual “ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (28). En efecto, según Roas, para un lector contemporáneo y conocedor de la mecánica cuántica, tanto como para un lector que cree en los fantasmas, los “límites de lo real” serán muy distintos a los límites concebidos hace cuarenta años por Todorov, y la literatura fantástica tendrá que seguir adaptándose para seguir probando dichos límites.

A diferencia de Roas, Todorov esquivo el problema de las creencias y los conocimientos del lector a través de la figura ya mencionada del “implicit reader”: un lector imaginario que no es el lector real, sino una abstracción, una supuesta presencia en todo texto, cuya percepción “is given in the text with the same precision as the movements of the characters” (31). Por más aparente que sea, según Todorov, la evidencia en la que se apoya la existencia de este lector es bastante frágil. Si existe, y si hay un solo lector implícito implicado en cada texto, ¿quién tiene el derecho de identificarlo? Si no existe como una persona real sino como una abstracción, ¿cómo se puede medir sus reacciones, presumiblemente tan mutables y multifacéticas como las de

cualquier ser humano? ¿Quién será el lector implícito, único e intencional, de *Beowulf* o del *Quijote* o de *Ulysses*? ¿No será que tales obras son duraderas e importantes precisamente porque no tienen un solo lector implícito, porque más bien ofrecen varias lecturas a varios lectores, y por eso siguen importándonos a lo largo de los años?

En los ejemplos utilizados en *The Fantastic*, el lector implícito parece ser, en la mayoría de los casos, el mismo Todorov. Si se acepta esta conjetura, la noción todoroviana de lo fantástico como una ruptura de cierto conjunto de reglas racionalistas cobra sentido: Todorov, el científico, percibe posibilidades e imposibilidades, lo natural y lo sobrenatural, en un sistema dualista, y por eso percibe lo fantástico en los textos que pretenden desafiar dicha concepción dualista de la experiencia humana. Tal noción tiene mucho sentido para un lector en particular; no tiene sentido, necesariamente, para todos los lectores.

En la medida que Todorov sigue refinando su noción de lo fantástico, el término se va disminuyendo hasta que se refiera a un efecto muy específico y muy efímero, que caracteriza un rango limitado de textos y que sólo se mantiene durante la duración de la vacilación del lector implícito en cuanto al suceso sobrenatural en cuestión. El crítico rechaza cualquier definición centrada en la “individual experience” provocada por lo fantástico, como la de H.P. Lovecraft quien enfatiza la “emotional intensity” y “an emotion of profound fear and terror, the presence of unsuspected worlds and powers” como los rasgos esenciales de lo fantástico (33). Todorov opta por una definición categórica, refiriéndose a la relación entre el lector implícito y el contenido del texto en sí y relegando al lector real a un segundo plano:

The fantastic requires the fulfillment of three conditions. First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the

events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work—in the case of naive reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as “poetic” interpretations. These three requirements do not have an equal value. The first and the third actually constitute the genre; the second may not be fulfilled. Nonetheless, most examples satisfy all three conditions. (33)

Tal vez más útil que esta definición de lo fantástico en sí, por lo menos en el análisis de una literatura no estrictamente fantástica, es la relación entre dicho género y los géneros que lo bordean, según la esquematización de Todorov. Para Todorov, el género literario es una suerte de metáfora espacial: un conjunto abstracto de obras que ocupa cierto territorio en el espacio general de la literatura, siempre definido “in relation to the genres adjacent to it” (27). Según la propuesta de Todorov, los géneros adyacentes al género de lo fantástico son, por un lado, “the uncanny” (lo extraño) y por otro “the marvellous” (lo maravilloso):

The fantastic, as we have seen, lasts only as long as a certain hesitation: a hesitation common to reader and character, who must decide whether or not what they perceive derives from “reality” as it exists in the common opinion. At the story's end, the reader makes a decision even if the character does not; he opts for one solution or the other, and thereby emerges from the fantastic. If he decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomenon described, we say that the work belongs to another genre: the

uncanny. If, on the contrary, he decides that new laws of nature must be entertained to account for the phenomena, we enter the genre of the marvellous.

(41)

Lo maravilloso tiene poco que ver con la literatura de Schweblin, que suele arraigarse en la tierra de una realidad más o menos reconocible.⁵ Sin embargo, la conceptualización que ofrece Todorov de lo extraño, y de la zona liminal entre dicho género y lo fantástico, es bastante fecundo.⁶ Lo extraño, más que lo fantástico, depende no de lo que sucede en el mundo textual sino de la manera en la cual sucede, la percepción y la reacción que provoca en sus observadores: lo extraño “is uniquely linked to the sentiments of the characters and not to a material event defying reason” (47). De hecho, cuando Todorov describe lo extraño “in the pure state”, permite

⁵ En el contexto latinoamericano, lo maravilloso se vincula más frecuentemente con el realismo mágico, o con “lo real maravilloso” del escritor cubano Alejo Carpentier, quien propuso que, debido a su historia colonial y a su composición étnica, América Latina es y será caracterizada inescapablemente por una suerte de exotismo mitológico: “[...] por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (99).

⁶ Todorov destaca el subgénero de “*the supernatural explained*” como el ejemplo más prevalente de este intersticio. Un buen ejemplo de este subgénero en el canon literario latinoamericano es “El almohadón de plumas” (1917) de Horacio Quiroga, cuento que parece contar la historia de un suceso sobrenatural hasta sus últimas líneas, en las cuales se revela la explicación científica detrás de lo sucedido.

la inclusión de muchos textos que, por su aparente verosimilitud, caerían muy lejos de su categorización de lo fantástico:

In works that belong to this genre, events are related which may be readily accounted for by the laws of reason, but which are, in one way or another, incredible, extraordinary, shocking, singular, disturbing, or unexpected, and which thereby provoke in the character and in the reader a reaction similar to that which works of the fantastic have made familiar. (46)

Con esta definición, Todorov captura la esencia de las palabras del escritor argentino Abelardo Castillo, citado por Salvador Marinaro en una reseña de *Siete casas vacías*, “quien sugería la escritura de los cuentos maravillosos como si fueran realistas y los realistas como si fueran maravillosos” ([La Gaceta](#)). Para Todorov, lo extraño es una categoría mucho más flexible que lo fantástico: no depende del efecto fugaz de la vacilación, ni de la irrupción de lo sobrenatural en un mundo definido por la razón. Al contrario, lo extraño depende de la percepción de un suceso dado, independiente de la naturaleza del suceso mismo, y por lo tanto lo extraño puede estar presente en textos que inspiran cierta sensación de extrañeza mientras su contenido se permanece perfectamente dentro de lo verosímil, hasta dentro del realismo.⁷ En este

⁷ Hasta ahora no he mencionado el realismo en gran detalle, prefiriendo enfocar el análisis precisamente en la literatura fantástica. Sin embargo, para llegar a un entendimiento más completo de esta tendencia paralela, sugiero el estudio de *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946) del filólogo alemán Erich Auerbach, que problematiza la propia posibilidad de representar la realidad en la literatura, tanto como *The Rise of the Novel* (1957) del crítico británico Ian Watt, que presenta los orígenes del realismo moderno como consecuencia de la revolución científica que se extendió sobre Europa a lo largo del siglo XVIII,

sentido, si habría que utilizar la terminología todoroviana para describir la obra de Schweblin, sería más apto “lo extraño” que “lo fantástico”, ya que los textos de la escritora suelen girar en torno a la presentación estética de un hecho –la cual provoca el choque, la sorpresa, la inquietud– y no en torno a la naturaleza posible o imposible del hecho en sí.

Respecto a las varias nociones teóricas de lo extraño, y evitando las trampas lingüísticas tan comunes por las muchas traducciones del término, también cabe mencionar las concepciones de lo extraño desarrolladas por Sigmund Freud y por el crítico británico Mark Fisher. En el primer caso, el término “lo extraño” en español es una traducción del término “*the uncanny*” en inglés, palabra ya traducida del alemán, “*das unheimliche*”. En su ensayo seminal del mismo título, Freud expone su noción del concepto como “that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar” (515). Para Freud, lo extraño representa el resurgimiento de las memorias reprimidas, en sentido personal o cultural, el cual inspira una sensación de miedo e inquietud, como en el caso de su ejemplo principal, el cuento “The Sandman” de E.T.A. Hoffmann. Para Fisher, en cambio, “lo extraño” representa no “the uncanny” sino “the weird”. En el primer capítulo de su estudio del tema *The Weird and the Eerie* (2017), acertadamente subtulado “Beyond the Unheimlich”, Fisher define lo extraño sencillamente “that *which does not belong*”, antes de ilustrar el término con ejemplos de la literatura de H.P. Lovecraft, H.G. Wells y Philip K. Dick (10). Para Fisher, lo extraño se caracteriza por “the irruption into *this* world of something from outside” (20). Irónicamente, en los términos más sencillos, la misma definición se aplica a lo fantástico, según Todorov: es el

la cual inspiró un interés en la representación exhaustiva y objetiva de la realidad en el texto escrito. Más tarde, mencionaré cómo la literatura fantástica ha servido históricamente como una subversión de tal representación.

efecto inspirado por la irrupción en este mundo de algo que viene de fuera (el Otro), que les obliga a sus observadores a reconciliar esta nueva presencia con las reglas anteriores de su mundo.

Existen otras conceptualizaciones de lo fantástico, más recientes que la de Todorov, que sirven mejor para analizar la literatura de Schweblin, aunque todavía tienen sus límites. Una de las críticas más agudas a la hora de considerar su obra es la de la crítica británica Rosemary Jackson, que se detalla en el libro *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), que salió aproximadamente diez años después del estudio seminal de Todorov y que retoma y revisa algunos de sus argumentos.

Para Jackson, el mayor defecto del estudio de Todorov es su “reluctance to engage with psychoanalytic literature and, related to this, a relative lack of attention to the broader ideological implications of fantastic literature” (61). En efecto, al proponer una lectura estrictamente textual de la literatura fantástica, Todorov omite casi por completo el importante asunto del contexto de dicha literatura. Una literatura que juega con las percepciones de la realidad, y que se caracteriza en gran medida por las reacciones de vacilación, inquietud, miedo, etc. que suele provocar en sus lectores, no puede sino concebirse a partir de alguna consideración no sólo del texto sino también de la psiquis de su lector. Según Jackson:

Fantasy in literature deals so blatantly and repeatedly with unconscious material that it seems rather absurd to try to understand its significance without some reference to psychoanalysis and psychoanalytic readings of texts. Yet Todorov repudiates Freudian theory as inadequate or irrelevant when approaching the fantastic. I take this to be the major blind-spot of his book and one which is bound up with his neglect of political or ideological issues. For it is in the unconscious

that social structures and ‘norms’ are reproduced and sustained within us, and only by redirecting attention to this area can we begin to perceive the ways in which the relation between society and the individual are fixed. [...] In common with much structuralist criticism, Todorov’s *The Fantastic* fails to consider the social and political implications of literary forms. Its attention is confined to the effects of the text and the means of its operation. It does not move outwards again to relate the forms of literary texts to their cultural formation. It is in an attempt to suggest ways of remedying this that my study tries to extend Todorov’s investigation from being one limited to the poetics of the fantastic into one aware of the politics of its forms. (6)

En efecto, cualquier consideración de la política de la literatura fantástica está ausente del texto de Todorov. Tal vez no es de sorprender, ya que la literatura fantástica a menudo se considera una forma inherentemente apolítica, burguesa, sin compromiso social ninguno, gracias a su aparente distancia de la verdadera experiencia humana. Aparte del hecho de que existan varios ejemplos concretos que contradicen esta afirmación –para citar un ejemplo ya canónico, pensemos en el cuento “Apocalipsis de Solentiname” (1977) de Julio Cortázar, en el cual la violencia política de Centroamérica se convierte en el detonante de un inquietante deslizamiento hacia territorios fantásticos– también existen acercamientos que nos permiten conceptualizar la política de cualquier literatura, y de cualquier producto estético, más allá de la ideología que proponga.⁸

⁸ Uno de tales acercamientos es el del filósofo francés Jacques Rancière, quien propone en su texto seminal, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (2006), que la estética tiene su dimensión política tanto como la política tiene su dimensión estética. La política es

Para Jackson, además de quitarle el aspecto psicológico y político a la literatura fantástica, Todorov también la saca de su contexto histórico, “arriving at a theoretical rather than a historical definition of the genre of fantasy” (26). De nuevo, a la hora de considerar una literatura que se construye a partir de juegos de realidades y de posibilidades, es imprescindible considerar cómo y por qué la percepción de tales cuestiones se ha cambiado a lo largo del tiempo. Jackson propone, irónicamente, que a pesar de que Todorov no presente su esquematización de lo fantástico en términos históricos, el crítico búlgaro-francés todavía logra, por casualidad, desarrollar una suerte de cronología de su evolución a lo largo de la historia epistemológica occidental. Para Jackson:

It is hardly surprising that the fantastic comes into its own in the nineteenth century, at precisely that juncture when a supernatural ‘economy’ of ideas was slowly giving way to a natural one, but had not yet been completely displaced by it. Todorov’s diagrammatic representation of the changing forms of the fantastic makes this clear: they move from the marvellous (which predominates in a climate of belief in supernaturalism and magic) through the purely fantastic (in which no explanation can be found) to the uncanny (which explains all strangeness as generated by unconscious forces). (24-25)

Con esta afirmación de Jackson, la esquematización de Todorov de lo fantástico al lado de sus dos géneros fronterizos, lo maravilloso y lo extraño, cobra una nueva dimensión histórica.

estética en la medida de que distribuye lo sensible en la vida real –las cosas, las personas y las voces que podemos ver, escuchar, etc.– y la estética es política en la medida de que distribuye lo sensible en la imaginación, lo que da lugar al eventual desarrollo político de lo imaginado y viceversa.

En efecto, en vez de percibir lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso como géneros coexistentes y atemporales, es posible percibirlos más bien como los regímenes epistemológicos bajo los cuales se ha escrito y se escribe la literatura: lo maravilloso corresponde al episteme de lo folklórico y lo tradicional, lo extraño corresponde al episteme de la racionalidad monológica y lo fantástico corresponde al territorio intersticial entre los dos: de allí su criterio esencial de incertidumbre y vacilación. Esta categorización histórica, tanto como la categorización genérica, tampoco funcionará en todos los casos para describir obras individuales de literatura, pero al menos le brinda un sentido de espacialidad temporal al bosquejo bidimensional propuesto por Todorov.

Sin embargo, la definición final de lo fantástico que presenta Jackson no es estrictamente histórica. Al contrario, Jackson concibe lo fantástico como un modo, y no como un género: el modo representa una categoría más flexible que se puede superponer a varios tipos de texto. Jackson define el modo literario a través de las palabras del crítico estadounidense Fredric Jameson en su texto “Magical Narratives: Romance as Genre”:

For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed. (7)

Esta definición posee la desventaja de ser tan amplia que podría adaptarse fácilmente a la subjetividad de cualquier crítico que la emplee; al mismo tiempo, posee la ventaja de esquivar

los límites históricos y epistemológicos impuestos por una definición más fija de lo fantástico, como la de Todorov.

Jackson afirma la naturaleza esencial de lo fantástico como modo (y no como género) a lo largo de su propio estudio. Para ello y en primer lugar, la crítica establece los orígenes etimológicos del término:

The 'fantastic' derives from the Latin, *phantasticus*, which is from the Greek *φαντασία*, meaning to make visible or manifest. In this general sense, all imaginary activity is fantastic, all literary works are fantasies. Given such an infinite scope, it has proved difficult to develop an adequate definition of fantasy as a literary kind. [...] It seems appropriate that such a protean form has so successfully resisted generic classification. (13)

Después de explicar la naturaleza escurridiza de lo fantástico a partir de su consideración filológica del término, Jackson procede a discrepar con la concepción todoroviana de lo fantástico como el efecto provocado por la irrupción de lo imposible en el mundo comúnmente aceptado de la realidad:

The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'. The movement from the first to the second of these functions, from expression as manifestation to expression as expulsion, is one of the recurrent features of fantastic narrative, as it tells of the impossible attempt to realize desire, to make visible the invisible and to discover absence. Telling implies using the language of the dominant order and so accepting its norms, re-covering its dark areas. Since this excursion into disorder can only begin from a base within the dominant cultural order, literary

fantasy is a telling index of the limits of that order. Its introduction of the ‘unreal’ is set against the category of the ‘real’—a category which the fantastic interrogates by its difference. [...] Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar, and *apparently* ‘new’, absolutely ‘other’ and different. (4-8)⁹

Para Jackson, a partir de esta definición, lo fantástico no es apolítico en ningún sentido. De hecho, en su proyecto de revelar lo no dicho y lo no visto de la cultura, lo fantástico podría ser más radical en términos políticos —más subversivo, como dice la misma Jackson— que la literatura conscientemente realista, política o social, al revelar de manera crítica las limitaciones culturales de lo que puede ser: en este sentido, lo fantástico “traces the limits of its epistemological and ontological frame” (23).¹⁰

⁹ La noción de descubrir —y de problematizar— las ausencias en la literatura fantástica se vincula con el modo alternativo de “the eerie” (lo espeluznante, lo fantasmal) desarrollado por el crítico británico Mark Fisher, junto con lo extraño, en su libro *The Weird and the Eerie*. Para Fisher, lo espeluznante “is constituted by a *failure of absence* or by a *failure of presence*”: “The sensation of the eerie occurs either when there is something present where there should be nothing, or when there is nothing present when there should be something” (61).

¹⁰ Aquí, la postura de Jackson se alinea con la de Jacques Rancière. En su ponencia “Política de la ficción”, Rancière postula que la novelística realista francesa del siglo XIX, protagonizada por autores como Flaubert, representa una revolución literaria estética que iba en paralelo con la revolución política que vivía su país en los mismos años, dando lugar a una democratización de

Al clasificar lo fantástico no como un género situado entre dos géneros complementarios, sino como un modo situado entre dos modos complementarios –“the marvellous and the mimetic”– Rosemary Jackson proporciona una noción más flexible, menos limitada y más útil que la de Todorov (32). Lo fantástico concebido por Jackson sirve bastante bien para describir muchos textos de los escritores de la llamada “literatura fantástica rioplatense”; lo fantástico de Todorov, al contrario, no es tan compatible, y según su esquematización, la categoría de lo extraño sería más apta. Además, al considerar lo fantástico en su contexto histórico y psicoanalítico, Jackson nos conduce a una conversación más amplia en cuanto a su utilidad y sus aplicaciones.

En su consideración de los temas predilectos de lo fantástico, Jackson entra en una materia de alta importancia estética y política. La crítica indica:

Themes of the fantastic in literature revolve around this problem of making visible the un-seen, of articulating the un-said. Fantasy establishes, or dis-covers, an absence of separating distinctions, violating a ‘normal’, or common-sense perspective which represents reality as constituted by discrete but connected units. Fantasy is preoccupied with limits, with limiting categories, and with their projected dissolution. It subverts dominant philosophical assumptions which

lo sensible en la literatura, caracterizada por “la igualdad de todos los seres, de todas las cosas y de todas las situaciones que se ofrecen a la vista” (28). El realismo decimonónico francés, al democratizar lo sensible en el campo literario, afirma la democratización de lo sensible en el campo político. En este sentido, de acuerdo con Rancière, el realismo tanto como la literatura fantástica traza los límites de su marca epistemológica y ontológica.

uphold as ‘reality’ a coherent, single-viewed entity, that narrow vision which Bakhtin termed ‘monological’. It would be impossible to arrive at a comprehensive list of all the various semantic features of the fantastic, but it is possible to see its thematic elements as deriving from the same source: a dissolution of separating categories, a foregrounding of those spaces which are hidden and cast into/as darkness, by the placing and naming of the ‘real’ through chronological temporal structures and three-dimensional spatial organization. (48)

Como indica Jackson, el peso temático de lo fantástico se ubica en su capacidad subversiva. En su proyecto de invertir las reglas de la realidad, de revelar lo no visto y de decir lo no dicho, lo fantástico entra inevitablemente en un contrapunto, a veces lúdico, a veces satírico, a veces paródico y a veces terrorífico, con un conjunto de realidades (o de percepciones de la realidad) que caerán víctimas de dicha subversión. La primera colección de cuentos de Samanta Schweblin se titula *El núcleo del disturbio*, y en esta frase se define, irónicamente, esta noción: lo fantástico representa un disturbio de lo que se acepta como la normalidad, y la frustrante dificultad de ubicar el núcleo de dicho disturbio es lo que nos anima a seguir sumergidos en su lectura.¹¹

¹¹ El énfasis que pone Jackson en lo no dicho como un elemento clave de lo fantástico nos remite a la Teoría de la Ironía, tal vez mejor conceptualizada por la crítica canadiense Linda Hutcheon en su libro *Irony's Edge* (1994) como “the mode of the unsaid, the unheard, the unseen” (9). Curiosamente, la centralidad de lo no dicho, lo no visto, etc. es un elemento clave de lo fantástico tanto como de la ironía, y muchos textos de Schweblin son altamente irónicos más allá de sus elementos fantásticos, lo cual revela la posibilidad de un estudio más profundo de la relación entre dichos modos aparentemente distintos.

Dado el acercamiento psicoanalítico-histórico a lo fantástico que propone Jackson, no es de sorprender que la autora identifica ciertas fases históricas en cuanto a los usos del modo, siempre en su dimensión crítica. Es importante notar la conexión que desarrolla entre el papel de lo fantástico y el contexto socioeconómico en el cual se escribe. En particular, Jackson enfatiza el papel de la economía capitalista, a partir del 1800, y de sus varios y multifacéticos impactos socioculturales en la aplicación del modo fantástico. Jackson indica que lo fantástico del siglo XIX y XX, a diferencia de lo fantástico de los siglos anteriores, “is severed from its roots in carnivalesque art: it is no longer a communal form” (16). Mientras Bajtín percibió lo fantástico como una manifestación comunal de la inversión de las reglas sociales, mejor representada en los disfraces grotescos y la rebeldía lúdica del carnaval, Jackson propone que lo fantástico moderno, producido bajo la superestructura del capitalismo, representa no una confusión lúdica de muchas categorías sino una subversión específica y orientada de una visión unitaria de la realidad: en la literatura de la época capitalista, lo fantástico representa “an opposition to bourgeois ideology upheld through the ‘realistic’ novel” (35).¹²

Además del contexto socioeconómico, lo fantástico también responde al contexto religioso-cultural en el cual se escribe, así produciendo las inquietudes y vacilaciones que lo caracterizan. Según Jackson, citando a Sartre:

In a secular culture, fantasy has a different function. It does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange,

¹² Irónicamente, para Rancière, la novela realista redistribuye lo sensible en la literatura precisamente para dar lugar a representaciones más democráticas de la realidad, mientras para Jackson, la novela realista reafirma y concretiza las ideologías burguesas, las cuales la literatura fantástica busca subvertir.

something ‘other’. It becomes ‘domesticated’, humanized, turning from transcendental explorations to transcriptions of a human condition. In this sense, Sartre claims, fantasy assumes its proper function: to transform this world. (17)

Casi no puede existir una mejor caracterización de la literatura de Samanta Schweblin. En efecto, si el propósito de lo fantástico en la época contemporánea y en la cultura secular no es el de proponer nuevas y extrañas realidades, sino el de invertir la realidad en la cual ya existimos para revelar su extrañeza y su otredad, para después (posiblemente) transformarla, entonces Schweblin es, sin lugar a dudas, una escritora de la literatura fantástica.

Además, como escritora argentina, Samanta Schweblin se encuentra inevitablemente vinculada con una tradición de larga trayectoria: la de la literatura fantástica rioplatense. En su estudio literario-histórico *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish-American Ficciones* (2010), Cynthia Duncan presenta un panorama cronológico de los usos y las propuestas de la literatura fantástica a lo largo de su larga historia en América Latina, poniendo énfasis en sus variaciones rioplatenses. En primer lugar, Duncan contextualiza los cuentos fantásticos modernistas de escritores como Leopoldo Lugones como “a counterdiscourse to positivism”, manifestaciones literarias de una profunda desconfianza en la ideología epistemológica dominante de su época (633). En este sentido, Duncan concuerda con Jackson en su colocación de los orígenes de la literatura fantástica moderna al lado del cambio de paradigmas que dio lugar al positivismo, el racionalismo estricto, la retórica rígidamente progresista que dominaba el discurso oficial de Europa tanto como América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Este objetivo original de la literatura fantástica moderna, perseguido con afán por los

modernistas latinoamericanos, aún tiene cierta vigencia en la literatura fantástica más reciente, incluida la de Schweblin.¹³

Después, Duncan procede a considerar lo fantástico en sus varias dimensiones a lo largo de la historia literaria latinoamericana del siglo XX, indicando cómo los escritores latinoamericanos han utilizado la literatura fantástica por varios motivos: para interrogar las prácticas literarias (e.g. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges y “Continuidad de los parques” de Cortázar), para indagar en problemas de identidad cultural y nacional (e.g. “La noche boca arriba” de Cortázar y “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro), para revelar la indeterminación del lenguaje y la imposibilidad de representar la realidad a través de las palabras (e.g. “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo y “Casa tomada” de Cortázar), para retomar las propuestas literarias de lo gótico (e.g. *La última niebla* de María Luisa Bombal) y, en manos de escritoras mujeres, para subvertir los valores patriarcales y las normas de un orden simbólico dominado por lo masculino (e.g. “El robo de Tiztla” de Elena Garro y “El vestido de terciopelo” de Silvina Ocampo). Casi todas las aplicaciones mencionadas por Duncan como factores representativos de la literatura fantástica latinoamericana están presentes también en la literatura de Schweblin, si se lee con cuidado; en este sentido, la literatura de esta llamada “heredera de la

¹³ Hoy en día, la tendencia literaria que más claramente sigue esta tradición es la ficción especulativa, identificada alternativamente como un subgénero de la ciencia ficción o como el término amplio bajo el cual se categoriza la ciencia ficción. Según el autor mexicano Alberto Chimal en su ensayo “De la ficción especulativa latinoamericana”, la ficción especulativa busca “anticipar problemas y posibilidades concretos de la Historia y la vida humana”. El mismo propósito se destaca en los cuentos de Lugones (e.g. “Yzur” y “Viola acherontia”) analizados por Duncan, que problematizan el progreso científico y su posible impacto.

literatura del realismo fantástico de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar” puede ser leída como la suma de muchas propuestas y de muchos estilos, destilada a través del filtro de una escritora particular con una voz distintiva ([*O Estadão*](#)).¹⁴

Sin embargo, un acercamiento estrictamente histórico a la obra de Schweblin, centrado no en la experiencia individual de leer su obra sino en las posibles conexiones que existen entre ella y las obras de otros autores, también me parece equivocado. Es indudable que, en la literatura de Schweblin, se ve reflejada la fuerte influencia del llamado “realismo fantástico” de Cortázar y Bioy Casares, la razón por lo cual es obvia, ya que la escritora en cuestión ha citado a dichos autores con frecuencia entre sus principales fuentes de inspiración. En este sentido, tal vez parezca excesivo iniciar un análisis de la obra de Schweblin a partir de las varias y contrastantes teorizaciones de lo fantástico; al fin y al cabo, ya existe un sinfín de estudios académicos que abordan la literatura fantástica rioplatense, comentando las obras de Borges, Bioy, Cortázar, Ocampo y los demás en detalle minucioso, a veces hasta agotar casi todas las posibilidades legítimas de interpretación. Es por esta razón que, alejándome de las definiciones

¹⁴ Sin embargo, hay que destacar que Schweblin va por el camino de Cortázar mucho más que el de Borges: si la literatura fantástica de Borges se encuentra en sus “obras de imaginación razonada”, como el mismo autor las identifica en su prólogo de *La invención de Morel* (1940), la literatura fantástica de Cortázar se basa en otro tipo de imaginación (vi). La literatura fantástica de Borges, en la mayoría de los casos, es producto de la lectura, de los múltiples niveles de realidad que surgen de las páginas y de los estantes de la biblioteca. La literatura fantástica de Cortázar, en cambio, surge de cierta representación de la experiencia vital, producto de momentos en que, en palabras del autor, “I cease to be who I habitually am in order to convert myself into a type of passageway” (“The Present State of Fiction in Latin America” 532).

teóricas y las referencias intertextuales sin ignorarlas, propongo una lectura de Schweblin firmemente enraizada en sus propios textos, que permite que éstos hablen por sí mismos.

Para resumir: la literatura fantástica, tanto como lo fantástico en sí, es una categoría escurridiza por naturaleza, reticente a definirse y, por lo tanto, existen varias definiciones contrastantes de ella. He mencionado la esquematización de Tzvetan Todorov, que presenta lo fantástico como el efecto representativo de cierto género literario, además de la noción contrastante de Rosemary Jackson, que concibe lo fantástico como un modo literario marcado por su interacción con el subconsciente del lector. Si usáramos estrictamente el sistema de Todorov, tendríamos que clasificar una gran parte de la obra de Samanta Schweblin bajo la categoría de lo extraño, ya que no suele depender de la irrupción de lo imposible en una aparente realidad; si usáramos estrictamente el sistema de Jackson, fácilmente podríamos identificar el modo de lo fantástico en una gran parte de la obra de Schweblin, pero tal ejercicio de identificación no sería de gran utilidad fuera de su valor probatorio. Por lo tanto, al tomar en cuenta las teorizaciones ya consolidadas de Todorov y Jackson, tanto como los conceptos complementarios mencionados por autores como David Roas, Linda Hutcheon, Mark Fisher y Jacques Rancière, también hay que reconocer sus límites.

III. Pequeñas violencias: lo fantástico en la vida familiar

Existen tantas manifestaciones y tantas dimensiones de la violencia en la literatura como en la vida: tal vez más, ya que el proceso de estetizar la experiencia, implícito en el acto de escribir, da espacio para representar la violencia no sólo en el qué de las acciones, sino también en el cómo. Por lo tanto, las posibles representaciones literarias de la violencia son casi infinitas, tanto como sus posibles efectos. En la obra de Samanta Schweblin, se lee una representación particular de este tema universal, la cual proporciona una muestra importante de cómo la autora, en muchas ocasiones, logra generar un efecto parecido al efecto de la literatura fantástica, aun cuando sus textos no se conformen precisamente con tal categoría.

Muchos textos de Schweblin siguen el ejemplo de los cuentistas norteamericanos John Cheever, Raymond Carver y Flannery O'Connor en su esfuerzo de representar la violencia como un elemento común de la vida cotidiana: una ocurrencia frecuente y fácilmente ignorada que, sin embargo, es capaz de destruir las vidas de los personajes y cambiar de manera permanente sus concepciones de la realidad.¹⁵ La escritora emplea varias estrategias para representar violencias pequeñas, íntimas, invisibles y silenciosas. Muchos de sus textos giran en torno a las relaciones insufribles pero ineludibles entre padres e hijos y viceversa; otros emplean las perspectivas particulares de niñas y niños para demostrar realidades que son tan perturbantes que bordean lo fantástico. En este capítulo, reflexionaré sobre estas estrategias, viendo cómo funcionan en

¹⁵ Un ejemplo clave sería, por ejemplo, “The Five-Forty-Eight” de Cheever, cuento que retrata de manera tan íntima como escalofriante la violencia cotidiana entre parejas y amantes, frecuentemente sostenida por estructuras sociales injustas.

manos de Schweblin y cómo influyen en la posible interpretación de su obra como literatura fantástica.

Un cuento emblemático de la violencia pequeña y privada de Schweblin es “Pájaros en la boca”, el texto titular de su segunda colección de cuentos. El mundo de este cuento se puebla de tres personas, que forman una familia fragmentada: una madre (Silvia) y un padre (Martín) ya separados, y una hija (Sara) que vive con la madre. El cuento se resume en poco espacio: Un día, la madre lleva al padre a su casa y le muestra un hecho extraño. Su hija come pájaros vivos, y no come más que eso. El padre lleva a la hija para que viva con él, y la madre le trae pájaros para que se los coma. Con el tiempo, la madre se niega a traer más pájaros. Entonces, el padre no tiene otra opción que comprar un pajarito y dejarlo en el cuarto de su hija. Cuando sale del cuarto, escucha un chillido. Así termina el cuento.

Aunque narre una historia muy breve y muy sencilla, “Pájaros en la boca” es un cuento sobre muchas cosas: la enfermedad mental, la violencia, la relación entre los seres humanos y los animales, el silencio doméstico, la desesperación del padre, las dinámicas del poder en el entorno familiar. Todos elementos no necesariamente propios de la literatura fantástica. En efecto, nada estrictamente “fantástico” pasa aquí, aunque el acto de comer un pájaro vivo sí provoca choque y miedo. De hecho, en el cuento, se revela que el incidente violento que genera este efecto fantástico —el momento cuando Sara come el primer pájaro— no es lo más extremo ni lo más extraño de su mundo. De allí viene el verdadero efecto fantástico del cuento: no es que un suceso extraño irrumpe en el mundo normal, sino que el mundo normal es extraño por naturaleza.

La violencia más obvia (y, por lo tanto, menos importante) del cuento se representa en la primera escena en la cual la hija, Sara, demuestra su problema:

De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizá porque el pájaro intentó escaparse. Silvia se tapó la boca con la mano. Cuando Sara se volvió hacia nosotros el pájaro ya no estaba. Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchados de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. Corrí hasta el baño, me encerré y vomité en el inodoro. (31)

El narrador no puede ver lo que hace Sara con el pájaro: Schweblin nos salva de una descripción de cómo la hija muerde el animalito, dando la evidencia a través de los ruidos que acompañan al acto, la reacción de los testigos, y sus consecuencias grotescas en el aspecto físico de la hija. El acto de comer el pájaro se presenta no como un hecho real sino como un truco mágico (el pájaro simplemente “no estaba”) y la hija se ve convertida por el lenguaje casi en un ser inhumano, con una “boca gigante” que bien podría ser la de algún monstruo sanguinario. En este pasaje, el lenguaje específico de Schweblin es lo que crea un efecto aproximado a lo fantástico, al ocultar la violencia y al borrar la línea entre ser humano y monstruo. Este instante presenta una suerte de falsa alarma de lo fantástico: por su intensidad violenta, parece ser el elemento que produce la extrañeza de su mundo. Sin embargo, a lo largo del cuento, se hace evidente que lo que produce el efecto fantástico en “Pájaros en la boca” no es el comportamiento extraño y violento de Sara, sino la extrañeza (y, a su manera, la violencia) del mundo que la rodea.

Inmediatamente después de presenciar este suceso, Martín narra en primera persona:

Pensé en cosas que me ayudaran a dar algunos pasos torpes hacia la puerta, rezando porque ese tiempo alcanzara para volver a ser un ser humano común y corriente, un tipo pulcro y organizado capaz de quedarse diez minutos de pie en el

supermercado, frente a la góndola de enlatados, corroborando que las arvejas que se está llevando son las más adecuadas. Pensé en cosas como que si se sabe de personas que comen personas entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal. También que desde un punto de vista naturista es más sano que la droga, y desde el social, más fácil de ocultar que un embarazo a los trece. Pero creo que hasta la manija del coche seguí repitiendo *come pájaros, come pájaros, come pájaros*, y así. (32)

Para Martín, comer pájaros vivos es preferible en comparación con varias otras opciones; en efecto, aunque este acto parece detonar el efecto fantástico, Martín tarda poco en racionalizarlo. Así, justo después de asustar al lector con la aparente irrupción de algo parecido a lo fantástico, Schweblin comienza a revelar que este momento de violencia importa no porque no quepa en la realidad que lo rodea, sino precisamente porque sí cabe, con un poco de esfuerzo.

De igual manera, al encontrar la pluma húmeda de un pájaro consumido por su hija en su casa, Martín se queda “pensando en si sería necesario volver al supermercado, en si realmente se justificaba llenar los changos de tanta basura, pensando en Sara, en qué es lo que habría en el jardín” (35). El trastorno de Sara rápidamente se convierte en otro elemento de la su vida monótona de divorciado, siempre que su ex-esposa siga trayendo pájaros. Al revelar la necesidad obsesiva, pero muy verosímil, de Martín de pasar por el supermercado casi todos los días, tomando decisiones inanas y comprando “basura”, el cuento comienza a problematizar la normalidad psicológica de los actos humanos aparentemente más cotidianos, que sí pueden convivir bastante fácilmente con la violencia de Sara. Después de exponerle a la realidad un momento de aparentemente inaceptable violencia, el cuento revela que tal violencia sí es

aceptable: simplemente se suma a los demás momentos extraños y sin sentido de las vidas de los personajes.

Después de llevar a Sara a su casa, Martín sigue tratando de convencerse de que él y su hija son personas normales, a pesar de su comportamiento anormal. Cuando Martín intenta hablar con su hija, supuestamente para ayudarla, lo único que sabe decirle es, “Comés pájaros, Sara”. Su respuesta es tan obvia que provoca risa: “Vos también” (33). Como se nota en su incapacidad de comunicación, lo que está en juego para Martín no es el bienestar de su hija, sino la (supuesta) normalidad de su familia: una normalidad desafiada por las acciones violentas de Sara, aunque aparentemente no por la problemática percepción de la hija que tiene el padre, ni por la falta de comunicación entre padre e hija, ni por la relación problemática entre Silvia y Martín. La violencia grande de Sara es lo que descubre las violencias pequeñas de Martín; es así que Schweblin subvierte las reglas convencionales de la normalidad, dando lugar a un efecto parecido a lo fantástico.

El clímax del cuento viene cuando Martín acepta, a través no de sus pensamientos sino de sus propias acciones, la necesidad adaptarse a una nueva normalidad, re-definida por el trastorno de su hija. Silvia, la madre, deja de traer cajas de pájaros a la casa de Martín. Por lo tanto, Sara deja de comer. Su madre no responde a ninguna llamada. Martín no tiene otra opción. Va a la veterinaria, compra un pajarito, frustrándose por las preguntas normales del vendedor, que ahora son irónicamente inútiles (“¿Le gustan los exóticos o prefiere algo más hogareño?”), y deja el animal en el cuarto de Sara (38). Después narra, “Escuché un chillido breve, y después la canilla de la pileta del baño. Cuando el agua empezó a correr me sentí un poco mejor y supe que, de alguna forma, me las ingeniaría para bajar las escaleras” (38). Finalmente, Martín se hace cómplice en la violencia de su hija, participando en el evento inexplicable que, al principio,

rompió su percepción de la normalidad. Ahora, su normalidad se ha adaptado: ya se siente un poco mejor, y las reglas rotas de su mundo ya están casi reparadas.

“Pájaros en la boca” es inquietante precisamente porque al sacudir el mundo de sus personajes con un suceso aparentemente extraño, revela que este mundo ya es suficientemente extraño como para asimilarlo sin problema. La percepción que Martín tiene de su hija, la cual se presenta como algo perfectamente normal, a través de su propia voz narrativa, es lo que prueba este punto. En el primer momento en que aparece Sara, Martín narra, “Aunque ya había terminado las clases por ese año, llevaba puesto el jumper de la secundaria, que le quedaba como a esas colegialas porno de las revistas” (30). Más tarde, después de que ella se muda a su casa, Martín describe a su hija:

Cuando entraba a la casa, alrededor de las siete, y la veía tal cual la había imaginado durante todo el día, se me erizaban los pelos de la nuca y me daban ganas de salir y dejarla encerrada dentro con llave, herméticamente encerrada, como esos insectos que se cazan de chico y se guardan en frascos de vidrio hasta que el aire se acaba. ¿Podía hacerlo? Cuando era chico vi en el circo a una mujer barbuda que se llevaba ratones a la boca. Los sostenía así un rato, con la cola moviéndosele entre los labios cerrados, mientras caminaba frente al público con los ojos bien abiertos. Ahora pensaba en esa mujer casi todas las noches, revolcándome en la cama sin poder dormir, considerando la posibilidad de internar a Sara en un centro psiquiátrico. Quizá podría visitarla una o dos veces por semana. Podríamos turnarnos con Silvia. Pensé en esos casos en que los médicos sugieren cierto aislamiento del paciente, alejarlo de la familia por unos meses. Quizá era una buena opción para todos, pero no estaba seguro de que Sara

pudiera sobrevivir en un lugar así. O sí. En cualquier caso, su madre no lo permitiría. O sí. No podía decidirme. (33-34)

A primera vista, la trastornada del cuento es Sara, la adolescente que come pájaros vivos, aunque ella no reconozca la extrañeza de sus acciones. Sin embargo, es el narrador, Martín, el que percibe a su propia hija según el vocabulario visual de la pornografía, o como una *freak* del circo, o bien como un insecto carnívoro atrapado en un frasco de vidrio, y que espera poder internarla en un centro psiquiátrico, no sabiendo si ella sobreviviría o no en tal circunstancia. Todo esto sin haberle dicho nada respecto a su condición más allá de la inútil declaración: “Comés pájaros”. Vale la pena preguntarse entonces, ¿quién es el verdadero trastornado en este cuento? Además, ¿quién cultiva un mayor grado de violencia, a nivel psicológico: la hija o el padre?

Schweblin presenta las acciones violentas de Sara como puntos impactantes, momentos tan perturbadores que ni se pueden presenciar visualmente, que se quedan en la mente de Martín como huecos vacíos, llenados por la memoria y la especulación. Pero, a fin de cuentas, lo que hace Sara es comer animales; como ella misma dice, su padre hace exactamente lo mismo, la única diferencia siendo que los pájaros que come Martín son matados previamente y preparados por otra persona. Schweblin revela que una violencia aparentemente extrema –tan extrema que parece imposible, hasta fantástica– puede ser, en verdad, una violencia menor entre muchas violencias mayores: las violencias cotidianas, íntimas y privadas de la vida doméstica.

Otra estrategia empleada a menudo por Schweblin para narrar la violencia privada, así descubriendo lo no dicho de la cultura y provocando un efecto parecido a lo fantástico, es la narración a través de la perspectiva de una niña o un niño. Dicha estrategia no es nada nuevo: un sinnúmero de autores se ha recurrido a la perspectiva juvenil o infantil para destacar elementos del

mundo que ya son invisibles para los adultos.¹⁶ Sin embargo, el uso particular de esta estrategia en la obra de Schweblin merece su propio análisis, ya que es una técnica frecuente y particularmente significativa de la escritora.

“Un hombre sin suerte”, a primera vista, no es un cuento particularmente violento. Es la historia de una emergencia familiar, de los pensamientos de una niña y de un encuentro que ella tiene con el hombre mencionado en su título. Sin embargo, por su uso particular de la perspectiva infantil y por su revelación de la violencia oculta de la vida familiar, la cual da lugar de nuevo a un efecto parecido pero no conforme a lo fantástico, conviene resumir su trama antes de analizarlo en detalle.¹⁷

En el octavo cumpleaños de la narradora, su hermana menor de tres años bebe una taza de lavandina, y sus padres las llevan juntas al hospital. En el camino, están atascados en el tráfico. Los padres le piden a la narradora, a gritos, que se saque “la bombacha” para usarla como una bandera blanca y así apartar los coches (1134). En la sala de esperas del hospital, los padres y la hermana menor dejan sola a la narradora. Llega un hombre a quien ella no conoce. Él le ofrece un papelito que vale por un helado; ella lo rechaza. Ella le dice que es su cumpleaños y que no tiene bombacha; él le habla muy amablemente. Ofrece comprarle una nueva.

¹⁶ Particularmente hábil en esta estrategia es el cuentista británico Hector Hugh Munro (1870-1916), mejor conocido como Saki, cuyos niños protagonistas (como el del famoso cuento “Sredni Vashtar”), simultáneamente ensimismados y críticos del mundo que los rodea, se ven reflejados en los niños narradores de Schweblin.

¹⁷ A lo largo de esta sección, cito la edición Kindle de *Siete casas vacías*; por lo tanto, en vez de números de página, indico los números de los “Kindle locations” correspondientes.

Salen juntos para un centro comercial cerca del hospital. Llegan, entran en una tienda, él escoge su nueva bombacha, ella se la pone en el vestuario. Le pregunta al hombre cómo se llama; él responde que no puede decir su nombre porque está “ojeado”: le dice, “Una mujer que me odia dijo que la próxima vez que yo diga mi nombre me voy a morir” (1206). Ella le pide que lo escriba. Se niega al principio, diciendo que alguien podría delatarlo; él le dice, “La gente no confía en mí y soy el hombre con menos suerte del mundo” (1213). Ella le recuerda que es su cumpleaños.

Finalmente, el hombre escribe su nombre en un papelito y se lo da. Salen del centro comercial. En el estacionamiento, se encuentran con los padres de la narradora, acompañados por un policía. El hombre deja caer la mano de la niña. El padre salta sobre él mientras el policía trata de detenerlo; la madre le levanta el jumper a la narradora bruscamente, ve su nueva bombacha y le grita “¡Hijo de puta!” al hombre. El policía le pide el nombre y él no dice nada. La narradora lee su nombre en el papelito y después se lo traga: “mientras me lo tragaba, repetí en silencio su nombre, varias veces, para no olvidármelo nunca” (1239).

“Un hombre sin suerte” no es de ninguna forma un cuento fantástico según la esquematización estructuralista de Todorov. Sin embargo, al igual que los cuentos fantásticos sobre los cuales el crítico escribe, “Un hombre sin suerte” inspira una vacilación respecto a lo real, deja al lector en un estado de incertidumbre respecto a lo posible. El cuento se dedica a “inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar, and *apparently* ‘new’”, como dice Rosemary Jackson (8). Y, al invertir las normalidades y las moralidades convencionales, el cuento “traces the unsaid and the unseen of culture” (Jackson 4).

“Un hombre sin suerte” es un cuento que provoca cierto efecto. No es por casualidad que la narradora, tanto como el hombre anónimo con quien conversa, utiliza en varias ocasiones la palabra “quisquilloso”: su implicación de una reacción revulsiva hacia algún fenómeno, una sensación casi física parecida al cosquilleo, los escalofríos, el hormigueo, evoca precisamente el efecto que el cuento inspira en el lector. Aquí, como en otras ocasiones, Schweblin logra generar en sus lectores la sensación corporal que sentimos al encontrarnos frente a una realidad incómoda, una realidad que tiene implicaciones violentas que rompen de manera radical los límites de lo que es, para nosotros, posible.

En su prólogo al libro de cuentos *Los nombres de la muerte* de María Esther Vázquez, Borges indica, “el cuento deberá constar de dos argumentos; uno falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin” (16). “Un hombre sin suerte” demuestra este punto: se compone de un argumento vagamente indicado, narrado desde la perspectiva ensimismada de una niña que cumple ocho años, y de otro argumento, no dicho, ni escrito, ni percibido por la misma narradora, y es esta dualidad de argumentos la cual produce el cosquilleo, la vacilación, el efecto fantástico —si se quiere— en un cuento brutalmente realista.

¿Cuál es el argumento falso aquí? Tiene que ser el argumento sensible del texto: las personas, los objetos y los sucesos que se nos presentan a través del lente particular y perturbador de su narradora. Y ¿quién es esta narradora? No lo sabemos a ciencia cierta: nunca revela su nombre, pero sabemos que está narrando en el tiempo pasado una historia centrada en las ocurrencias de un día memorable, como nos dice: “El día que cumplí ocho años, mi hermana —que no soportaba que dejaran de mirarla un solo segundo—, se tomó de un saque una taza entera de lavandina” (1121).

Desde estas primeras palabras, se revela el carácter de esta narradora. Como muchos niños pequeños, pone su propia experiencia, su propia perspectiva y su propia percepción de los hechos encima de las de cualquier otra persona. Así, con verosimilitud total, Schweblin crea una niña protagonista caracterizada por su egoísmo infantil, el cual da lugar a una visión muy particular del mundo. A la vez, Schweblin nos deja con una pregunta irresuelta, pero de terrible importancia: si la narradora nos cuenta sobre su octavo cumpleaños, ¿cuántos años tendrá a la hora de narrar? Las muchas posibles respuestas a esta pregunta producen múltiples consecuencias posibles en la interpretación del cuento.

¿Quiénes son las personas que ocupan el mundo que gira en torno a nuestra narradora? Hay una hermanita insufrible de tres años, Abi, que arruina su cumpleaños bebiendo lavandina; su madre, que entra en pánico cuando sabe lo que ha pasado, haciendo que la niña tome vaso tras vaso de leche sin ninguna utilidad; y su padre, que entra en el cuento gritando y no deja de gritar hasta el final. En efecto, “gritar”, un verbo violento, es el verbo que se conjuga con más frecuencia en las frases del cuento que tienen “papá” como sujeto. El padre llega a la casa gritando y tocando bocina para que su familia vaya al hospital; le grita a la narradora que se suba al coche; luego la madre le grita, “¡Sácate la puta bombacha!” cuando están atascados en el tráfico; la niña escucha a su padre gritando quejas dentro del consultorio mientras lo espera en el hospital; el padre vuelve a gritar su nombre cuando la ve con el hombre titular al final, y en el mismo momento la madre le grita “¡Hijo de puta!” a éste después de levantarle el jumper a su hija y ver su nueva bombacha, con un movimiento, dice la narradora, “tan brusco y grosero, delante de todos, que yo tuve que dar unos pasos hacia atrás para no caerme” (1239).

Los padres y la hermana de la narradora no son las únicas personas que se mueven en su mundo. También está el hombre que le da título al cuento, el hombre que por esta razón debiera

ser su protagonista. El hombre aparece de la nada: es el extraño clásico del refrán con el cual la niña no acompañada no debe hablar, y como todas las figuras aparentemente arquetípicas en la literatura de Schweblin, rompe con todas las expectativas. De una forma simpática, afable y hasta atractiva, el hombre se acerca a la niña y le hace preguntas que revelan lo absurdo de su situación: “¿Estás esperando a alguien?” le pregunta, y cuando ella dice que no, vuelve a preguntar, “¿Y por qué estás sentada en la sala de espera?” (1153). Desde su primera aparición, el hombre sin suerte hace lo que ningún otro adulto hace en el cuento: comparte la perspectiva de la niña, respeta sus opiniones y parece darse cuenta de que él existe en su mundo —lo cual, para ella, es correcto— en vez de hacer que ella quepa en un mundo de otros, un mundo fabricado e impuesto por los adultos, mucho menos en su cumpleaños.

El argumento de “Un hombre sin suerte” que se mantiene en secreto, que no tiene en cuenta la narradora pues existe fuera de lo que es, para ella, el mundo de lo posible, es tristemente obvio: el hombre titular es un abusador pedófilo que trata de secuestrar a la niña. Aunque la narradora nunca reconozca esta posibilidad, en el plano textual existe copiosa evidencia de ella. El hombre se dirige a la niña:

—Esas no —dijo él—, acá. —Y me llevó un poco más allá, a una sección de bombachas más pequeñas—. Mira todas las bombachas que hay... ¿Cuál será la elegida, *my lady*?

Miré un poco. Casi todas eran rosas o blancas. Señalé una blanca, una de las pocas que había sin moño.

—Esta —dije—. Pero no tengo para pagar.

Se acercó un poco y me dijo al oído:

—Eso no hace falta.

—¿Sos el dueño?

—No. Es tu cumpleaños.

Sonreí.

—Pero hay que buscar mejor. Estar seguros.

—Ok, *darling* —dije.

—No digas “Ok, *darling*” —dijo él—, que me pongo quisquilloso. —Y

me imitó sosteniéndome la pollera en la playa de estacionamiento.

Llamándole “*my lady*” y “*darling*”, tratándole como si fuera una mujer adulta y no una niña (le dice, antes de preguntarle por qué está a solas en la sala de esperas, “es que a veces me cuesta mucho entender a las mujeres”), el hombre provoca un terrible presentimiento de violencia en el lector (1167). A medida que avanza la historia, no se puede sino sentir un creciente temor: la incapacidad de la narradora de reconocer el peligro que corre provoca una gran ansiedad.

A Schweblin le gusta explotar este sentido de miedo maternal en torno a un niño o una niña que no comprende el peligro de su mundo: el mismo sentido forma el hilo principal de *Distancia de rescate*. En dicha novela, que cuenta la historia de dos madres y sus hijos, la “distancia de rescate”, según una de ellas, es “esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería” (125-131). Las madres de la novela perciben la distancia de rescate como una suerte de hilo que las conecta con sus hijos, y la tensión de este hilo —tanto como la posibilidad de su ruptura— es la misma tensión que mantiene el interés del lector a lo largo de la novela. Esta tensión también está presente en “Un hombre sin suerte”, aunque aquí el hilo no se extiende entre la hija y sus padres sino entre la hija y el lector. En efecto, nosotros ocupamos el papel maternal en este

cuento; acompañamos, impotentes, a una niña abandonada, y nuestra incapacidad de salvarla de una posible violencia provoca la inquietud.

Si el “argumento secreto”, el subtexto implicado pero nunca reconocido de “Un hombre sin suerte”, es la historia de un secuestro intentado por un abusador, entonces ¿qué importancia tiene este argumento en relación con la historia que sí es narrada? Aquí, en el contrapunto irónico de lo dicho con lo no dicho, se encuentra el núcleo temático del cuento y la fuente de su efecto, muy verosímil, pero muy parecido a lo fantástico. Puede que el hombre sin suerte sea un pedófilo violento y abusador; sin embargo, son los padres de la narradora los que la empujan, la agarran, le dan órdenes; es la madre quien le grita “¡Sácate la puta bombacha!” para después levantarle el jumper de manera tan violenta que casi se cae al suelo, y es el padre quien la humilla, exponiendo su intimidad al mundo por la ventana de su coche. Entre los padres y el hombre sin suerte, ¿quién se comporta de manera más violenta?

Esta amarga ironía, comunicada con gran destreza a través de los ojos ensimismados una narradora infantil, es lo que produce el efecto, el cosquilleo, el escalofrío de “Un hombre sin suerte”. Aquí, Schweblin hace algo que frecuentemente caracteriza las grandes historias: a través de la manipulación de perspectivas, la particularidad estética del mundo presentado, el manejo de la cámara y la edición de película para incluir ciertas tomas y omitir otras, logra transformar antagonista en protagonista, malo en bueno, abusador en héroe.

Hay que citar aquí el ejemplo de *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, no sólo por los temas compartidos entre los dos textos, sino también por la estrategia compartida del perspectivismo para comunicar tales temas. Nabokov cuenta la historia de *Lolita* a través de la perspectiva exclusiva de Humbert Humbert: un hombre que es, según todos los indicios, un pedófilo, un manipulador, un violador, hasta un asesino. Sin embargo, Nabokov escribe su

personaje para que, a pesar de su comportamiento asqueroso y su falta de empatía con cualquier otra persona, se perciba no como villano, sino como héroe negativo. Nabokov construye el mundo de *Lolita* únicamente a través de lo que percibe Humbert: el lector observa este mundo a través de sus ojos, y por lo tanto no tiene otra opción que entender las cosas, los sucesos y las personas –por lo menos en el plano del argumento falso, vagamente indicado, que menciona Borges– tal y como Humbert los entiende. Ocurre algo similar en “Un hombre sin suerte”. Nabokov utiliza una perspectiva limitada y peculiar para hacer que su pedófilo parezca una víctima, mientras Schweblin utiliza otra perspectiva –no del abusador sino de su presa– para hacer que su pedófilo parezca un héroe.

En “Un hombre sin suerte”, como en muchos de sus cuentos, Schweblin enreda al lector en una trampa inquietante de relativismo moral en torno a una posible violencia. Como lectores del subtexto, del argumento secreto, sabemos perfectamente quién es el bueno, el malo, el victimario y la víctima de esta historia; sin embargo, como lectores del argumento aparente que presenta el texto, no podemos estar tan seguros. A fin de cuentas, para la niña narradora, los mismos padres que buscan salvar la vida de su hermanita y después protegerla de su secuestrador son los que la maltratan, mientras el misterioso hombre que la saca de la sala de esperas es el que la respeta, la estima, tal vez hasta la ama: y, como lectores de su perspectiva particular, ¿podemos discrepar? De esta pregunta perturbadora –la cual, por supuesto, no se responde– sale el efecto, bien logrado, de este cuento.

Volviendo al tema de lo fantástico, la dualidad de argumentos paralelos que producen lecturas antitéticas es lo que provoca la vacilación, el choque entre realidades, la ruptura de la “unitary vision” citada por Rosemary Jackson, que da lugar a “confusion and alternatives” (35). En este sentido, aunque “Un hombre sin suerte” no sea un cuento fantástico según ninguna

definición teórica, su efecto sí depende de la misma subversión de la cual depende, según Jackson, el modo de lo fantástico. Es interesante notar que el cuento incluye la mención de una maldición mágica; el hombre supuestamente no puede decir su nombre porque está “ojeado”, según dice: “Una mujer que me odia dijo que la próxima vez que yo diga mi nombre me voy a morir” (1206). Sin embargo, este posible momento fantástico se presenta como si no tuviera mayor importancia. La niña narradora lo acepta como algo que perfectamente podría formar parte de su mundo, y el lector del argumento secreto lo acepta igual como una estrategia predecible con la cual un secuestrador podría tratar de engañar a una niña.

A pesar de su mención de la magia, “Un hombre sin suerte” no rompe con las reglas racionales o científicas del mundo natural, pero todavía nos desafía a probar los límites de nuestro entendimiento de los hechos y las personas. A partir de una amenaza implicada, pero nunca pronunciada, de la violencia, el cuento revela que la realidad es subjetiva y que las moralidades, tanto como las normalidades, son relativas, dependiendo de la edad, el estado mental, el género, la circunstancia, etc. “Un hombre sin suerte” revela que no es necesario que algún fenómeno sobrenatural irrumpa en el mundo textual para provocar un efecto de inquietud y vacilación: para eso, la descripción franca de una cierta realidad, centrada en una posible violencia y narrada desde una perspectiva particular, es más que suficiente. Las familias de Schweblin, en “Pájaros en la boca” y en “Un hombre sin suerte”, demuestran que la violencia puede ser omnipresente en la vida cotidiana, y que las acciones pueden tener consecuencias opuestas a sus intenciones: verdades incómodas que no se pueden relegar al mundo de lo fantástico, aunque se quiera.

IV. La muerte violenta: estéticas de la violencia y espacios para lo fantástico

Si la violencia privada, íntima y silenciosa, frecuentemente limitada a la esfera doméstica, es un tema central en muchos textos de Schweblin, también lo es la violencia pública y el asesinato sangriento, representados por Schweblin como un lugar común de la cultura humana, apta para ser exhibido en el lienzo del arte o practicado con total impunidad en las calles de las ciudades. La violencia pública, tanto como la violencia privada, sirve en los textos de Schweblin para probar los límites de la experiencia normativa de la realidad, para inquietar al lector que cree estar en un mundo reconocible y para generar el efecto de tensa inquietud que caracteriza su literatura. En este sentido, la violencia pública y explícita en manos de Schweblin es otra manera de provocar la sensación de lo fantástico sin escribirlo directamente.

En la literatura de Schweblin, como la de escritores más comúnmente asociados con la violencia explícita como Horacio Castellanos Moya o Roberto Bolaño, es común que lo que desarraiga la violencia de la normalidad del lector sea el detalle minucioso e incómodo con el cual se describe: un nivel de detalle que chocará con los límites de la experiencia de cualquier lector que no posea por sí mismo el recuerdo traumático de semejante violencia. Un texto de Schweblin que ilustra este choque es “Matar a un perro”, de su primera colección de cuentos, *El núcleo del disturbio*. Ya desde su título, el cuento provoca una cierta inquietud en el lector por su evocación tan franca de un acto aparentemente gratuito y despiadado. También es evocativo, de manera diferente, el título del cuento en su traducción al inglés, hecha por Megan McDowell: “The Test”.

“Matar a un perro” es un cuento sencillo, lineal y brutal. Narrado en la primera persona y en el tiempo presente, el cuento logra un efecto altamente cinematográfico. “Matar a un perro” abarca la violencia pública sin escatimar los detalles visuales, pintando un retrato absolutamente

franco y verosímil de un acto de crueldad inhumana. El narrador del cuento, un ser anónimo, entra en el coche de un hombre misterioso, conocido sólo como “El Topo”. Los dos ya entienden lo que tienen que hacer, aunque el lector no recibe ninguna explicación directa. El narrador nos dice simplemente, “Matar a un perro a palazos en el puerto de Buenos Aires es la prueba para saber si uno es capaz de hacer algo peor” (61). Los hombres proceden a cumplir esta violenta misión. El narrador apunta cada calle por la cual manejan, cada rasgo de los perros entre los cuales elige su víctima y cada palazo con el cual mata al elegido.

¿Existe algún rasgo de lo fantástico en “Matar a un perro”? Si existe, se ubica no en la corriente narrativa principal de la historia, sino en los detalles narrativos que la acompañan, en los toques de ansiedad y presagio que van de la mano con la violencia, manifestados a través del lenguaje particular de la escritura. En particular, el efecto extraño del cuento es producto de la intensa completitud de su mundo: al narrar todo con mucho detalle, el texto hace que lo aparentemente trivial se vuelve terriblemente importante. A fin de cuentas, el narrador ni aprueba el “*test*” que se le presenta; se le olvidan los guantes, no trae su propio palo, no mata al perro con el primer golpe, y al final El Topo lo abandona en la plaza donde escogió a su víctima, a solas y sin más instrucciones. La violencia del cuento no es extraña por extrema: es extraña por inútil. Sin embargo, al formar el eje narrativo del cuento, esta violencia cobra una importancia indefinible. Aunque la muerte de un perro no les importa a los personajes, para el lector, la muerte del perro se vuelve el centro del mundo narrado.

En conjunto con juego de irrelevancia versus importancia, el elemento que provoca la sensación de lo extraño, y que podría situar el cuento en el modo subversivo de lo fantástico demostrado por Rosemary Jackson, es el detalle específico de su final. Antes, después de darle los primeros palazos al pobre perro, el narrador dice:

Lentamente al principio y después con más confianza junto las patas del perro, lo cargo y lo llevo hacia el auto. Entre los árboles se mueve una sombra, el borracho que se asoma dice que eso no se hace, que después los perros saben quién fue y se lo cobran. Ellos saben, dice, saben, ¿entiende?, se sienta en un banco y me mira nervioso. (62)

Este momento se presenta, como los demás detalles del cuento, como si no tuviera mayor importancia. Sin embargo, estas frases aparentemente superfluas se cargan un terrible significado cuando el lector llega a las últimas palabras del cuento:

Cuando miro a mi alrededor me doy cuenta de que me dejó en la plaza. En la misma plaza. Desde el centro, cerca de la fuente, un grupo de perros se incorpora, poco a poco, y me mira. (65)

Aquí, con la última frase, el efecto del cuento se realiza. Aquí es donde ocurre la subversión, no sólo de las normas personales del lector en cuanto a la violencia, sino de la aparente normalidad –ya violenta de por sí– del narrador. Dejando al lector con esta imagen, con este momento de incertidumbre tras el oscuro presagio del borracho, ilustrada puramente en el nivel del lenguaje, la autora logra el efecto de inquietud y disturbio al cual suele recurrir.¹⁸

La aparente voluntad de los perros –su capacidad de reconocer la culpa del asesino de su compañero, hasta de querer vengarlo– evoca el modo de “lo espeluznante” mencionado por Mark Fisher, el cual se caracteriza por la presencia de la voluntad donde no debe estar, o por la ausencia de la voluntad donde sí debe estar. Son dos las presencias inesperadas en este cuento:

¹⁸ Para ilustrar este modo, también en un caso relacionado con los animales, Fisher cita el ejemplo de “The Birds” (1952), cuento de horror de la escritora británica Daphne du Maurier, después adaptado para el cine en 1963 por Alfred Hitchcock (72).

por un lado, los perros parecen tener una voluntad vengativa que típicamente les sería imposible; por otro, el acto de violencia que toma lugar, por el detalle minucioso de su narración, parece tener alguna profunda importancia que sus culpables no reconocen, aunque el lector sí la reconoce. Al destacar los detalles triviales y las percepciones fugaces que enmarcan un instante violento, Schweblin descubre lo no visto de una violencia pública, desde las acciones físicas hasta el inescapable castigo de la culpabilidad.

Otro cuento de Schweblin que demuestra su uso de la violencia como detonante del efecto de lo fantástico —aún sin cumplir las reglas teóricas del género— y que juega de manera impactante con la sensación de la culpabilidad es “La pesada valija de Benavides”. Ya desde el título, la autora implica el sentido de peso que acompañará al lector a lo largo de la lectura. En efecto, éste es un cuento que carga un tremendo bagaje de significados: un cuento construido a partir de una ironía, o una serie de ironías, que parecen casi imposibles en su intensidad, pero que a la vez recuerda al lector de las realidades igualmente irónicas y terribles de su propio mundo.

Para resumir: Benavides, el personaje titular y un paciente del médico Corrales, asesina a su esposa a puñaladas. Mete su cuerpo sin vida en una valija de cuero y lo lleva al consultorio del médico. Cuando llega, ya está perdiendo su sentido de lo que es real, presumiblemente por causa del trauma mental del asesinato. Ya no está seguro si mató a su esposa o no; el médico le prepara una habitación, y Benavides pasa la noche en su casa. La siguiente mañana, el médico insiste en que Benavides abra la valija. Resulta que sí mató a su esposa, cuyo cuerpo sigue en la valija: pero, en vez de responder con choque y horror, el médico interpreta la escena como una obra de arte, creyendo que Benavides es un genio artístico. El médico llama a un amigo curador de arte, Donorio, que organiza el estreno oficial de la obra, precisamente en el garaje del médico. Llegan

muchos espectadores. Todos están tan impresionados y tan elogiosos de “la obra” como el médico y el curador. Benavides es el único que entiende que no es artista, sino asesino.

El primer elemento de “La pesada valija de Benavides” que resalta, como en “Matar a un perro”, es su descripción franca y gráfica de la violencia, y del personaje que la ejerce; en este sentido, el cuento le recuerda al lector de nuevo al estilo narrativo de autores como Bolaño y Castellanos Moya, para quienes la violencia, lejos de ser un elemento foráneo que irrumpe en el mundo del texto, se vuelve un elemento fundamental y constitutivo de dicho mundo.¹⁹ Tal franqueza en la evocación de una violencia gráfica e injusta —en concreto, de una manifestación sangrienta de la violencia de género— se ve precisamente en las primeras palabras del cuento:

Regresa al cuarto con una valija. Resistente, forrada en cuero marrón, se apoya sobre cuatro ruedas y ofrece con elegancia su manija a la altura de las rodillas. Benavides no se arrepiente de sus acciones. Cree que las puñaladas sobre su mujer fueron justas, pero sabe que pocos comprenderán las razones. Por eso opta por el siguiente plan: evitar que la sangre choree envolviendo el cuerpo con bolsas de residuos, abrir la valija junto a la cama y, con el trabajo que implica doblar el cuerpo de una mujer muerta tras veintinueve años de vida matrimonial, empujarlo hacia el piso para que caiga sobre la valija. Oprimir sin cariño, dentro de los espacios libres, la masa sobrante, hasta terminar de encastrar el cuerpo en la base. Más por prolijidad que por precaución, recoger las sábanas ensangrentadas y

¹⁹ Un estilo semejante a la llamada “estética del cinismo” mencionada por Beatriz Cortez como característica pervasiva de la literatura contemporánea centroamericana en el libro del mismo nombre, *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra* (2010).

guardarlas en el lavarropas. Envuelta en cuero sobre cuatro ruedas ahora vencidas, el peso de la mujer no disminuye en absoluto, y aunque Benavides es pequeño debe agacharse un poco para alcanzar la manija, postura que no ayuda en gracia ni en practicidad, y poco colabora en la aceleración del trámite. Pero él, hombre organizado, en pocas horas está en la calle, en la noche, avanzando, pasos cortos y valija atrás, hacia la casa del doctor Corrales. (135)

Todo el detalle, toda la especificidad de este pasaje (Benavides “debe agacharse un poco para alcanzar la manija”) implica desde el principio una cierta indiferencia respecto a la violencia, y una cierta forma en la cual el lector deberá percibir el mundo violento del cuento. Por un lado, la narración parte y sigue en una tercera persona cercana, consciente de los pensamientos y las ansiedades del protagonista, cuya percepción del mundo también será, inevitablemente, la del lector. Por otro, el detalle minucioso con el cual se describe un acto de perturbadora violencia contra el cuerpo sin vida de una mujer revela las prioridades chocantes del mundo narrado, dejando al lector inmediatamente en un estado de *doublethink* irónico y perturbador: lo que debe importar es el hecho violento, la pérdida de vida, el hecho de que este Benavides haya matado a su esposa; sin embargo, lo que realmente importa en términos estéticos son las acciones específicas con las cuales el asesino mete el cuerpo en su valija y logra transportarlo a la casa del médico Corrales.

Este tipo de narración detallada y descriptiva continúa a lo largo del cuento, pero el elemento que aporta más a la presentación particular de la violencia en este cuento —y a la provocación de un efecto parecido a lo fantástico— es una ironía inspirada no por las diferencias de percepción entre el lector y la narradora, sino por las diferencias de percepción entre los varios personajes que ocupan el texto. En efecto, desde el primer párrafo, el lector se encuentra

presentada con varias posibles explicaciones de la violencia, tanto como su presentación, en el texto. La primera opción: Benavides padece un severo trastorno mental, no asesinó a su esposa, todo el episodio fue una alucinación y el médico Corrales lo ayudará a salir de su delirio. La segunda: Benavides sí asesinó a su esposa, su crimen será descubierto por el médico y el asesino sufrirá las consecuencias. La tercera opción, y la que el texto nos obliga a aceptar, es totalmente inesperada, ya que cuando se revela, el lector ya ha sido entrenado a percibir a Benavides como el único ser trastornado, perverso o violento del cuento. Esta opción inesperada, terrible en su ironía y en su posible significación, es lo que provoca el choque y la inquietud que caracterizan el cuento.

Cuando llega al consultorio, Benavides trata, inútilmente, de confesar su crimen al médico Corrales:

—No, no entiende, mi mujer está muerta.

—¿Por qué insiste, Benavides? Si yo le digo que lo entiendo... La mía está muerta desde que nos casamos. Cada tanto habla: insiste en que estoy gordo, que hay que hacer algo con mi madre, el tema del medioambiente... No hay que darles tanta importancia. (140-141)

La próxima mañana, después de rechazar su confesión, el médico hace que Benavides abra la valija, en otro momento de alto detalle narrativo:

Benavides se acerca a la valija y la rodea a paso lento. La mueve con la intención de acostarla, tiene la esperanza de encontrar el liviano peso de los equipajes vacíos. Entonces todo sería una equivocación, como el mismo Corrales le había explicado anoche, cuando él había llegado, como Corrales asegura, borracho. [...]. Pero al tomar la manija, el peso de una mujer como la suya le recuerda que las

acciones tienen consecuencias. Su rostro empalidece, se siente débil. Con un golpe seco la valija cae sobre uno de sus lados y mancha el piso de un líquido oscuro y espeso. (141)

El lector está preparado para la revelación, el momento decisivo en el cual el médico se dará cuenta del crimen de su paciente, gritará aterrorizado y repugnado, llamará a la policía, lamentará no haberse dado cuenta antes de la gravedad de los hechos. Pero esto no sucede. Se abre la valija, la mira Corrales, y responde:

—Benavides... —Y en la voz quebrada se vislumbra la angustia del médico—. Benavides... —Corrales, a paso lento, se acerca a la valija sin dejar de mirar su contenido. Los ojos llenos de lágrimas vuelven al fin su mirada a Benavides—. Benavides... Esto es fuerte. Es... Es... maravilloso —concluye.

[...]

—Maravilloso —repite Corrales, negando. Mirando un momento la valija, otro a Benavides, como si no alcanzara a creer que Benavides pudiera hacer algo semejante por sí mismo—. Es usted un genio, pensar que yo lo menospreciaba, Benavides. Un genio. A ver. Déjeme despabilarme, no es poco lo que usted plantea con esto... —Descansa su brazo sobre la espalda de Benavides, con amigable entusiasmo—. Le invito una copa. Aunque no lo crea, conozco a la persona que usted necesita. (143)

Aquí es donde la escritora, no a través de la violencia, sino a través de la percepción de la violencia, detona el efecto del cuento. Al lector, le presenta dos sistemas de entender la realidad narrada: sistemas que son mutuamente excluyentes, además de ser inaceptables para cualquier lector que rechace la violencia en general. Un sistema es el de Benavides: el asesino que ahora

entiende que es asesino –el hecho ha sido confirmado por el médico– y desea desesperadamente que los demás lo culpen como tal. El otro sistema es el de Corrales (que ya eufemizó la “muerte” de su propia esposa), su amigo curador de arte, Donorio y, aparentemente, todos los demás. En efecto, el resto del mundo percibe el asesinato cometido por Benavides no como un verdadero acto de violencia, sino como un acto estético, una intervención artística, un *performance* con ciertos mensajes y con cierta intención cuyos fines (que, por supuesto, no existen para el artista) justifican –o borran por completo– sus medios.

Este conflicto entre sistemas es lo que provoca una vacilación, una incertidumbre y una inquietud parecidas a los efectos de lo fantástico en este cuento. ¿Puede ser que el asesinato de una mujer realmente no les importa a tantas personas? ¿Puede ser que todos priorizan el arte y lo estético encima de la vida de un ser humano? Desde la perspectiva de Benavides, ¿puede ser que nadie acepta su confesión, aunque la expresa muchas veces y con mucho entusiasmo? Aunque parezca imposible, la respuesta de todas las preguntas es “sí”. Además, las explicaciones por esta escalofriante percepción de la violencia, que se acepta con tanta normalidad en el mundo del cuento, quizás no difieran tanto de las explicaciones ofrecidas con frecuencia en circunstancias no tan diferentes, no en el mundo de los personajes, sino en el mundo del lector.

Según las perspectivas de Corrales, Donorio y los demás espectadores de la valija, la violencia se vuelve no un hecho real sino un “concepto”, cuya máxima manifestación no es su práctica sino su representación. El crítico Donorio se pregunta, “¿qué es la violencia?”:

Qué es la violencia si no es esto mismo que presenciamos ahora, piensa Donorio, y un escalofrío trepa de sus piernas a la nuca, la violencia reproducida frente a sus ojos, la violencia en su estado más primitivo. Salvaje. Puede olerse, tocarse.

Fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores. (144)

La pregunta, y su respuesta, demuestran una perturbadora ironía. En realidad, la violencia es la violencia, y todo el mundo la conoce por el dolor y el sufrimiento que causa. Sin embargo, en la mente pretenciosa del crítico de arte, la violencia se vuelve “la violencia” entre puntos suspensivos: un elemento estético, una obra de arte, algo que provoca “una respuesta de sus espectadores”. El hecho de pensar así, frente al cuerpo mutilado de una mujer, es grotescamente absurdo, repugnantemente irónico. Sin embargo, como lectores de un cuento que, tanto como “la obra” de Benavides, se centra en la violencia, nosotros no podemos sino empatizar, de manera irónica, con el crítico: Schweblin nos atrapa en una circunstancia parecida, en la cual la contemplación de la violencia se vuelve un acto de apreciación artística.

La autora colma la distancia entre lectores (del cuento) y espectadores (de “la obra”) en los momentos finales del texto, cuando una muchedumbre observa la valija abierta en el garaje del médico Corrales, vigilada por “hombres de azul”, empleados del Museo de Arte Moderno:

La euforia es incontenible. Empujan, intentan subir al escenario. Una docena de hombres de azul forman una barrera que impide el avance. Pero el público quiere ver y la barrera cede. Exitación. Conmoción. Algo emana de esa obra que los vuelve locos. La imagen soberana del cuerpo morado. La muerte a pocos metros. Carne humana, piel humana. Muslos gigantes. Enroscados en una valija. Embutidos en cuero. Y el olor. El artista está todavía muy cerca de la valija. Demasiado expuesto. Su rostro único se distingue entre la masa, que lo descubre. Hay un momento de sorpresa. Cuando entienden quién es él lo alzan y lo pasan de mano en mano. Corrales grita: “¡El artista!”, y algunos hombres de azul abandonan la barrera humana para rescatar a Benavides. El público, tras oír los gritos de Corrales, suelta a Benavides, y Benavides se pierde entre la gente como

una perla en el agua turbia. Tras la quietud de la vida matrimonial esta experiencia inédita lo excita. Escondido entre la multitud, y de esa forma oculto hasta de la multitud misma, se pierde entre los cuerpos eufóricos hacia el núcleo del disturbio. Hay gritos, empujones, gente que pelea por la mejor perspectiva de un punto nada claro. Entonces Benavides siente crecer un abismo. Se abre ante él y lo separa del resto de la humanidad. Corrales lo ve todo, porque intuye sus pensamientos. Apuesta sobre su futuro. Desea, en el hombre pequeño, una suerte de descubrimiento: el placer ancestral de saberse creador, la ansiedad contenida. Desea ver las manos de Benavides apretar en el aire el material ausente, buscar qué amasar, presentir el tiempo escaso y la tarea colosal, olvidar la ociosa latencia del hombre común. Ver, ante sus ojos, cándidamente expectante, la materia: decenas de cuerpos que laten y esperan, la masa primaria a ser hendida, enroscada, forzada, hasta alcanzar, majestuosa, bajo la mano entendida de una práctica superior, las medidas precisas de la valija de cuero. (154)

Aquí, Schweblin hace que la excitación de la multitud al observar el producto de la violencia coincida con la excitación del lector al observar la misma reacción. Al final, todos somos culpables de disfrutar de la violencia estetizada, en la forma de la terrible “obra” descrita en el cuento, o en la forma del cuento en sí. Así, otra vez, Schweblin cumple los requisitos de lo fantástico establecidos por Rosemary Jackson. Subvierte las normas de lo que se percibe como posible para revelar lo no dicho y lo no visto de la cultura: lo que sí es posible, aunque lo neguemos. Como las muchedumbres históricas que rodeaban la guillotina o los telespectadores de los innumerables programas de *true crime* que actualmente ocupan las pantallas, el lector no puede resistir su curiosidad morbosa al enfrentarse con la violencia. Así Schweblin nos recuerda

que, en efecto, la violencia pública y explícita ha sido y sigue siendo *performance*, en muchos casos, y que aunque lo aparentemos, nosotros los espectadores no somos inocentes en su ejercicio.

También hay que mencionar la ironía verbal que emplea Schweblin a lo largo de “La pesada valija de Benavides”, para enfatizar la extrañeza y la inquietud de las percepciones de la violencia, para satirizar las pretensiones artísticas y, así, para reforzar el efecto fantástico del cuento. Cuando la narración está llegando a sus momentos finales, Benavides se siente tan traumatizado en su culpabilidad que ya casi no puede hablar: se limita a pronunciar, “Esa es mi mujer [...]. Mi mujer [...]. Pero es mi mujer”, lo cual insta a Donorio a recordarle que “el tema no es ‘la mujer’, es ‘la violencia’”:

—El mejor es Benavides —concluye Donorio—; yo soy solo un curador, mi aporte es mínimo. Acá lo importante es la obra, “La violencia”, ¿entiende?

—Mi mujer.

—No, Benavides, créame que yo sé de marketing y eso no funciona, el título es “La violencia”. (145-148)

Además de terrorífico, la irónica resistencia de Donorio y Corrales de aceptar la confesión de Benavides es central para el efecto casi fantástico del cuento. Aquí sí hay múltiples realidades, aunque no son separadas por ningún esfuerzo sobrenatural: son diferentes maneras de percibir un solo hecho, tan distintas que el lenguaje ya no sirve para negociar entre las dos, tan incompatibles que el asesino no puede salir de la impunidad, aunque lo desee. Para demostrar este hecho perturbador, en el estreno de la obra, titulada “La violencia” por Donorio, el supuesto “artista” sólo es capaz de pronunciar una sola frase: “Yo la maté”. Un espectador responde, susurrando al oído de un amigo: “Es pura poesía” (153).

De esta manera, Schweblin realiza una crítica mordaz del mundo contemporáneo del arte, de la academia y de la crítica, en el cual lo estético a veces domina sobre lo político, y en donde lo que quiere decir una persona –o lo que supuestamente significan sus acciones– a menudo es más importante que lo que la persona realmente dice o hace. Aquí, sin presentar ningún hecho estrictamente imposible, Schweblin logra crear el efecto subversivo y desafiante de lo fantástico citado por Rosemary Jackson: al lector le presenta un mundo terrorífico, pero terriblemente familiar, para que éste interroge las normas y las costumbres que caracterizan su propia existencia y, sobre todo, su propia relación con la violencia.²⁰

De la misma manera, citando de nuevo la definición de lo fantástico propuesta por Rosemary Jackson, hay que destacar que “La pesada valija de Benavides”, en sentido metafórico, descubre lo no dicho y lo no visto de la cultura. En concreto, el cuento representa de forma irónica una realidad particularmente cruda, muchas veces oculta a la mirada pública, pero a la vez terriblemente común: la impunidad persistente, particularmente en casos de violencia contra las mujeres. El choque entre percepciones (Benavides versus Corrales y los demás) que provoca el efecto fantástico del cuento es un choque entre la impunidad y la culpabilidad, en el cual,

²⁰ De nuevo, esta propuesta no es inédita; de hecho, Schweblin se junta con muchos autores en exponer la problemática estetización de la violencia a través de una narrativa extraña en “La pesada valija de Benavides”. Otros textos que siguen la misma línea son “Un artista del hambre” de Franz Kafka –otro cuento altamente irónico en que la violencia artística es dirigida hacia dentro– y las recientes novelas *Intento de escapada* de Miguel Ángel Hernández y *Malas noticias desde La Isla* de Carlos Gámez Pérez, textos de escritores españoles en los cuales la violenta crisis de inmigración que se observa en su país se convierte en un *performance* vanguardista o en un evento mediático, respectivamente.

incluso a la hora de confesar su crimen en público –e incluso a la hora de demostrar la evidencia de la manera más pública posible– el asesino (que, cabe mencionar, mató a su víctima por “razones” que le parecían “justas”) simplemente no puede sufrir las consecuencias: la sociedad no lo permitirá. En este sentido, el cuento se vuelve una representación alegórica de una realidad común en muchas partes del mundo, en donde la violencia y la impunidad no son las excepciones (las supuestas irrupciones desde otro mundo) sino la norma.²¹ Aunque tal lectura alegórica le quita al cuento su verdadero efecto fantástico, es de innegable importancia, especialmente dado el contexto sociocultural en el cual aparece el texto.

En fin, por más sangrientos que sean, “La pesada valija de Benavides” y “Matar a un perro”, son cuentos cuya subversión de las expectativas del lector va mucho más allá del choque de la violencia explícita. Como en los casos de “Pájaros en la boca” y “Un hombre sin suerte”, estos cuentos de violencia pública dicen más sobre la percepción de las cosas que sobre la violencia en sí. El efecto que provocan, semejante a lo fantástico sin encarnarlo perfectamente, es producto de las revelaciones que presentan sobre el mundo que rodea la violencia: un mundo muy parecido al nuestro, con tanta capacidad como el nuestro de dudar de lo indudable y de aceptar lo inaceptable.

²¹ Conviene citar el episodio en que la escritora mexicana Sayak Valencia, junto con su hermana menor, logra esquivar un obstáculo en la calle, descrito en su libro de no ficción *Capitalismo gore*: “Intento convencerme de que no es cierto, de que estoy alucinando, de que la ciudad esta vez me ha afectado psíquicamente. [...]. Ella parece percatarse de lo aterrorizada que estoy, gira la cabeza y me observa. Yo le pregunto de manera casi gutural: ‘¿Qué era eso?’. Ella coloca su mano sobre mi hombro, mientras me mira a los ojos y me dice: ‘Era el torso de un hombre descuartizado, Sayak. Esto es Tijuana’”. (218)

V. Espacios modernos de la barbarie y estéticas de lo fantástico en el mundo rural

En la obra de Samanta Schweblin, existe un conjunto de textos que, en términos de su escenario tanto como su tema, podrían ser clasificados como “cuentos rurales”. Son textos en los cuales el espacio del campo –o, en algunos casos, la dicotomía entre el espacio del campo y el espacio de la ciudad– se vuelve un eje central de la narración, y, en muchas ocasiones, el detonante principal del efecto. Es más: en muchos de estos textos, el espacio rural se enreda con la violencia, y también se vuelve terreno fértil para el desarrollo de un modo parecido a lo fantástico. En sus cuentos rurales, Schweblin representa una forma de violencia que muchas veces encapsula las dos formas ya mencionadas: es una violencia silenciosa y gráfica a la vez, una violencia pública pero ignorada que refleja no sólo las estrategias narrativas de la escritora sino también las realidades sociales que, a veces, propone exponer.

En este ámbito, tampoco se puede decir que Schweblin abra nuevos horizontes: de hecho, la confluencia del espacio rural, la violencia y el efecto de lo fantástico ha sido y sigue siendo un elemento central de muchas literaturas. No es por casualidad que la misma autora ha citado a escritoras norteamericanas como Shirley Jackson, Flannery O’Connor y Eudora Welty entre sus principales influencias: en las obras de dichas escritoras, el espacio rural frecuentemente se vuelve el sitio de violencias grotescas y de sucesos que desafían las normas convencionales de su lector, no necesariamente a través de lo sobrenatural, sino a través de la yuxtaposición de normalidades radicalmente distintas. Tal es el caso en “The Lottery”, probablemente el cuento más representativo de Shirley Jackson: en el espacio aislado de un pueblo pequeño, la violencia extrema se vuelve normal, y la norma subvertida no es la del mundo narrado, sino la del mundo del lector.

El cuento “Bajo tierra” y la novela corta (que, de acuerdo con Carlos Pardo escribiendo en *El País*, es más “relato” que novela) *Distancia de rescate* son ejemplos claves de la literatura rural de Schweblin.²² Por lo tanto, su contenido gira en torno a su escenario: en concreto, su localización en un espacio rural que fluctúa entre lo extraño, lo siniestro, lo amenazante y lo violento. El hecho de colocar lo extraño y lo violento en el espacio rural es común en la literatura latinoamericana, y en la Argentina en particular. La dicotomía eterna entre ciudad y campo, urbano y rural, la llamada “civilización” y la llamada “barbarie” de Domingo Faustino Sarmiento ha definido en gran medida la historia cultural y literaria de este país.

Cabe mencionar que en el mismo *Facundo*, la obra seminal de Sarmiento que sienta las bases de esta dicotomía en la Argentina, el campo se presenta como un ambiente proclive a hechos y a personajes aparentemente fantásticos, y también a la violencia: con frecuencia, los dos elementos van de la mano. Veamos el caso del llamado “gaucho rastreador”:

Un robo se ha ejecutado durante la noche; no bien se nota, corren a buscar una pisada del ladrón, y encontrada, se cubre con algo para que el viento no la disipe. Se llama en seguida al rastreador, que ve el rastro y lo sigue sin mirar sino de tarde en tarde el suelo, como si sus ojos vieran de relieve esta pisada, que para otro es imperceptible. Sigue el curso de las calles, atraviesa los huertos, entra en una casa y, señalando un hombre que encuentra, dice fríamente: «¡Este es!» El delito está probado, y raro es el delincuente que resiste a esta acusación. Para él,

²² Otros textos de la autora que pertenecen en esta categoría son los cuentos “La furia de las pestes”, alegoría del silencio y el sufrimiento de la pobreza rural, “Hacia la alegre civilización”, cuento kafkiano reminiscente de “El guardagujas” de Juan José Arreola, y “En la estepa”, cuento extraño en el cual una pareja caza obsesivamente algún ser desconocido tras mudarse al campo.

más que para el juez, la deposición del rastreador es la evidencia misma; negarla sería ridículo, absurdo. Se somete, pues, a este testigo, que considera como el dedo de Dios que lo señala. (44)

Los aparentes superpoderes del rastreador aparecen aquí en un libro de sociología; no es de sorprender que la extrañeza chocante del campo entre también en la ficción argentina.²³

¿Qué hay en el espacio rural que lo hace el ambiente predilecto de cierta forma de extrañeza, amenaza o violencia? Quizás la pregunta más correcta sea: ¿qué *no* hay en el espacio rural que provoca tales efectos? De nuevo, el crítico Mark Fisher define “lo espeluznante” como “la falta de una ausencia o la falta de una presencia” (61). Para Fisher, la sensación de lo espeluznante o “*the eerie*”, tal vez mejor traducido al español como “lo fantasmal” en este caso, emerge cuando uno percibe una presencia, una voluntad que no debe estar donde está, o una falta de voluntad donde debe de estar alguna. La presencia o la ausencia inesperada es, frecuentemente, lo que provoca el miedo y la amenaza que caracteriza los espacios rurales en los textos de Schweblin: tal es el caso en “Bajo tierra” y *Distancia de rescate*.

En términos generales, el campo es un espacio apto para lo fantasmal en la literatura por su supuesto vacío. El vacío es lo que le obliga al observador a preguntarse: ¿Existe algo aquí? ¿Hay alguna voluntad en este espacio? Y, si no hay en el presente, ¿ha habido en el pasado? En el contexto argentino, tal visión del campo fantasmal se vuelve aún más contundente por las

²³ En efecto, el campo como espacio de la convergencia entre lo extraño y la violencia ha sido y sigue siendo común en la literatura argentina del siglo XX. El cuento “El Sur” de Jorge Luis Borges es, sin duda, el ejemplo más conocido; obras más recientes, como *El año del desierto* de Pedro Mairal (novela en la cual el campo literalmente absorbe la ciudad) siguen esta tradición.

intervenciones humanas —vistas o no vistas— que se han impuesto sobre dicho campo (y sobre sus habitantes) a lo largo de la historia.

Aparte de su naturaleza fantasmal, marcada por ausencias inquietantes, el campo se contrasta de manera importante con la ciudad en varios cuentos de Schweblin. En el caso de “Bajo tierra” y *Distancia de rescate*, este contraste se vuelve patente en las preguntas de qué podemos creer y en quién debemos confiar a lo largo del texto. En *La ciudad letrada*, el crítico uruguayo Ángel Rama propone que la ciudad ha sido el sitio de la fundación epistemológica de América Latina, realizada a partir y a través de la escritura: la ciudad latinoamericana nace como “un parto de la inteligencia”, “el sueño de un orden”, para convertirse en la sede de la clase letrada, que “ordenaba el universo de los signos, al servicio de la monarquía absoluta de ultramar” (23). El campo, en cambio, ha sido el sitio del analfabetismo y de la oralidad: el universo no de los signos y la experiencia mediada, sino del habla y la experiencia vivida. En la literatura argentina —una manifestación artística del llamado universo de los signos— esta dicotomía hace que el campo sea el espacio propicio de la inquietud, la amenaza y lo extraño.

“Bajo tierra” es un cuento en el cual convergen varias obsesiones de Samanta Schweblin: el espacio, la violencia y la narración poco fiable. En este cuento, Schweblin emplea una estrategia narrativa particular para construir un mundo extraño y para contar una historia que prueba los límites entre lo fantástico y lo real. Aquí, el juego entre lo creíble y lo increíble es lo que produce el efecto del cuento, que coloca a su narrador —tanto como su lector— en un ambiente de incertidumbres y posibilidades extrañas, y también ante la amenaza implicada, pero nunca explicada, de una violencia profunda y horrorizante.

El narrador de “Bajo tierra” es un hombre anónimo que maneja por un ambiente rural, igual de anónimo, y que decide hacer una parada en un parador aislado para tomarse algo. Allí

dentro, se encuentra con una escena típica: hay un barman gordo, “una pareja joven” que “comía hamburguesas”, “un tipo de espaldas y otro hombre, más viejo, en la barra” (129). El viejo es el único que se merece una descripción más detallada: el narrador observa que “miraba el fondo de su vaso, o cualquier otra cosa que pudiese verse en el vidrio” a través de “ojos grises y claros” que indican que “no veía nada bien” (129).²⁴ El barman le dice al narrador que, si le invita una cerveza al anciano, éste le contará “la historia” (no *una* historia, sino *la* historia). El narrador acepta, y la historia que sigue, narrada por partes entre cervezas, es la que da título al cuento.

El hombre viejo le cuenta al narrador: érase una vez un pueblo nuevo, recién fundado en algún lugar remoto, “adentro, bien en el campo” (130). Allí vivía una comunidad de mineros con sus esposas, y con el tiempo tuvieron hijos, y el pueblo se iba llenando de niños y niñas que jugaban juntos. Un día, los hijos de los mineros encontraron un lugar fuera del pueblo donde “la tierra estaba como hinchada”, y allí empezaron a cavar un pozo (130). En poco tiempo, cavar el pozo se convirtió en el pasatiempo preferido de los niños. Extrañamente, parecían obsesionados con el trabajo:

—Los chicos empezaron a interesarse solo en el pozo, no había ninguna otra cosa que llamara su atención. Si no podían estar ahí cavando, hablaban entre ellos del tema, y si estaban con adultos, prácticamente no hablaban. Obedecían sin discutir, sin prestar atención a lo que se les decía, y por respuesta solo se escuchaba “Sí”, “No”, “Da igual”. Siguieron cavando. Trabajaban más organizados, de a turnos cortos. Como el pozo ya era más profundo subían los

²⁴ Aquí resalta una de las muchas instancias de lo fantasmal en “Bajo tierra”. ¿Qué es lo que ve el minero con sus ojos medio ciegos, si aparentemente no hay nada que ver?

baldes con sogas. En las tardes, antes de que oscureciera, se ayudaban entre ellos para salir y tapaban con tablas la boca. Algunos padres estaban entusiasmados con la idea del pozo, porque decían que eso les permitía jugar a todos juntos, y que eso era bueno. A otros les daba igual. Seguro había padres que ni sabían del tema. Yo creo que algún adulto, intrigado por todo el asunto, debe haberse acercado una noche, mientras los chicos dormían, y debe haber levantado las tablas. ¿Pero qué puede verse en la noche, en un pozo vacío cavado por chicos? No creo que hayan encontrado nada. Deben haber pensado que solo era un juego, eso deben haber pensado, hasta el último día. (131)

Aquel último día, los niños no volvieron a casa. Los padres los buscaron por todo el pueblo y no encontraron a ninguno. Fueron al pozo y lo encontraron relleno de tierra: ahora era nada más “una protuberancia, el montículo que queda en la tierra cuando se la remueve, o cuando se entierra a los muertos” (132). Los padres empezaron a cavar en el mismo lugar: se dieron con tierra y más tierra, sin ningún rastro de sus hijos. Vino el gobernador con “gente aparentemente especializada para examinar el pozo” (132). Ellos tampoco encontraron nada: de hecho, por un momento, casi culpan a los mismos padres por la desaparición de sus hijos. Por lo menos, las autoridades no toman en serio su situación desesperada:

—¿Dónde estaba exactamente el pozo? —preguntaba el capataz.

—Acá, exactamente acá.

—¿Pero no es que este pozo lo cavaron ustedes? (133)

Más tarde, el viejo dice, “empezó la locura” (133). Los padres empezaron a escuchar ruidos que “venían del suelo”, como si hubiera algo o alguien debajo de él.²⁵ En este momento, reaccionaron con desesperación, en un episodio reminiscente:

Arrinconaron contra las paredes todos los muebles. Arrancaron con las manos las maderas del piso. Abrieron a martillazos las paredes de los sótanos, cavaron en sus patios, vaciaron los aljibes. Llenaron de agujeros las calles de tierra. Tiraban cosas adentro, comida, abrigo, juguetes; luego volvían a taparlos. Dejaron de enterrar la basura. Levantaron del cementerio los pocos muertos que tenían. Dicen que algunos padres siguieron cavando noche y día en el descampado, y que solo se detuvieron cuando el cansancio o la locura acabaron con sus cuerpos. (133)

Aquí, después de la descripción de la violenta reacción de los padres contra su propio entorno en busca de sus hijos, el cuento salta por fin de la historia del viejo a la historia del narrador. Salen juntos del parador y éste le ofrece al otro un cigarrillo; mientras fuma, conversan:

—¿Vive acá?

—Trabajo —dijo—, más allá. —Señaló campo adentro.

—¿Qué hace?

Dudó unos segundos, miró el campo, y después dijo:

—Somos mineros. (134)

Como en muchos cuentos de Samanta Schweblin, el efecto de “Bajo tierra” es sensible, casi palpable, casi físico. Éste bien podría ser el “*efecto* único y singular” que cita Edgar Allan Poe como la clave de cualquier buen cuento; también se podría describir a través de la

²⁵ Los ruidos que “venían del suelo” son otro ejemplo de lo fantasmal: no puede haber nada allí, entonces, ¿qué es lo que hay?

terminología de la literatura fantástica (304). Pero ¿cómo se logra este efecto? En el caso de “Bajo tierra”, la manipulación de perspectivas distintas, de distintos niveles de verosimilitud, dentro del contexto del espacio rural es la clave de la cuestión.

En “Bajo tierra”, el narrador principal –el que se acerca al lector a través del plano textual, cuya voz es el texto escrito en sí– es totalmente confiable. Este personaje no es del campo: está pasando por el campo como extranjero, y por lo tanto posee una cierta autoridad epistemológica en sus observaciones de él y de sus pobladores. El viejo minero, en cambio, pertenece al espacio rural: su historia es el aparente “cuento fantástico” del texto, que podría ser verdadero o no, que no tiene explicación racional ni conclusión satisfactoria. Además, el minero sólo habla a cambio de cervezas; a fin de cuentas, puede que le cuente una historia totalmente falsa al pobre narrador, un ciudadano que se creará cualquier cosa que se diga sobre el desconocido ambiente rural. El espacio rural se enreda con el personaje del minero, dando lugar a un narrador que es poco confiable por naturaleza y a un escenario cuyos misterios los lectores nunca terminarán de resolver.²⁶

²⁶ En efecto, el narrador poco confiable es una figura común en la literatura fantástica. Esta forma de narración subjetiva, en primera persona, es apta para la construcción de un mundo narrado cuyas normas desafían las normas del mundo del lector o, en este caso, del interlocutor que escucha la historia del viejo minero. Otro texto emblemático de esta estrategia es *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James, novela corta en la cual la narradora de la narración interna percibe sucesos fantásticos, mientras el lector de esta narración (el narrador original) tanto como el lector externo dudan de su existencia.

Además de la dicotomía entre espacio urbano y espacio rural, “Bajo tierra” depende de una dicotomía entre espacio superficial y espacio subterráneo.²⁷ En este caso, la existencia de aparentes niveles verticales de realidad le brinda otro plano de espacialidad al cuento: los hijos de los mineros se distraen de la realidad superficial cuando empiezan a cavar el pozo, prefiriendo concentrarse en su progreso gradual hacia dentro, y el viejo minero parece ser un habitante de este otro mundo también, con sus ojos grises que no parecen ver nada en la luz del día, sus manos “oscuras, gruesas y rígidas como garrotes” y sus uñas que “podrían haber sido las de un ser humano prehistórico” (133). En este sentido, el cuento se acerca a las teorizaciones de lo fantástico que mencionan las irrupciones de otras realidades en la nuestra, o el hecho de deslizarse entre mundos distintos, pero coexistentes. En efecto, si creemos la historia del minero, el cuento podría indicar la existencia de otro mundo entero debajo o dentro del nuestro: el mundo adonde fueron los niños perdidos, donde quizás sigan viviendo con sus juguetes regalados. Tal vez este otro mundo será también el hogar del viejo minero, si no es que él sigue cavando en su intento de alcanzarlo.

En este sentido, Schweblin logra un impresionante paralelismo entre tema y estructura en “Bajo tierra”. En el universo ficticio del cuento, posiblemente existe un mundo dentro de otro; de igual forma, en la composición formal del cuento, existe una narrativa intercalada dentro de otra.

²⁷ En este sentido, también representa uno de los temas predilectos de Schweblin: la autora tiene varios cuentos que narran el acto de cavar, de minar, de abandonar la superficie y entrar en la tierra. Otro de ellos, que también provoca el efecto de lo fantástico a través de su exposición de la arbitrariedad de la labor y la absurdidad de las estructuras sociales, es “El cavador”, cuento kafkiano en el cual el acto de “cavar” se vuelve una sentencia inexplicable y, al parecer, inescapable.

Uno de los mundos es el mundo superficial de todos los días, desde el cual narra el narrador principal; el otro es el mundo subterráneo desde el cual narra el minero, que no se vislumbra y que no permite ninguna explicación. Este paralelismo da lugar al efecto final del cuento: inevitablemente, el lector se aleja “a toda velocidad” del mundo desconocido de la historia extraña, acompañando al narrador creíble, mientras el minero se desvanece “campo adentro”, hundiéndose en el espacio tan horizontal como vertical, hasta que “su figura se [pierda] del todo en la noche” (134).

Si “Bajo tierra” funciona en el plano narrativo a partir de un juego de perspectivas y de niveles espaciales, ¿cómo funciona en el plano temático? En este sentido, lo que resalta del cuento es su manifestación particular del efecto fantástico, además de su implicación particular de una violencia invisible pero profunda: dos elementos que vinculan el cuento fuertemente con otra historia rural: *Distancia de rescate*.

“Bajo tierra” fácilmente puede ser situado en la tradición de la literatura fantástica rioplatense. Con sus múltiples niveles de narración y de realidad, nos recuerda a ciertos cuentos de Borges y Cortázar, más aún gracias a su empleo del campo como espacio de lo extraño. Más que algunos cuentos de la misma autora, “Bajo tierra” cumple con los requisitos de lo fantástico establecidos por Todorov: el cuento narra –o parece narrar– “un hecho que la razón ya no puede explicar”, provocando una incertidumbre en el narrador tanto como en el lector que nunca se resuelve (28). “Bajo tierra” también cuadra con la teorización más psicoanalítica de lo fantástico presentada por Rosemary Jackson: como muchos textos de Schweblin, recurre al miedo universal de la pérdida de los hijos para “introducir confusión y alternativas” en una “visión unitaria” del mundo, en este caso pintando un nuevo mundo, como el de Franz Kafka descrito por Jean-Paul Sartre y citado por Jackson, que está “embarazado del vacío” (41). Es fácil leer “Bajo tierra”

como un cuento fantástico, y tal interpretación también ofrece una fácil explicación del efecto de choque y vacilación que viene con su impactante desenlace.

Sin embargo, también es posible leer el efecto fantástico del cuento como una manifestación de una violencia implicada, una amenaza silenciosa y, por esta razón, aún más terrorífica. En concreto, la violencia aquí es la desaparición de los hijos del pueblo minero, y la subsecuente impunidad de las autoridades al respecto. Los mineros, seres aparentemente destinados exclusivamente para cavar en la tierra, terminan perdiendo sus hijos (y, por lo tanto, su futuro) por causa de este mismo propósito, que pierde cualquier utilidad y se vuelve una suerte de labor sisifiana: un intento constante e inescapable de llegar al inframundo, que aparentemente acepta a los niños cuando terminan su trabajo. Aunque no ocurra ninguna violencia explícita en “Bajo tierra”, en su evocación de la muerte inexplicable y la pérdida de la familia, es uno de los textos más terriblemente violentos de su autora.

Leyendo la narrativa intercalada de “Bajo tierra” –la historia sorprendente y trágica del viejo minero– se le viene a la mente del lector las historias igualmente trágicas de Baldomero Lillo, el gran escritor chileno de la vida minera del cambio de siglo. Aunque los cuentos de Lillo sean naturalistas, no recurriendo al efecto fantástico como los de Schweblin, en los dos casos se ve la representación metafórica de una realidad social, económica y política. Cito el final de uno de los cuentos más famosos de Lillo, “El chiflón del diablo”, cuando una madre en duelo se tira a la mina tras la muerte de su hijo:

Jamás se supo cómo salvó la barrera. Detenida por los cables niveles, se la vio por un instante agitar sus piernas descarnadas en el vacío, y luego, sin un grito, desaparecer en el abismo. Algunos segundos después, el ruido sordo, lejano, casi imperceptible, brotó de la hambrienta boca del pozo de la cual se escapaban

bocanadas de tenues vapores: era el aliento del monstruo ahído de sangre en el fondo de su cubil. (86)

Aún en un cuento altamente realista, que pretende describir en detalle minucioso un episodio típico de la vida minera, el autor recurre a la imagen metafórica de un monstruo para ilustrar la realidad: tal vez sea el mismo monstruo que devora a los niños del cuento que nos ocupa. Por lo tanto, es posible leer “Bajo tierra” no sólo como cuento fantástico, diseñado para provocar cierta inquietud sensorial en el lector, sino también como una alegoría política que evoca una terrible, pero no infrecuente, violencia.

En sus términos más sencillos, dicha lectura representa una crítica de la explotación de los mineros: el hecho de que los hijos se obsesionan por la misma labor que ejercen los padres, la cual termina en su desaparición, y la incapacidad (o la simple negativa) de las autoridades de ofrecerle ninguna ayuda a la comunidad rural. En este sentido, hay que recordar las últimas palabras pronunciadas por el viejo minero en el cuento: “Somos mineros”. No *soy* sino *somos*: el viejo reconoce que pertenece a una unidad social particular y colectiva, una comunidad fácilmente ignorada por el orden político dominante, cuyos miembros laboran juntos y sufren juntos. La violencia infligida sobre esta comunidad no es una violencia directa, gráfica o sangrienta: es más bien una violencia de omisión, según la cual los problemas de la comunidad no importan y la desaparición de sus hijos no vale la pena investigar.²⁸

Esta interpretación, centrada en la violencia silenciosa y misteriosa de la desaparición de los hijos en el espacio rural, y en la imposibilidad de resolver dicho misterio, nos lleva también a

²⁸ Este tema tiene particular resonancia en su contexto argentino, dada la trágica historia de las desapariciones y las separaciones de familias por fines políticos que siguen formando un elemento importante de la memoria argentina del siglo XX.

las varias posibles lecturas de *Distancia de rescate*.²⁹ Ya he mencionado cómo la novela manipula el miedo maternal y el horror de la desaparición de los hijos para provocar un sentido de tensión e inquietud en su lector; también hay que mencionar cómo su escenario rural influye en su efecto.

La estructura narrativa de *Distancia de rescate*, aunque sea poco usual, no es particularmente innovadora: de hecho, su construcción a partir de un diálogo entre una mujer y un niño, los dos aparentemente muertos (si no ocupando algún espacio intersticial entre la vida y la muerte) recuerda bastante a *La amortajada* de María Luisa Bombal, un texto central de la literatura fantástica latinoamericana, en la cual una mujer muerta narra la historia de su vida en retrospectiva, finalmente liberada por la muerte de los sistemas patriarcales que la definían. Por lo tanto, lo que más distingue *Distancia de rescate* no es su estructura sino su escenario: un ambiente rural que, según la crítica argentina Gisela Heffes en su ensayo “*Distancia de rescate y la elegía del presente*”, representa “un mundo natural que [...] se ha ido reconfigurando”. Por lo tanto, ya que es uno de los textos más largos publicados por Schweblin hasta la fecha, su extensión hace que sea más apropiado considerar el escenario de la narración en particular, reservando otros elementos para un análisis más extenso.

El espacio rural de *Distancia de rescate* se caracteriza por su naturaleza inherentemente amenazante, que se remite de nuevo a la conceptualización de la presencia fantasmal propuesta por Mark Fisher. Aquí, en el campo agrícola argentino, lo no visto, lo no dicho y lo no sentido confluyen en una violencia profunda y silenciosa, infligida sobre el mundo natural por la industria agroquímica y devuelta a su vez a los seres humanos que ocupan dicho espacio a través

²⁹ De nuevo, en esta sección cito las “Kindle locations” de la edición Kindle de *Distancia de rescate*, en lugar de números de página.

del envenenamiento y la enfermedad. La violencia de *Distancia de rescate* es una violencia cíclica, aún más peligrosa por su invisibilidad. La revelación gradual de esta violencia que toma lugar a lo largo del texto implica una subversión de las expectativas normativas relativas al espacio rural: aquí, el campo no es puro ni prístino ni seguro. En este sentido, la violencia implícita, que define al mundo del texto sin surgir explícitamente al plano textual, evoca de nuevo el modo de lo fantástico en el contexto particular del escenario.

Como “Bajo tierra”, *Distancia de rescate* revela una multiplicidad de realidades a través de un personaje rural que desafía las expectativas de sus observadores urbanos: aquí, ella es “la mujer de la casa verde”, una suerte de curandera que lleva a cabo una “migración” del alma de un niño cuando éste se envenena con un agroquímico nocivo (137). A través de este personaje, y la supuesta magia que practica, en la cual la madre del niño debe confiar, el lector entra en un estado de profunda incertidumbre en cuanto a la naturaleza no sólo de los personajes, sino también de la narración en sí: ¿es realmente posible la “migración” mágica que se propone? ¿Será que la narradora también ha sido “migrada” de alguna forma, y que la narración representa un diálogo entre almas desarraigadas? ¿Cuál es la relación entre la violencia de la degradación ambiental en el espacio rural y los esfuerzos de combatirla a través de medios chamánicos? Al dejar irresueltas estas preguntas, la autora deja al lector en un espacio de inquietudes, a pesar de las posibles explicaciones racionales que se le vengán a la mente.

Sin embargo, lo que más inquieta al lector en *Distancia de rescate* —y la verdadera fuente de la violencia que caracteriza el relato— es el ambiente en sí. La presencia fantasmal de la violencia humana ha corrompido el mundo natural, haciendo que sus residentes parezcan monstruos y que los alimentos que producen, lejos de traerles salud y bienestar, traen enfermedad y deformación. El niño fantasmal que proporciona una parte de la narración

comenta, en su aparente omnisciencia, sobre los demás niños de la comunidad: “No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron” (987).

Más allá, cuando la otra narradora, Amanda, recuerda el momento en que su propia hija, Nina, es envenenada por los agroquímicos, el niño fantasmal le responde con una escalofriante ambigüedad en cuanto a la naturaleza de todas las sustancias –hasta las más naturales– que existen en el campo. Amanda habla en letra normal, el niño en cursiva:

Yo también estoy empapada. Estoy mojada, sí, ahora lo siento.

No me refiero a eso.

¿No importa que yo también esté mojada?

Importa, pero no es eso lo que hay que entender. Amanda, este es el momento, no te distraigas. Buscamos el punto exacto porque queremos saber cómo empieza.

Es que estoy concentrada en otra cosa. Ahora lo siento, sí, estoy empapada.

Es muy gradual.

La brisa enfría la humedad y siento mojada la cola de los pantalones. Carla me dice que se tarda unos veinte minutos, que es acá nomás, y yo me miro instintivamente los pantalones.

Nina te mira.

Sí.

Ella sabe que eso no está bien.

Pero es rocío. Creo que es rocío.

No es rocío. (583)

En *Distancia de rescate*, hasta el rocío, el elemento más inocuo posible, se convierte en una posible amenaza de muerte. De nuevo, como en otros casos, Schweblin no introduce un elemento sobrenatural en el mundo natural: en cambio, descubre los posibles peligros y las posibles violencias que ya existen dentro del mundo natural. En vez de explotar el miedo de lo desconocido, logra hacer que lo conocido se vuelva aterrador.

El escenario de *Distancia de rescate* no es el elemento del texto que más lo vincula con el género fantástico tradicional; este elemento sería, sin duda, su estructura narrativa peculiar. Sin embargo, el ambiente envenenado y venenoso de la narración también contribuye a la construcción de un modo parecido a lo fantástico. De nuevo, las violencias invisibles del mundo se revelan a través de las experiencias terroríficas de los personajes, tanto como los lectores, que se ven forzados a lidiar con lo no visto y a contar con una realidad que preferirían ignorar.

A fin de cuentas, hay muchas maneras de leer un texto como “Bajo tierra” o *Distancia de rescate*, y la falta de una lectura definitiva, en parte, es lo que prueba la alta calidad de los textos en cuestión. En el caso de “Bajo tierra”, tal vez la opción que mejor entrelaza el efecto perturbador, inquietante y sensorial del cuento con el contenido temático, es la de leer el texto como un cuento sobre el cuento, o sobre el acto de contar. En pocas páginas, Schweblin revela como la percepción del lector de los espacios y los personajes que los ocupan puede ocasionar incertidumbres e inquietudes; también revela que, por más estresante que sea, hay algo en el acto de contar que sigue atrayendo al narrador tanto como al lector. El hombre perdido en el campo sigue invitándole cervezas al viejo minero para que no se acabe su cuento, y el lector sigue con sed al terminar de leer, ansioso de saber más.

De la misma manera, en *Distancia de rescate*, Schweblin logra atraer a su lector hacia un ambiente profundamente corrompido: un escenario que es victimario y víctima de la violencia a la vez, como resultado de una extraña intervención humana que rompe con las reglas preconcebidas del llamado “mundo natural”. Sin embargo, al exponer las nuevas reglas impuestas por tal intervención, al permitirnos a vislumbrar la perturbadora violencia que implican, y al negar a ofrecer ninguna explicación fácil, el relato revela también el extraño poder atractivo del acto de contar. En este sentido, “Bajo tierra” y *Distancia de rescate* cumplen simultáneamente los requisitos de un cuento clásico y los de un cuento moderno propuestos por el cuentista argentino Enrique Anderson Imbert, otra posible influencia de Schweblin: el lector sale de sus mundos preguntándose “¿qué ocurrirá en el futuro?” y, al mismo tiempo, “¿qué diablos significa este pasado?” (258).

VI: Conclusiones

La literatura de Samanta Schweblin resiste cualquier categorización rápida. Para este lector, tal resistencia es evidencia de su calidad literaria. La buena literatura pocas veces se categoriza con facilidad; tal vez por eso, la literatura que sí se categoriza fácilmente suele ser despreciada por la crítica como “literatura de género”: literatura que supuestamente prioriza más su fidelidad a las tendencias de cierto género que el interés inspirado por su contenido o la gratificación generada por su lectura. La obra de Schweblin, tanto como la de otras escritoras argentinas contemporáneas como Mariana Enríquez, Vera Giaconi, Ariana Harwicz y Pola Oloixarac, demuestra la dificultad de calificar la literatura bajo categorías específicas de género, tanto como la alta calidad de cierta literatura que algunos críticos preferirían tachar con la etiqueta “de género”.

Aquí he problematizado la clasificación de la literatura de Samanta Schweblin como literatura fantástica, desarraigando su obra de dicha categoría para después cuestionar los elementos que supuestamente la conectan con ella y, en ciertos casos, para re-conectarla, siempre orientando el estudio por una consideración complementaria de las diversas dimensiones de la violencia que van de la mano con el efecto fantástico en sus textos.

A modo de conclusión, se puede afirmar que la adjetivación de los cuentos de Schweblin como “fantásticos” en el mundo periodístico, aún antes de que los mismos hayan sido analizados por la crítica académica, ha sido el resultado no tanto de la literatura en cuestión, sino de su recepción comercial y editorial. No es de extrañar que muchos periodistas, a sabiendas de que los nombres de Cortázar y Borges suelen despertar interés en los lectores, hayan buscado conectar a la autora en cuestión con el poderoso legado de la literatura fantástica en su país. En realidad, Schweblin cita a Flannery O’Connor, John Cheever y Raymond Carver con tanta frecuencia

como a los maestros de la literatura fantástica rioplatense en sus entrevistas, y la influencia de dichos escritores de los Estados Unidos es tan evidente en su obra como la de los otros; sin embargo, su obra se vincula mucho más en la prensa literaria con los argentinos “fantásticos” que con los norteamericanos “realistas”.

La presente consideración de la obra de Schweblin también subraya la importancia de reconocer la diversidad de estilos, estrategias y escrituras dentro de las categorías literarias, a veces excesivamente excluyentes, como la de la literatura fantástica. Muchos escritores de literatura fantástica también son capaces de escribir cuentos realistas de gran efecto (pensemos en “La autopista del sur” de Cortázar) y muchos escritores del realismo son igualmente capaces de escribir cuentos fantásticos (pensemos en “The Enormous Radio” de Cheever).

A fin de cuentas, lo que importa en estos textos no es su pertenencia a cierto género, sino su contenido estético, y las opciones elegidas por la escritora para componerlo. Estas opciones, diversas en términos de tema y estrategia, frecuentemente crean un sentido de ruptura y de nuevas posibilidades, una renovación de las reglas del mundo, que tal vez puede ser clasificada como “fantástica”, pero que no requiere tal clasificación para realizarse. Muchos cuentos de Samanta Schweblin funcionan de esta manera. Dependen de la evocación de un sentido, la detonación de un efecto, y no de su cumplimiento con las reglas de cierto género. En este sentido, como los cuentos de Cortázar y Cheever, los cuentos de Schweblin no necesitan obligatoriamente el género, y no son escritos para caber dentro de cierta categoría: son cuentos que hablan por sí mismos.

Sin embargo, el proceso de pensar los cuentos de Schweblin en términos de lo fantástico nos permite indagar no sólo en las estrategias empleadas por la autora para escribirlos, sino también en la naturaleza de la literatura fantástica y en el origen del efecto sobre el cual se

construye. He demostrado como un tema en particular, como la violencia, puede servir como el detonante y, a la vez, como el combustible de tal efecto. Sin embargo, en todos los casos citados, la estrategia narrativa, el uso particular del lenguaje y el estilo individual de la escritura son tan importantes para producir y mantener el efecto como el tema en sí.

En las manos de un cuentista como Cortázar, Cheever o Schweblin, muchos temas pueden producir sorpresa, extrañamiento y vacilación: desde la violencia hasta el espacio hasta las relaciones familiares y la vida doméstica. Lo que importa es cómo la escritora en cuestión maneja el tema, representándolo a través de palabras, frases y párrafos particulares para invertir las expectativas del lector, para atraerlo e inquietarlo, y para proponerle, directa o indirectamente, nuevas e inesperadas posibilidades.

Para terminar, cito un artículo-entrevista sobre Samanta Schweblin, publicado por BBC Mundo en 2015: “Cuando Samanta Schweblin tenía 12 años dejó de hablar. No porque tuviera ningún problema psicomotor o en sus cuerdas vocales, sino porque la superaba la enorme diferencia entre lo que ella quería decir y lo que entendía la gente”. La autora comenta, “A mí me frustraba mucho el lenguaje. Me fastidiaba la distancia que había entre lo que yo quería hacer, transmitir, y que finalmente llegaba al otro”. La directora de su colegio insistió en que su madre consiguiera un certificado oficial de que la joven Samanta era “normal” antes de que le permitiera seguir en la escuela. Comenta Schweblin de nuevo, “Mi psicoterapeuta que es una genia total y a la que le voy a agradecer toda la vida, le mandó una carta que decía que yo era una persona muy normal, pero que tenía un completo desinterés por el mundo que me rodeaba”. Finalmente, dice Schweblin, fue la literatura lo que le permitió volver a comunicarse con el

mundo: “La literatura me dio la oportunidad de poder manipular el lenguaje con una pinza casi científica, aunque tome días, meses, años para decir exactamente lo que quiero decir”.³⁰

Esta anécdota, que fácilmente podría ser de algún mundo ficticio de Schweblin si no fuera de su vida real, es altamente ilustrativa a la hora de considerar el origen, el propósito y el funcionamiento de la literatura de esta autora. Cuando yo mismo le pregunté en otra entrevista si creía que la “capacidad de percibir lo imposible en lo posible o de imaginar otras realidades en lo real” era necesario para escribir –palabras propias de cualquier conversación sobre la literatura fantástica– ella respondió:

Creo que, más allá de los géneros, y de esta para mí tan discutible línea entre lo extraño y lo real, la literatura es el ejercicio práctico de la empatía. Es justamente salirse de los propios juicios y la propia experiencia, si es que esto fuera realmente posible, y pensarse desde otro lugar. De hecho, esa es justamente la gran herramienta que los seres humanos tenemos en la literatura, y es que no debe haber, en ninguna otra de las artes ni tecnologías, la posibilidad de entregarnos a nuestras propias dudas y temores, de verle la cara a nuestros terrores más profundos y probarnos a nosotros mismos, medirnos frente a ellos. La posibilidad de probar los caminos de nuestras guerras más profundas y volver a la vida real con información vital. Volver con el conocimiento de cuánto nos dolerían las cosas, pero sin una sola herida real.

En este breve manifiesto literario, las categorías genéricas se vuelven tan borrosas como innecesarias. Pensando en la Schweblin adolescente, que se quedó callada por el fastidio de no poder decir exactamente lo que quería decir, vemos que la empatía ha sido el origen, el propósito

³⁰ Todas las citas de este párrafo son de la misma entrevista publicada por BBC Mundo.

y el funcionamiento de su literatura. Los cuentos de Schweblin son conjuntos de palabras, frases y párrafos calculados para provocar cierto efecto, para inspirar cierto pensamiento, para compartir cierta emoción. En efecto, para Schweblin, la literatura es una forma de salir del silencio con un sonido preciso. Para la autora, es el acto de entrar en contacto empáticamente con otros seres humanos. Para el lector, es el acto de entrar en contacto con otras normalidades, otras posibilidades, otras realidades: lo cual, también, es un acto de empatía. Si la empatía implica la necesidad de entrar en los mundos de otros –de la escritora, de los personajes, hasta de otros lectores a la hora de conversar sobre un cuento mutuamente leído– no es de sorprender que su efecto se vincula a menudo con el efecto de lo fantástico: los dos evocan momentos de deslizaje, de irrupción, de la apertura de algo nuevo e inesperado.

Sin embargo, para este lector, tal paralelismo no es suficiente evidencia para apoyar una clasificación estricta de alguna obra u otra como “literatura fantástica”. Podría serlo, pero tal clasificación no importaría. Lo que importa es la empatía en sí –la oportunidad de entrar en otros mundos y de explorar otras posibilidades que nos brinda toda literatura –y la empatía, más que cualquier elemento clasificable bajo el manto de lo fantástico, es lo que logra Schweblin en sus cuentos. Muchos de ellos inspiran el choque, la incertidumbre, la vacilación, la subversión, la inversión, el miedo y la emoción que frecuentemente son citados para describir esta clase de literatura, claro está. Pero, a fin de cuentas, lo que los define es su manejo particular de estos efectos para comunicarse con su lector: en fin, su empatía. En este sentido, más que un ejemplo de la literatura fantástica, la obra de Samanta Schweblin es un ejemplo de la buena literatura.

Obras citadas

- Arreola, Juan José. “El guardaguas”. *Confabulario*. Editorial Planeta Mexicana, 1999, pp. 15-19.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton University Press, 2013.
- Avila, Liliana y Allan Vorda. “Discovery in Darkness: An Interview with Samanta Schweblin.” *Rain Taxi* online, otoño 2017, www.raintaxi.com/discovery-in-darkness-an-interview-with-samanta-schweblin/. Consultado 20 febrero 2019.
- Bajtín, Mijail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Traducción y edición de Caryl Emerson. University of Minnesota Press, 1984.
- Barrera, Trinidad. “La fantasía de Juana Manuel Gorriti.” *Hispanamérica*, vol. 25, nro. 74, 1996, pp. 103-111.
- Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo.” *Antología de la literatura fantástica*. Compilada por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, Debolsillo, 2012, pp. 5-8.
- Bombal, María Luisa. *La amortajada*. Editorial Universitaria, 2003.
- Borges, Jorge Luis. “El Sur”. *Ficciones*. El Mundo, 2001, pp. 82-85.
- . “Prólogo”. *La invención de Morel*, novela de Adolfo Bioy Casares. Penguin Books, 1996, pp. v-vii.
- . “Prólogo”. *Los nombres de la muerte*, cuentos de María Esther Vázquez. Emecé, 1964, pp. 12-24.
- Carpentier, Alejo. “De lo real maravilloso americano”. *Tientos y diferencias*, Calicanto Editorial, 1976, pp. 83-99.
- Castellanos Moya, Horacio. *El arma en el hombre*. Colección Andanzas, 2012.

- Cheever, John. "The Enormous Radio". *The New Yorker* online, 17 mayo 1947, www.newyorker.com/magazine/1947/05/17/the-enormous-radio. Consultado 24 febrero 2019.
- . "The Five-Forty-Eight". *The New Yorker* online, 10 abril 1954, www.newyorker.com/magazine/1954/04/10/the-five-forty-eight. Consultado 24 febrero 2019.
- Chimal, Alberto. "De la ficción especulativa latinoamericana." *Latin American Literature Today*, vol. 1, nro. 6, 2018, www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/mayo/de-la-ficci%C3%B3n-especulativa-latinoamericana-de-alberto-chimal. Consultado 4 marzo 2019.
- Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. F&G Editores, 2010.
- Cortázar, Julio. "Apocalipsis de Solentiname." *Alguien que anda por ahí*. Editorial Hermes, 1977, pp. 28-31.
- . "The Present State of Fiction in Latin America." Traducción de Margery A. Safir. *Books Abroad*, vol. 50, nro. 3, 1976, pp. 522-532.
- Dixon, Arthur. "Samanta Schweblin: 'La literatura es la posibilidad de probar los caminos de nuestras guerras más profundas y volver a la vida real con información vital': Una conversación con Arthur Dixon". *Latin American Literature Today*, vol. 2, nro. 1, febrero 2019, www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/febrero/samanta-schweblin-%E2%80%99Cla-literatura-es-la-posibilidad-de-probar-los-caminos-de-nuestras. Consultado 4 marzo 2019.

- Duncan, Cynthia. *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish-American Ficciones*. Temple University Press, 2010.
- Eco, Umberto. *La obra abierta*. Traducción de Roser Berdague, Ariel, 1990.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge University Press: 1980.
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Repeater, 2017.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." Traducción de James Strachey. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Edición de David H. Richter, Bedford/St. Martin's, 2007.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1957.
- Gámez Pérez, Carlos. *Malas noticias desde La Isla*. Katakana Editores, 2018.
- Gasparini, Sandra. "Pero algo sucede: rupturas y violencias en *El núcleo del disturbio*". *Latin American Literature Today*, vol. 2, nro. 1, febrero 2019, www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/febrero/pero-algo-sucede-rupturas-y-violencias-en-el-n%C3%BAcleo-del-disturbio-de-sandra-gasparini. Consultado 4 marzo 2019.
- Gibson, Caitlin. "A lot of American believe in ghosts. But what do their ghost stories actually tell us?" *The Washington Post* online, 30 octubre 2017, www.washingtonpost.com/lifestyle/style/a-lot-of-americans-believe-in-ghosts-but-what-do-their-ghost-stories-actually-tell-us/2017/10/30/75559a10-ba6e-11e7-a908-a3470754bbb9_story.html?utm_term=.d37ea48fe9cf. Consultado 13 enero 2019.
- Heffes, Gisela. "*Distancia de rescate* y la elegía del presente". *Latin American Literature Today*, vol. 2, nro. 1, febrero 2019,

- www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/febrero/distancia-de-rescate-y-la-eleg%C3%ADa-del-presente-de-gisela-heffes. Consultado 4 marzo 2019.
- Hernández, Miguel Ángel. *Intento de escapada*. Anagrama, 2013.
- Hola Chamy, Constanza. “Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje”. BBC online, 26 octubre 2015,
www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin. Consultado 12 febrero 2019.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The theory and politics of irony*. Routledge, 1995.
- Imbert, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, 2007.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos.” *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. Dieter Rall, compilador. Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, 2003.
- Jackson, Shirley. “The Lottery”. *The New Yorker* online, 26 junio 1948,
www.newyorker.com/magazine/1948/06/26/the-lottery. Consultado 8 marzo 2019.
- James, Henry. *The Turn of the Screw*. Tribeca Books, 2014.
- Jameson, Fredric. “Magical Narratives: Romance as Genre.” *New Literary History*, vol. 7, nro. 1, 1975, pp. 135-163.
- Leone, Lucía De. “El orden de las cosas: *Pájaros en la boca*”. *Latin American Literature Today*, vol. 2, nro. 1, febrero 2019, www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/febrero/el-orden-de-las-cosas-p%C3%A1jaros-en-la-boca-de-luc%C3%ADa-de-leone. Consultado 4 marzo 2019.
- Lillo, Baldomero. “El Chiflón del Diablo”. *Sub terra*. Edición Digital, 2012, pp. 66-88.

Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Salto de Página, 2013.

Marinaro, Salvador. “Samanta Schweblin en la frontera del realismo.” *La Gazeta* online, 8 noviembre 2015, www.lagaceta.com.ar/nota/660128/la-gaceta-literaria/samanta-schweblin-frontera-realismo.html. Consultado 12 febrero 2019.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Vintage, 2010.

Palacios, Ariel. “‘Bioy deu naturalidade ao realismo fantástico’, diz Samanta Schweblin.” *O Estadão* online, 13 septiembre 2014, <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,bioy-deu-naturalidade-ao-realismo-fantastico-diz-samanta-schweblin,1559340>. Consultado 10 febrero 2019.

Pardo, Carlos. “Los hijos tóxicos”. *El País* online, 6 marzo 2015, https://elpais.com/cultura/2015/03/05/babelia/1425551789_495804.html. Consultado 16 febrero 2019.

Poe, Edgar Allan. “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Edición de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, Monte Ávila Latinoamericana, 1997, pp. 293-309.

Quiroga, Horacio. “El almohadón de plumas.” *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Amazon Digital Services LLC, 2011, pp. 79-82.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 2002.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Traducción y edición de Gabriel Rockhill. Bloomsbury Academic, 2018.

———. “Política de la ficción.” Traducción de Marcos Aguirre. *Revista de la Academia*, nro. 18, 2014, pp. 25-36.

- Roas, David. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, 2011.
- Robison, Jennifer. "The Devil and the Demographic Details." *Gallup* online, 25 febrero 2003, news.gallup.com/poll/7858/devil-demographic-details.aspx. Consultado 12 marzo 2019.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie*. Notas y cronología de Susana Zanetti y Nora Dottori. Biblioteca Ayacucho, 1993.
- Sartre, Jean Paul. "Aminadab or the Fantastic Considered as a Language." Traducción de Annette Michelson. *Literary and Philosophical Essays*. Collier, 1962.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Literatura Random House, 2014.
- . "El cavador". *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House, 2017, pp. 55-59.
- . *El núcleo del disturbio*. Destino Ediciones, 2002.
- . "En la estepa". *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House, 2017, pp. 159-166.
- . "Hacia la alegre civilización". *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House, 2017, pp. 67-80.
- . "La furia de las pestes". *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House, 2017, pp. 105-108.
- . "La pesada valija de Benavides". *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House, 2017, pp. 135-154.
- . "Matar a un perro". *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House, 2017, pp. 61-65.

- . “Pájaros en la boca”. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House, 2017, pp. 29-38.
- . “Un hombre sin suerte”. *Siete casas vacías*. Páginas de Espuma, 2016, edición de Kindle, 1121-1239.
- Sehgal, Parul. “In Stories From an Argentine Surrealist, Circles of Madness and Violence”. *The New York Times* online, 1 enero 2019, www.nytimes.com/2019/01/01/books/review-mouthful-of-birds-samanta-schweblin.html. Consultado 14 febrero 2019.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Traducción de Richard Howard. Cornell University Press, 1975.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Paidós, 2016.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Chatto & Windus, 1957.