

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

EMILIA MAGALÍ SPAHN

**POR UNA *POÉTICA DE LA INDETERMINACIÓN*  
EN LA NARRATIVA DE SAMANTA SCHWEBLIN**

SÃO CARLOS - SP  
2019

EMILIA MAGALÍ SPAHN

**POR UNA *POÉTICA DE LA INDETERMINACIÓN*  
EN LA NARRATIVA DE SAMANTA SCHWEBLIN**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como um dos requisitos para a obtenção de título de mestre.

Área de concentração: Estudos de Literatura  
Linha 1: Literatura, História, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra

Bolsista CAPES - Nº de processo: 1692055

SÃO CARLOS - SP  
MARÇO / 2019

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Brasil. Código de Financiamento: 001.

El presente trabajo fue realizado con apoyo de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)* – Brasil. Código de Financiamento: 001.

**Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento de Processamento Técnico (DePT)  
da Biblioteca Comunitária (BCo) da UFSCar**





Programa de Pós-Graduação  
em Estudos de Literatura - UFSCar

## ATESTADO DE APRESENTAÇÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Atesto que **Emilia Magalí Spahn**, discente regular do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, curso de Mestrado, desta Universidade, apresentou, em 15 de março de 2019, a versão final de sua Dissertação de Mestrado, em Exame de Defesa, intitulada “**Por una poética de la indeterminación en la narrativa de Samanta Schweblin**”, tendo sido aprovada. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

**Prof. Dr. Daniel Marinho Laks**

Presidente  
UFSCar/São Carlos

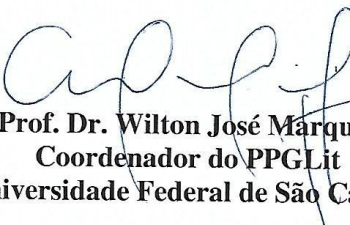
**Prof. Dr. Andre Fiorussi**

UFSC

**Profa. Dra Livia Grotto**

UFSCar/São Carlos

São Carlos, 15 de março de 2019.

  
**Prof. Dr. Wilton José Marques**  
Coordenador do PPGLit  
Universidade Federal de São Carlos



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Rodovia Washington Luís, Km 235, Caixa Postal 676  
CEP: 13565-905 – São Carlos/SP – Brasil  
Telefone: (16) 3306 6550 - E-mail: ppglit@ufscar.br



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Emilia Magali Spahn, realizada em 15/03/2019:

---

Prof. Dr. Daniel Marinho Laks  
UFSCar

---

Prof. Dr. André Fiorussi  
UFSC

---

Prof. Dra. Livia Grotto  
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) André Fiorussi e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ao) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Prof. Dr. Daniel Marinho Laks

## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad pública y gratuita brasileña, por garantizar espacios de reflexión y movilizar el pensamiento. A quienes forman parte del PPGLit, UFSCar, y a CAPES, por la concesión de la beca de estudios, por hacer de la escritura una experiencia posible. A mi director, Wilson, por la travesía singular de estos dos años de maestría. A Livia y André, por el cuidado en las correcciones y por indicar potenciales caminos a explorar. A Estefanía, Julia, Valentina, Rebeca, Gustavo, Daniel, Rejane, por hacer de la literatura una lengua común donde encontrarnos y contribuir con su diálogo en los primeros esbozos de este recorrido. A Paula, Celeste, Larisa, por participar en los hilvanos de la narrativa que aquí se presenta.

Y a todos los que de alguna manera formaron parte de este período donde se juega la vida. A Julieta, por cruzar las fronteras, por la risa y la lectura. A todas mis amigas argentinas, por la sororidad de cada día y por compartir, aún a la distancia, la pregunta constante por lo que nos desacomoda y sorprende. A mis amigos latinoamericanos, de este país y de otros, por hacer de São Carlos un hogar. A Horacio, Alicia, Augusto, Celina, Rocío, Ángela y toda la familia que llevo en corazón, por fertilizar la imaginación que me trajo hasta al punto en donde estoy. A Fifi y Alfonsina, por recordarme el lado más salvaje del afecto. A Juliano, mi compañero, por ser la música y potenciar la mejor versión de mí.

Y, especialmente, a Samanta Schweblin, por su literatura, porque estas páginas se despliegan de la intemperie en que nos deja.

*Entonces, desde la torre más alta de la ausencia  
su canto resonó en la opacidad de lo ocultado  
en la extensión silenciosa  
llena de oquedades movedizas como las palabras que escribo.*

Alejandra Pizarnik

*...y es el apuro el que las hace ir cayéndose, desprenderse  
de cualquier forma en un instante, metiéndonos ideas  
en la cabeza a vos y a mí que musitamos la palabra  
de lo que vemos y en la segunda sílaba callamos  
porque no es eso, está siendo otra cosa y así  
no hay diccionario que resista.*

Laura Wittner

## RESUMEN

Esta tesina tiene por horizonte revelar una *poética de la indeterminación* como constituyente de la narrativa de la escritora argentina Samanta Schweblin (1978). A través de la misma se pretende atender a la configuración de la indeterminación en la construcción textual, al esbozo de lo indescifrable en los relatos, donde algo escapa a un sentido unívoco. La propuesta se sostiene, principalmente, a partir de reflexiones de João Adolfo Hansen (2015) al respecto de las formas ficcionales de la extrañeza. Sus postulaciones, basadas en los aportes freudianos sobre lo ominoso (FREUD, 1919), sobre el contraste entre lo familiar y lo no familiar, y el efecto de indeterminación, componen el soporte teórico a partir del cual se analizan, puntualmente, tres cuentos de la autora, pertenecientes a distintas publicaciones. Los textos analizados son “La pesada valija de Benavides” (2002), “Pájaros en la boca” (2009) y “Nada de todo esto” (2015). A partir de ellos, se expone cómo mencionada poética opera en la configuración de lo extraño, concerniendo al ámbito de los sujetos, vinculado a la transgresión de barreras culturales, sociales, morales e ideológicas. La propuesta tiene por objetivo exponer una constante en la producción literaria de la autora, explicitando mecanismos recurrentes, de los que no es posible dar cuenta acudiéndose apenas a la inscripción genérica de las narraciones de la autora. Por consiguiente, dicha poética se presenta como una alternativa a la divulgada asociación de Schweblin a la literatura fantástica, en la medida en que esta filiación se considera insuficiente para explicar el funcionamiento de los textos en cuestión.

**Palabras clave:** Samanta Schweblin; poética de la indeterminación; extraño; extrañeza; fantástico



## RESUMO

Esta dissertação tem por horizonte revelar uma *poética da indeterminação* como constituinte da narrativa da escritora argentina Samanta Schweblin (1978). Através dessa poética pretende-se atender à configuração da indeterminação na construção textual, ao esboço do indecifrável nos relatos, onde algo escapa a um sentido unívoco. A proposta se sustenta, principalmente, a partir das reflexões de João Adolfo Hansen (2015) quanto às formas ficcionais da estranheza. Suas postulações, baseadas na reflexão freudiana sobre o sinistro (FREUD, 1919), sobre o contraste entre o familiar e o não familiar, e o efeito de indeterminação, compõem o suporte teórico a partir do qual se analisam, pontualmente, três contos da autora, pertencentes a distintas publicações. Os textos analisados são “La pesada valija de Benavides” (2002), “Pájaros en la boca” (2009) e “Nada de todo esto” (2015). A partir deles, expõe-se de que maneira mencionada poética opera na configuração do estranho, concernente ao âmbito dos sujeitos, vinculado à transgressão de barreiras culturais, sócias, morais e ideológicas. A proposta tem por objetivo expor uma constante na produção literária da autora, explicitando mecanismos recorrentes, dos que não é possível dar conta recorrendo apenas à inscrição genérica das narrações da autora. Por conseguinte, dita poética se apresenta como uma alternativa à divulgada associação de Schweblin à literatura fantástica, na medida em que essa filiação é, em nosso entendimento, insuficiente para explicar o funcionamento dos textos em questão.

**Palavras-chave:** Samanta Schweblin; poética da indeterminação; estranho; estranheza; fantástico

## ABSTRACT

This dissertation addresses to reveal a poetic of indeterminacy as a narrative element of Argentinean writer Samanta Schweblin (1978). The configuration of the indeterminacy in the text structure, outlining the indecipherable in the texts, in which something escapes to an unequivocal sense, is discussed considering the poetic of indeterminacy. Works by Joao Adolfo Hansen (2015) on the strangeness' fictional forms are principally discussed to develop this perspective. The author's postulations -based on the Freudian contributions on the awfulness (Freud, 1919)- about the contrast between what is familiar and unfamiliar and the effect of indeterminacy lay down the theoretical foundations for this research. "La pesada valija de Benavides" (2002), "Pájaros en la boca" (2009) and "Nada de todo esto" (2015), three of the author's short stories published in different works, are analysed to develop this argument. The poetic of indeterminacy and how it evolves in the configuration of the strangeness is explained in the short stories, concerning the scope of subjects, involved to a transgression of cultural, social, moral and ideological barriers. This proposal is aimed at exposing a continuous feature in the author's literary work, revealing recurrent literary procedures that wouldn't be noticed considering the generic narrative categorisation attributed to the author. Therefore, the poetic of indeterminacy is presented as an alternative to Schweblin's disclosed association with fantastic literature, since it is insufficient to explain the functioning of the aforementioned texts.

**Key-words:** Samanta Schweblin; poetic of indeterminacy; strangeness; oddness; fantastic.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>p. 1</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>SCHWEBLIN Y LO AMBIGUO</b>	<b>p. 4</b>
1.1. El discurso de la escritora	p. 5
1.2. El discurso de la crítica	p. 10
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>POÉTICA DE LA INDETERMINACIÓN</b>	<b>p. 22</b>
2.1. Mapeo de zonas de incerteza	p. 23
2.2. Extrañeza en el contraste entre lo familiar y lo no familiar	p. 28
2.3. Perplejidad e indefinición para la posición del lector	p. 36
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>LA INDETERMINACIÓN ENTRE COSTURAS</b>	<b>p. 42</b>
3.1. Nada de todo esto – Desestabilizaciones de las posiciones	p. 43
3.2. Pájaros en la boca – Deriva del desacomodo a la incomodidad	p. 59
3.3. La pesada valija de Benavides – No hay dos sin tres	p. 69
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b>	<b>p. 87</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>p. 90</b>

## INTRODUCCIÓN

Conocí la narrativa de Samanta Schweblin por el hábito de vagar de libro en libro. Acababa de leer *Distancia de rescate* (2014), libro con el cual la autora se presentó como novelista, cuando fue publicado su tercer libro de cuentos, *Siete casas vacías* (2015). Atrapada por el primer texto, fui enseguida en la búsqueda del nuevo lanzamiento e, inmediatamente después, atrás de los demás volúmenes de cuentos, reunidos en *Pájaros en la boca* (2009) y en *El núcleo del disturbio* (2002). Aún no formaba parte de esa lista la novela *Kentukis* (2018), cuando decidí preguntarme, desde el ámbito académico, en torno a lo que en aquellos textos me desacomodaba y sorprendía.

Los libros de Schweblin, algunos más, otros menos, me interpellaron sobre todo por el lugar de desconcierto en que sitúan al lector. De alguna manera, algo en ellos me llevaba a sospechar de lo establecido, a poner en duda toda certeza, a cuestionar la mirada a partir de los movimientos narrados en cada mundo ficcional, tanto en aquellos donde lo corriente puede ser observado como algo extraordinario como en los que lo absurdo forma parte de lo más cotidiano. Particularmente, me llamaba la atención que en muchas de sus narraciones se apele a lo indeterminado, donde en el centro de las tramas algo escapa a la significación o donde los sentidos que cada historia lleva inicialmente a asimilar son desestabilizados por el anuncio de otras posibilidades de interpretación.

Ese lugar incómodo, por la indefinición en que los textos dejan a los lectores, donde no es posible hacer afirmaciones certeras, nos llevó, entre amigas, a conversar, a intercambiar lecturas, a destacar detalles en el ejercicio de indicar las puntadas de cada pieza, como un modo de reconstruir cada narración en el intento por comprenderla. En el fondo de este trabajo residen, como hilvanos, aquellas primeras observaciones colectivas y sin pretensiones, transcurridas en la informalidad de las tardes, entre quienes, seducidas por la literatura contemporánea que se produce en nuestra geografía y, sobre todo, por las producciones de escritoras, destinábamos algunos momentos a charlar sobre éstas.

Las páginas siguientes constituyen la búsqueda de un lenguaje que permita exponer las costuras de los textos, de contarlos poniendo en evidencia el modo en que operan. Parto de la noción de que la indeterminación está presente en las composiciones literarias de Schweblin y de que la misma puede tornarse un aspecto central para describir su obra. Pretendo explicitar, en el discurrir del trabajo, que a partir de tal aspecto puede concebirse una *poética*, que permite dar cuenta de trazos distintivos de la producción literaria de la autora. De manera que

la propuesta está orientada a exponer la articulación de algunos mecanismos empleados en las narraciones, con el horizonte de explicar el funcionamiento de los textos, considerando que en éstos algo dirige a los lectores a extrañarse.

La tesina se organiza en tres capítulos. El primero, en el cual reverbera la indagación sobre la construcción de saberes acerca de una obra y sobre la legitimidad de las voces en la formación de conocimiento acerca de la misma, está destinado a presentar, brevemente, el discurso de la escritora y el discurso de la crítica académica que circundan la producción literaria en cuestión. Constituye un mapeo de la incipiente producción académica que existe al respecto, con la que se dialoga y a la que se suma el presente trabajo. De cierto modo, la propuesta de concebir una *poética de la indeterminación* para analizar la producción de Schweblin es una elección en detrimento de otras categorías más convencionales, tal como la clasificación en géneros literarios, más usual en los trabajos críticos que anteceden a éste.

El segundo capítulo comprende la postulación de una *poética de la indeterminación*. Es el apartado en el cual se especifican los mecanismos comunes, que pueden detectarse en la articulación de distintas narraciones de la autora, en otras palabras, el capítulo tiene por horizonte ponerle nombre a procedimientos que se reiteran y que desatan las dinámicas que gobiernan el interior de cada relato. En su formulación adquieren centralidad las reflexiones de João Adolfo Hansen (2015), al respecto de la forma ficcional de la extrañeza. De éstas se desprenden la categoría *efecto de indeterminación* y el contraste entre *lo familiar* y *lo no familiar*, como nociones que permiten explicar el funcionamiento de los textos. También se considera, en relación a esto, la configuración de zonas de incerteza, ejemplificadas a partir del recuento de algunas narraciones de la autora. Además, se realizan consideraciones sobre la incidencia de la indeterminación en los personajes y sobre la posición de los lectores, según lo deparan los textos.

El tercer capítulo está orientado a mostrar, en detalle, la manera en que opera aquello denominado como una *poética de la indeterminación*, a partir de tres casos. Concretamente, se describe, al mismo tiempo que se recorren las narraciones, la manera en que se construyen en éstas zonas de incerteza, se indica la centralidad que adquiere lo no familiar en la configuración de los conflictos que estructuran las tramas, se señalan las desestabilizaciones que se producen en los puntos de vista de los personajes y la mediación de los narradores en la proyección de la indeterminación en los lectores. Para este análisis detenido, se acude a narraciones correspondientes a distintos libros, con el objeto de exponer que dichos mecanismos constituyen una constante en la obra de la autora. Se abordan, con tal objeto,

cuentos publicados por primera vez en distintos volúmenes, puntualmente, “La pesada valija de Benavides” (2002), “Pájaros en la boca” (2009) y “Nada de todo esto” (2015). Asimismo, se considera aquello que la indeterminación habilita en cada narración, al explorarse las oscilaciones e indefiniciones que se ponen en juego y los rumbos que las historias toman. Es decir, se hacen apreciaciones al respecto de lo que cada relato tiene de particular, para no perder de vista, ni reducir en la constante, la singularidad de cada texto.

## CAPÍTULO 1

### SCHWEBLIN Y LO AMBIGUO

La propuesta de concebir una *poética de la indeterminación* para analizar las narraciones de Schweblin supone un apartamiento de las tentativas de encuadramiento de su producción en un modelo genérico específico y, por consiguiente, de la definición de la escritora como autora de un tipo puntual de literatura, siendo la asociación al género fantástico la más divulgada por la crítica.

Antes de explicitar las características que permiten identificar tal poética – aspecto que se desenvuelve a partir del siguiente capítulo –, se muestra que la indeterminación que adquiere un lugar central en la propuesta reverbera, de distintas formas, en los discursos que han sido elaborados en torno a la obra en cuestión, tanto por la misma escritora como por la crítica académica que ha abordado su narrativa.

En primer lugar, se muestra que la indeterminación puede detectarse en la ambigüedad presente en el discurso de Schweblin, en el plano que concierne a las definiciones genéricas, dado que en sus entrevistas oscila al postular el género con el cual se corresponden o filian sus narraciones.

En segundo lugar, interesa destacar, en primera instancia, que los críticos han optado por perspectivas diferentes para abordar las narraciones de la autora y que, en lo que respecta a los géneros, han realizado filiaciones tanto a la ficción de terror, como al realismo y al fantástico, siendo este último enfoque el más habitual. Asimismo, al explorar el discurso de la crítica, en una segunda instancia, vale subrayar que, independientemente de la perspectiva por la que se haya optado en cada producción, al apuntar las características de los textos se ha acudido a elementos y procedimientos que pueden ser vinculados a la indeterminación.

En esa línea, la configuración de ambigüedades, la ambivalencia, la ausencia de explicaciones, los silencios, omisiones y fisuras en el hilo de la narración, son destacados como una particularidad de los textos de la autora, que bien podrían pensarse en función de una *poética de la indeterminación*.

## 1.1. El discurso de la escritora

Aunque una obra literaria hable por sí misma, más allá y hasta contradiciendo, a veces, los propósitos declarados por su autor, la palabra del escritor tiene también un estatuto importante, a la par de los discursos académicos o periodísticos que se elaboran en torno a una producción literaria. Cada uno de estos lugares de enunciación, por supuesto, presenta sus particularidades, pero coinciden en un punto común al ser su importancia secundaria, en la medida en que constituyen discursos complementarios y prescindibles, pues la obra para existir como tal no necesita de éstos.

El lugar del escritor, por su parte, presenta como singularidad la posibilidad de atribución del acto de escritura, aunque eso no implique que éste tenga una verdad sobre el texto, cuya capacidad de significar escapa a su dominio y se mueve al margen de sus intenciones – sobre este asunto se retornará en el capítulo dos –. No cabe duda de que sus intervenciones se orientan, en primera instancia, a la divulgación de la propia producción, pudiendo o no, accesoriamente, otorgar legibilidad a la misma.

Lo que interesa destacar, en torno al caso de Samanta Schweblin, incluso aunque lo que diga la escritora sea accesorio a la obra – después de todo, esta tesina también lo es –, es que su discurso circula, vistosamente, al ritmo que lo hace su literatura. Y, de entre las cosas que la escritora plantea, coincidentemente, un aspecto tiene que ver con algo que resuena en el fondo de la lectura que este trabajo propone, puesto que la búsqueda de la explicitación de una poética que permita describir la obra de la autora derivó de las limitaciones que surgieron de una tentativa inicial de explicar sus textos a partir, exclusivamente, del género fantástico.

Vale aclarar que dicho género es aquél al cual fue filiada la autora, sobre todo en el comienzo de su trayectoria, tanto por el discurso periodístico como por el académico – sobre este último punto se volverá en la próxima sección de este capítulo –, proyectando una imagen acerca de la misma y de su narrativa. Aunque no es el objetivo de este trabajo profundizar al respecto del campo de la recepción, se puede mencionar, en consonancia con lo planteado, que no es casual que, poco tiempo atrás, uno de los diarios de mayor circulación del país en que la autora nació haya puesto en la portada de su revista de domingo una fotografía de Schweblin junto al título “Una escritora fantástica”, anunciando una entrevista, que se desarrolla páginas adentro, donde se presenta a “La escritora que da miedo en todo el



mundo” y se comenta “Cómo es la vida en Berlín de la narradora argentina más prestigiosa, premiada y traducida del momento”.<sup>1</sup>

Con la excusa de introducir la producción narrativa que en los capítulos siguientes se analiza, se asumen ciertas libertades, al formular el acercamiento, lateralmente, en consideración de la mirada de la autora. Algo que no tiene por horizonte sobrevalorar la palabra de la misma, sino a partir de lo cual se pretende señalar que al escribirse sobre una obra literaria se está dialogando también, implícita o explícitamente, con todo lo que se dice acerca de ésta.

En primer lugar, se puede señalar que Samanta Schweblin (1978) es, en los días que corren, tras la publicación de tres volúmenes de cuentos – *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías* (2015) – y dos novelas – *Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis* (2018) –, una escritora de gran popularidad en el ámbito de las letras. Todo aquel que mínimamente está atento a las novedades literarias ve su nombre surgir como una referencia de la escritura ficcional y contemporánea argentina, sobre todo ligado a una secuencia de premios literarios.<sup>2</sup> Múltiples veces entrevistada, Schweblin puso – y aún lo hace

---

<sup>1</sup> La alusión se remite al número de la revista VIVA, perteneciente al diario Clarín, publicada el 11 de febrero de 2018.

<sup>2</sup> En 2001, cuando Schweblin tenía veintitrés años, su cuento “Hacia la alegre civilización de la capital” ganó, en Argentina, el primer premio del Concurso Nacional Haroldo Conti y, en ese mismo año, también recibió en dicho país el premio del Fondo Nacional de las Artes por *El núcleo del disturbio*. Siete años después, en 2008, el cuento “La furia de las pestes”, publicado posteriormente en *Pájaros en la boca*, ganó el premio de la fundación cubana Casa de las Américas. En 2010, la escritora fue incluida en la lista de la revista británica Granta, como una de los veintidós mejores narradores jóvenes en lengua española, menores de treinta y cinco años en aquel entonces. En 2012, Schweblin recibió el Premio Juan Rulfo, concedido en conjunto por Francia, España y México, por el cuento “Un hombre sin suerte”, incluido posteriormente en *Siete casas vacías*. En 2014, la escritora recibió el Diploma al Mérito por su trayectoria como cuentista durante el período 2009-2013, otorgado por el Premio Konex, en Argentina. En 2015, el libro *Siete casas vacías* ganó, en España, el Premio Ribera de Duero de Narrativa Breve y también el premio anual a la mejor narrativa de ficción concedido por la revista digital de crítica literaria Estado Crítico. El mismo año y también en España, fue otorgado a su novela *Distancia de rescate* el Premio Tigre Juan. En 2017, Schweblin fue una de las finalistas, y la primera escritora latinoamericana a ser nominada, en el Man Booker Internacional Prize, por la traducción al inglés del libro con el cual inauguró su producción novelística, y ganadora, por el mismo libro, del premio Shirley Jackson de Novela. Además de eso, la escritora obtuvo bolsas de incentivo para artistas, concedidas por diferentes instituciones, motivo por el cual residió en México, Italia, China y Alemania, país donde actualmente reside. Vale destacar, como prueba de su renombre internacional, que su novela fue traducida a más de veinte idiomas. La circulación de su producción por diversos países y lenguas puede rastrearse también haciendo un seguimiento de las antologías en las cuales fueron incluidas algunas de sus narraciones. Entre ellas, se pueden mencionar *Cuentos argentinos* (Siruela, 2004), *La joven guardia* (Norma, 2005), *Una terraza propia, nuevas narradoras argentinas* (Norma, 2006), *Quand elles se glissent dans la peau d'un homme* (Éditions Michalon, 2007), *Quince golpes en la cabeza* (Cajachina, 2008), *Människosaker -Asien och Latinamerika-* (Karavan, 2008), *Otkacene price* (Geo Poetika, 2008), *Antología del cuento latinoamericano contemporáneo* (Norma, 2009), *El futuro no es nuestro* (Eterna Cadencia, 2009), *El nuevo cuento latinoamericano* (Norma, 2009), *Asamblea portátil* (Casatomada 2009), *El ojo del monstruo* (Emecé, 2010), *Die Nacht des Kometen* (Edition 8, 2010) y *Los mejores narradores jóvenes en español* (Granta Duomo Ediciones, 2011). Los datos aquí citados se encuentran

– el cuerpo frente a las cámaras que registraron su imagen, difundida en publicidades de presentaciones de libros, festivales y otros eventos literarios, programas televisivos, documentales sobre artistas contemporáneos, llegando, incluso, a ser tapa de revista de variedades – tal como se ejemplificó dos párrafos atrás –.

La escritora se tornó una figura mediática, siguiendo la denominación de Silviano Santiago, un ícono pop, una celebridad de modo semejante a los músicos, actores de cine, teatro y televisión (Cf. SANTIAGO, 2004, p. 164). Y desde ese lugar de gran exposición, con la contribución de agentes literarios y bajo la lupa de periodistas, Schweblin no se limitó a hacer comentarios acerca de su proyecto narrativo, sino que los enlazó con datos anecdóticos sobre su formación artística, sobre experiencias que fueron inspiración en la escritura de alguno de sus textos o vinculadas a su rutina actual, de escritora y tallerista que reside en el exterior. De manera que un relevamiento de sus declaraciones permitiría reunir informaciones puntuales sobre su vida personal, tarea que excede y se desvía del interés de este trabajo.

El dato relevante, que amerita esa presentación previa, es que su frecuente aparición hizo de ella, no sólo una reconocida personalidad del mundo de la cultura, o, de modo más circunscripto, una estrella del mundo de las letras, sino también la principal divulgadora y apreciadora de su propia producción literaria – lugar reconocido, también, por la crítica académica, aspecto que se tratará en la próxima sección –. Condición que le permitió, además de decir, desde decirse, una y otra vez. Dicho de otra manera, su constante aparición en la escena pública hizo viable que en su discurso se repitan, se reformulen, se reivindiquen y practiquen nuevas respuestas, siempre que ella lo crea necesario – asesorada o no, quien sabe, por la agencia literaria que la representa –.

Entre las oscilaciones que se detectan en el discurso de Schweblin, una cuestión recurrente está vinculada a la categorización de sus narraciones. Las respuestas dadas por la escritora, al respecto de este tema, varían de una entrevista a otra, en un vaivén que no permite fijar sus textos como correspondientes a un género literario en particular y a través de lo que se anuncia cierta resistencia a los encasillamientos de su producción en modelos preestablecidos. Algunos ejemplos permiten ilustrar esta caracterización.

- ¿La tuya es literatura fantástica?

- Dicen que sí, pero no sé. Creo que los 15 cuentos de *Pájaros en la boca* se pueden considerar fantásticos, pero también pueden leerse como relatos realistas. Me interesa esa línea de la ambigüedad. Cuanto más se acerca un texto a la realidad, más

extraño se vuelve. El género fantástico ya no es *Frankenstein*. Ahora, es también la posibilidad de algo terrible. (SCHWEBLIN, 2009)

- Já disseram que *Pájaros en la boca* remete a Julio Cortázar. Quais são suas influências?

- Que me cataloguem como herdeira da geração de Borges, Bioy Casares e Cortázar me agrada por um lado, porque eles foram meus mestres – especialmente Casares e Antonio di Benedetto. Mas também pesa sobre mim essa ideia de “continuadora da literatura fantástica argentina”, quando realmente não sinto tanta presença do fantástico nos meus trabalhos.

- O fantástico foi muito popular na literatura argentina dos anos 1960. A produção atual está mais realista do que alegórica?

- Fico surpresa ao descobrir que certos traços fantásticos vão se perdendo de geração e geração: ficções que na realidade de hoje já não funcionam como fantásticas, ou funcionam de outro modo (...) Na literatura atual, ou pelo menos na que me interessa, há uma fronteira de verossímil que já não pode ser cruzada, e isso está longe de ser uma desvantagem (...) A resolução de um conto é o que fará dele fantástico ou realista e, paradoxalmente, ela está apenas na cabeça do leitor. (SCHWEBLIN, 2010)

- Se o rótulo é inevitável, pelo menos para ajudar os livreiros na hora de colocar os livros nas estantes, como gostaria de ser catalogada dentro do amplo leque literário? É uma escritora de realismo fantástico, tal como vários críticos enquadram?

-“Realismo fantástico” é uma expressão estranha. Exceto um ou dois casos em *Pájaros na Boca*, os contos, em sua maioria, são realistas, embora estejam concentrados em situações anormais. Poderão ser anormais... mas são super-realistas. Não é literatura fantástica, que é um gênero que deixa o leitor em um lugar mais confortável. Eu me sinto segura ao ler, por exemplo, *Frankenstein*. Mas, nesses meus contos super-realistas, os problemas poderiam ocorrer com o próprio leitor. Não tenho, contudo, nada contra a literatura fantástica. (SCHWEBLIN, 2012)

Los fragmentos evocados corresponden a entrevistas – fechadas en 2009, 2010 y 2012 – realizadas a la escritora en el período intermedio dado entre la publicación de su segundo y tercer libro. Como puede corroborarse, su postura no se sostiene exactamente de una entrevista a otra, a pesar de remitirse en éstas a un mismo volumen de cuentos. De un año a otro, Schweblin pasa de afirmar que sus textos pueden ser considerados fantásticos, a señalar que no siente una fuerte presencia de lo fantástico en sus narraciones, a indicar que lo que ella escribe no es literatura fantástica. Incluso, comprendiendo la literatura fantástica como una categoría amplia, pues nuclea dentro de ésta a autores y obras heterogéneas, al realizar referencias a la literatura de terror gótico, a partir de la mención del famoso libro de Mary Shelley, y a la vertiente fantástica rioplatense, a partir de la mención de varios escritores con propuestas singulares, pero unidos por la misma geografía, como lo son Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y Antonio di Benedetto. Curioso resulta que la entrevistada identifique a la literatura fantástica por dejar al lector en un lugar comfortable –

en oposición a lo que, generalmente, indican los teóricos que tratan el género, aspecto que se retoma en el capítulo dos –, como si el hecho de referir a lo inconciliable e inverosímil reivindicara la dimensión de la ficción como espacio de imaginación. Es decir, en contraste con textos que, por configurarse siguiendo códigos realistas, sin generar fisuras del verosímil, supuestamente dejarían al lector en un lugar más incómodo, al ser disimulado, en este sentido, el carácter ficcional inherente a las narraciones, referidas como historias que podrían ocurrir y recayendo en esto lo perturbador.

Al hablar de su producción, Schweblin conforma en su discurso un vaivén. Si por momentos indica que sus textos pueden ser considerados fantásticos pero también leídos como textos realistas, en otros momentos, postula que sus textos son mayoritariamente realistas y que pocos pueden ser concebidos desde la óptica de lo fantástico. Al transitar ese arco que va de las afirmaciones a las negaciones, pasando por ciertas modalizaciones, se manifiesta en el discurso de la escritora una ambigüedad, desde donde se aplaca toda tentativa de determinación y se apela a la falta de nitidez, algo que, si bien en lo referido atañe a la inscripción genérica,<sup>3</sup> puede pensarse además en otros planos de su escritura.

Los críticos que abordaron sus narraciones practicaron acerca de este tema sus propias respuestas, reivindicando la filiación a un género, rechazando otra, e incluso hasta optando por resaltar la hibridez de los textos, al considerar más de una perspectiva – aspecto que se evidencia en la próxima sección –.

Particularmente, más que el encuadramiento en un género, me interesa desplazar esa reflexión, que coloca en el centro la ambigüedad, para pensar el funcionamiento de los textos de la autora. Es decir, considero que la ambigüedad – que Schweblin elabora al referirse a la inscripción genérica de sus textos – puede pensarse en torno a la composición de sus narraciones, al buscarse en éstas lo que hay de indeterminado, lo que en el interior de cada mundo ficcional puede entenderse de varios modos, admitir distintas interpretaciones, dar, por consiguiente, lugar a dudas, incitar la incertidumbre en el lector, según la posición que le es asignada por el mismo texto.

De cierto modo, puede afirmarse que la propuesta de lectura de este trabajo se condice con aquello que la escritora, en su discurso, más que clarifica, opaca. La imagen de la opacidad, de lo ambiguo, de lo indeterminado, a mi entender, permite distinguir trazos de la

---

<sup>3</sup> La ambigüedad en relación al género literario también puede observarse en relación a su último lanzamiento, la novela *Kentukis* (2018), afiliada parcialmente a la narrativa de ciencia ficción. Si bien se plantea un acercamiento a ésta, por problematizarse en el relato el uso de tecnologías, la autora se distancia, al destacar que su novela no escenifica un tiempo futuro, sino que dialoga con las posibilidades del presente.

producción narrativa de la autora en cuestión, considerándose, de esta forma, que detener la vista en la construcción de lo que opaca puede ser también una manera de echar luz.

## 1.2. El discurso de la crítica

A diferencia de la escritora, que, como fue señalado, a través de su participación en entrevistas evitó definir su adscripción a un género literario en particular – aspecto que se trató, específicamente, en relación a *Pájaros en la boca*, pero que se replica al considerarse otros libros suyos –, los críticos que abordaron su narrativa optaron, la mayoría de las veces, por establecer una filiación a un género, inclusive, aunque ello implique considerar algunos cambios en las estrategias empleadas en el mismo.

Si bien no son muchos los trabajos académicos que han tratado la producción literaria de la autora, entre aquellos que han sido localizados,<sup>4</sup> la vinculación de las narraciones de Schwebelin a la literatura fantástica constituye una constante. Cabe observar, no obstante, que tal filiación se produce sobre todo en relación a los cuentos que componen sus dos primeros volúmenes, es decir, *El núcleo del disturbio* (2002) y *Pájaros en la boca* (2009). Dicha filiación puede distinguirse en los trabajos de Agnes Simonses (2013), Maia Bradford (2015), María Luiza Guarnieri Atik (2015), Flavio Garcia (2016), Sunniva Skripeland (2016) y Lia Cristina Cerón (2017). En contraste, solamente Luciana Irene Sastre (2009) leyó uno de los cuentos, junto a otros textos de otra autoría, con el objeto de analizar las narraciones realistas de la actualidad. Narraciones de estos volúmenes fueron también consideradas por Nora Dominguez (2010), Hernán Faifman (2012) y Julieta Astorni, Lucas Saparoni y Eugenia Zicavo (2017), quienes en sus artículos se centraron en aspectos relativos a las representaciones de las mujeres, sin pronunciarse al respecto de la inscripción genérica de los textos.

La novela *Distancia de rescate* también fue considerada en el artículo de Bradford, referido en el párrafo anterior, como una narrativa fantástica. Por su parte, Rodrigo Ignacio González Dinamarca (2015) la abordó en el marco de las ficciones de terror. Lucía de Leone

---

<sup>4</sup> El relevamiento de trabajos críticos, actualizado hasta mediados de 2018, fue realizado a partir de la búsqueda en actas de congreso, artículos de revistas académicas y tesinas de final de carrera, escritas en lengua española y portuguesa. Por consiguiente, se reconoce que en el caso de ampliar la búsqueda a otras lenguas, en las que hayan sido traducidas algunas narraciones de Schwebelin, sería posible localizar una mayor cantidad de trabajos que tengan por objeto el análisis de su producción literaria.

(2017) se propuso analizar a partir de ésta la representación del nuevo relato rural, entendiendo que en la misma se conjuga lo realista con elementos y procedimientos que se mueven entre lo extraño, lo fantástico y el terror. Por último, Sabine Schlickers (2015), en clave psicoanalítica, se preguntó por la configuración de los personajes femeninos y la representación de trastornos vinculados a éstos.

No han sido localizados trabajos académicos que tengan como objeto de análisis los últimos libros de la autora. Ni el volumen de cuentos *Siete casas vacías* (2015), ni la novela *Kentukis* (2018), lanzada en el momento de escritura de esta tesina.

La incipiente producción crítica, realizada desde el ámbito académico, se sistematiza a continuación a partir de un breve mapeo. Cabe aclarar que cada texto presenta sus particularidades al adecuarse a un formato en particular, que puede variar entre ponencia de congreso, artículo de revista o tesina de final de carrera. Por ende, se sobreentiende que tanto las limitaciones como las posibilidades de especificidad y despliegue advertidas en los trabajos, muchas veces, se deben y justifican en la extensión que cada formato habilita. Asimismo, no es un dato menor que se otorga mayor atención a aquellos textos con los cuales, en alguna medida, discute la propuesta de este trabajo, tal como se podrá comprobar en los capítulos siguientes.

La tesina de bachillerato de Agnes Simonses, “En el límite entre lo real y lo irreal. Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin” (2013), es el primer trabajo académico que se abocó al estudio de la narrativa de la escritora. En éste, Simonses apuntó la relación entre la literatura de Schweblin y el género fantástico. Aunque la autora de la tesina, en ciertos pasajes, problematizó tal identificación, se amparó en esta perspectiva para desarrollar su análisis de tres cuentos de *Pájaros en la boca*, puntualmente, “Irman”, “Conservas” y “Papá Noel duerme en casa”. Entre los teóricos que citó para darle soporte a su lectura están Tzvetan Todorov (1970), Ana María Barrenechea (1972), Jesús Roderó (2008), Arturo García Ramos (2010) y, corriéndose de lo fantástico propiamente, Sigmund Freud (1919), aunque, en términos concretos, sus aportes no siempre fueron operativos en las explicaciones de las narraciones.

La autora acudió al enfoque de contrastes, pautado en las teorizaciones sobre la literatura fantástica por los binomios real/irreal, posible/imposible, normal/anormal, entre otros, sin dejar muy claro cuáles son sus contribuciones y cuáles sus limitaciones en el tratamiento de los cuentos mencionados. En su análisis mezcló lo que concierne al mundo representado en la ficción y lo que atañe al plano de la lectura, como así también, la relación

entre la realidad textual y la realidad extratextual. De modo que, por ejemplo, el proceso de inversión de un embarazo narrado en el cuento “Conservas”, donde un feto puede ser reducido al tamaño de una almendra y guardado en un frasco de conservas hasta que se desee su desarrollo, fue señalado por Simonses como algo increíble, en función de lo que destacó la ausencia de una explicación racional dentro del cuento, a pesar de que en éste no sea necesaria, dado que el hecho es aceptado por los personajes, según la narradora, como algo probable, normal, posible de efectuarse, y no vivido como algo extraño que suscita un conflicto. Sin embargo, Simonses destacó que retrasar el estado de embarazo era el punto fuera de lo normal configurado en la narración. Para explicar la dinámica del cuento recurrió a los postulados de Todorov, al respecto de la vacilación entre una explicación racional y la aceptación de lo sobrenatural, aunque el texto no plantee un conflicto y pueda más asemejarse, estrictamente por este dato, a la literatura maravillosa, siendo incluso, más adecuado, su asociación al realismo mágico, según la descripción del género realizada por otros teóricos. Entre otras cosas, resultan difusos los criterios a partir de los cuales la autora define qué entiende por normal y anormal. Si, en lo referido líneas atrás, parece relativo a las posibilidades e imposibilidades concebidas de acuerdo a lo pautado en la realidad extratextual, independientemente de lo que postule la mirada de la narradora, en otros casos, se trata de convenciones socioculturales ilustradas en las narraciones, o bien, del punto de vista del narrador. Acerca del cuento “Irman”, por ejemplo, esto se plantea en un pasaje a partir de la adecuación y de la falta de adhesión a ciertos paradigmas culturales, específicamente, en relación a estereotipos de masculinidades, siendo señalada la normalidad como relativa a la fuerza de un hombre y la anormalidad a su posición de debilidad e impotencia, vinculada al pequeño tamaño de un personaje y su dependencia en relación a su mujer. En “Papá Noel duerme en casa”, la normalidad y su excepción son pautadas por la perspectiva del niño que cuenta los acontecimientos y desconoce las convenciones al respecto de lo admisible e inadmisible de los adultos que lo rodean. De modo que no hay criterios homogéneos en la definición de las categorías y procedimientos empleados en la construcción de los cuentos, y si acaso el objeto era dar cuenta de la diversidad de mecanismos y formas que varían de un texto a otro, tal información se pierde a falta de una sistematización donde se recuperen, efectivamente, las distintas aristas del asunto. Asimismo, si bien Simonses asignó un papel relevante a las omisiones en la configuración de lo extraño, al efectuar observaciones acerca de éstas no se restringió a informaciones imprescindibles para la comprensión del relato, ni al análisis del efecto de extrañeza propuesto como eje.

Por su parte, Maia Bradford, en su ponencia “El fantástico: una definición de la otredad” (2015), acudió a las narraciones de Schweblin, mencionando los cuentos de *Pájaros en la boca* y la novela *Distancia de rescate*, para ilustrar su propuesta de definición de lo fantástico. La producción literaria de Schweblin le resultó funcional, del modo en que es resumida, para dar cuenta de la existencia de dos tipos de relatos fantásticos. Por un lado, aquellos en los cuales se elabora una transgresión al formularse excepciones a las leyes físicas del mundo, donde lo imposible se cuele y replantea los límites, como en los cuentos “Mariposas” y “Última vuelta”. Por otro lado, aquellos en que la transgresión se elabora dentro de lo posible, donde la emergencia de algo que no puede reconocerse y resulta inesperado causa extrañeza, tal como en los cuentos “Mi hermano Walter” y “Cabezas contra el asfalto”.

El trabajo, que cuenta con una breve extensión, adecuada para la presentación en el marco de un congreso, y cuyo propósito principal es exhibir una manera de entender lo fantástico, no incluyó el desarrollo de análisis de narraciones de Schweblin, que, de hacerse, podrían problematizar los resúmenes elaborados al respecto de éstas. Se puede mencionar, además, que la propuesta está apoyada en aspectos acotados de los modelos teóricos formulados por Rosemary Jackson (1981), Rosalba Campra (2001) y David Roas (2011), entre otros, desconsiderando los presupuestos generales que plantean cada uno de estos autores al tratar lo fantástico, evocados solamente en la medida en que permiten proponer la existencia de un fantástico asociado al mundo natural transformado en algo extraño, dado por la emergencia de un elemento desconocido, categorizado como una otredad. Por ejemplo, la categoría de transgresión empleada por Campra, elemental en la ponencia, fue citada sin que se consideren las observaciones realizadas por la teórica en relación a las formas en que la misma se produce, específicamente, en los textos fantásticos. Sin coincidir de modo exhaustivo con los postulados de los teóricos referidos, el horizonte de Bradford fue exponer que lo extraño es parte de lo cotidiano y que lo fantástico puede producirse por la modificación de lo acostumbrado, de manera que el cuestionamiento a los códigos culturales asimilados abre el espacio para la perturbación, el desconcierto y la incompreensión. Al final, se apoyó en declaraciones de Schweblin, a quien cita para reafirmar que lo fantástico puede configurarse sin implicar cuestiones del orden de lo imposible, dejando al margen las oscilaciones que existen en el discurso de la escritora de una entrevista a otra. Realizada la propuesta, resta a los lectores ponerla a prueba a partir de la lectura detenida de textos literarios.



Maria Luiza Guarnieri Atik, en su artículo “O insólito na narrativa de Samanta Schweblin” (2015), hizo un análisis detallado del cuento “La pesada valija de Benavides”, que se condice en cierto punto con la propuesta de Bradford, al explicitar las estrategias narrativas que permiten el surgimiento de lo fantástico sin la emergencia de lo imposible, es decir, sin la irrupción de lo inverosímil. Según la crítica declara, la trama muy bien urdida lleva al verosímil a un extremo fuera de lo común. Su lectura buscó, justamente, dar cuenta de las construcciones insólitas que se producen en torno a la trama de dicho cuento, ligadas a los comportamientos y a los puntos de vista de los personajes, en función de los que adquiere un tono de extrañeza el cotidiano, siendo vinculado a las perspectivas de éstos el cuestionamiento de los códigos de interpretación y representación de lo real.

Para dar cuerpo a su propuesta, Guarnieri Atik recurrió a afirmaciones de Tzvetan Todorov (1970), Irene Bessière (1974), Roberto Reis (1980), Rosalba Campra (2001), David Roas (2014), entre otros. También esta crítica aludió a los propósitos declarados por Schweblin como motor de su escritura y contrapuso, a la resistencia de la misma de identificar su literatura como fantástica, declaraciones de teóricos que extienden el concepto de fantástico en la contemporaneidad. Vale observar que, como en el caso previo, las teorías son evocadas parcialmente y que una aprehensión de otras aristas consideradas en las definiciones de lo fantástico, de esos mismos teóricos, dificultarían el encuadre del cuento en tal género. Por ejemplo, si bien la crítica evoca afirmaciones de Campra, así como la anterior, no considera que para dicha teórica lo fantástico se define por indicar un choque entre dos órdenes inconciliables, entre los que no existe continuidad posible, de modo que involucra algo más que un conflicto dado por barreras sociales, morales e ideológicas, como las que, a mi entender, pueden distinguirse en el cuento en cuestión. Aún así, la autora enriquece con su recorrido la lectura del cuento, en tanto su artículo se destaca por otorgar una mayor atención a la arquitectura de éste, sin agotar las observaciones que pueden realizarse acerca de la construcción textual.

Flavio Garcia, en su artículo “‘Na estepe’, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar” (2016), se propuso discutir las afirmaciones de la autora al respecto de la filiación genérica. El crítico partió de la negativa que Schweblin manifestó, en una entrevista en particular, de inscribir su obra al género fantástico. En respuesta a la escritora, frente a la que se manifestó en desacuerdo, realizó un minucioso estudio comparativo, poniendo a la par los procedimientos utilizados en “Casa Tomada” y en “En la estepa”, éste último perteneciente a *Pájaros en la*

*boca*, señalando el uso del sujeto tácito como equivalente a la indefinición del referente. Mediante el paralelismo, a partir del cual se destacaron como semejantes las estructuras narrativas y la configuración de una atmósfera inquietante en el texto de la autora y en el de Cortázar, un reconocido exponente del género, ésta fue asociada a la literatura fantástica. Para inscribir a la autora en tal tradición, además, el crítico aludió a una serie de trabajos teóricos, tales como los de Tzvetan Todorov (1970), Irène Bessière (1974), Filipe Furtado (1980), Pampa Olga Arán (1999), Rosalba Campra (2008), Renato Prada Oropeza (2006) y David Roas (2011), a los que sumó otros aportes teóricos que contribuyeron a identificar los mecanismos empleados en la construcción de las narraciones. El artículo, acorde a la meta explicitada, consigue puntualizar el vínculo buscado, nutriéndose de la indeterminación que se presenta en ambos cuentos para definir a la narración de la autora como un texto que puede encuadrarse dentro de la literatura fantástica.

En su tesina “Extrañamente familiar: Lo siniestro en los cuentos de *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin” (2016), Sunniva Skripeland analizó tres narraciones de los dos primeros libros de Schweblin, puntualmente, “Mujeres desesperadas”, “Pájaros en la boca” y “La pesada valija de Benavides”. A diferencia de los trabajos resumidos párrafos atrás, en la mencionada tesina se consideró fundamentalmente la perspectiva psicoanalítica, en la medida en que, sobre todo, conceptos acuñados por Freud, Jung y Lacan fueron considerados en la lectura de los cuentos.

Los personajes de dichos cuentos, muchas veces, fueron evocados por Skripeland como pacientes a los que se puede diagnosticar, lo que me lleva a diferir de la manera en que se asume, en referido trabajo, al área de la psicología como una perspectiva que puede potenciar el análisis literario. Su lectura, asimismo, se torna moralista cuando al analizar el comportamiento de los personajes se señala aquello que estaría bien y aquello que estaría mal, lo que sería correcto o incorrecto. Sin atenerse a lo concretamente formulado en el texto literario, en las generalizaciones que realiza, a partir de afirmaciones o al asumir el papel de lectora que representa a los otros lectores, la autora revela tanto su interpretación personal como, en ciertas ocasiones, sus propios prejuicios. La posición de los lectores está predeterminada, en su análisis, por aspectos morales y éticos, externos al texto. Es decir, no considera el lugar en que el lector, diseñado como una función, es ubicado por la misma narrativa, y, debido a tal motivo, desconoce el funcionamiento del texto, su juego, su estructura. A causa de ello, probablemente, es que la autora no se limita a señalar la presencia

de omisiones y de puntos indeterminados, sino que propone explicaciones tranquilizadoras para aquello que permanece indefinido en los relatos que aborda.<sup>5</sup>

Por otro lado, interesa destacar que Skripeland también identificó a las narraciones de Schweblin como textos de literatura fantástica y destinó un par de páginas a establecer tal inscripción. En el apartado dedicado a esto, discurrió sobre postulaciones de Julio Cortázar (1977), Alberto Manguel (1982), Antonio Risco (1987) y Jesús Roderó (2008), incurriendo en el error de asignar a Manguel teorizaciones perteneciente a Todorov (1970). Como en varios de los artículos aludidos anteriormente, la autora también citó declaraciones de Schweblin, en este caso, haciendo eco de los propósitos de escritura expresados por la misma. Puntualmente, ligó el interés, por ella anunciado, de cuestionar los pactos sociales, de problematizar lo normal y lo anormal, a los binomios presentes en las teorizaciones sobre dicho género.

Lia Cristina Cerón, en su artículo “O perturbador no cotidiano: uma leitura do conto ‘Hacia la alegre civilización de la capital’ de Samanta Schweblin” (2017), se preguntó por los procedimientos de construcción narrativa, motivada por comprender la configuración del efecto inquietante, centrándose en el análisis de mencionado cuento, publicado, inicialmente, en *El núcleo del disturbio*. Si bien, para Cerón, la narrativa de Schweblin es fantástica, reconoció, al dar cuenta de los procedimientos utilizados por Schweblin en la elaboración de dicho cuento, que la narración oscila entre el universo de lo fantástico y de la verosimilitud realista. Para la crítica, aún cuando pueden detectarse en el cuento la acentuación de características atribuidas al realismo, el comportamiento de los personajes, signados por silencios recurrentes en la narración que contribuyen a tornarlos incomprensibles, permite la inscripción de la narración dentro de lo fantástico.

Para realizar su lectura, Cerón movilizó, a partir de citas breves pero consiguiendo componer un texto consistente, tanto a teóricos del fantástico, como Tzvetan Todorov (1970), Ana María Barrenchea (1972), Rosalba Campra (1981), Paul Verdevoye (1991), David Roas (2001) Elsa Drucaroff (2005), como a otros que tratan el realismo, donde se destaca Luz Horne-Carranza (2011); junto a unos cuantos trabajos más que le permitieron discurrir sobre

---

<sup>5</sup> Debido a la divergencia con los supuestos implicados en esa tesina, surge el interés de detallar en este trabajo, entre otras cosas, el modo en que se concibe la posición del lector, aspecto al que se le dedica una serie de párrafos más adelante. Las apreciaciones realizadas resultan necesarias para indicar que el presente trabajo se confronta en varios aspectos con el de Skripeland, al proponerse otras lecturas para cuentos que en dicha tesina también son analizados. Incluso, a pesar de que ambos comparten referencias teóricas, tales como el texto freudiano acerca de lo siniestro u ominoso, hay diferencias en la forma en que aprehenden los conceptos ofrecidos por el mismo. Una distinción, en relación al trabajo de Skripeland, es que estos aparecen mediados por João Adolfo Hansen, tal como se presenta el siguiente capítulo, quien coloca las reflexiones de Freud en el marco de los estudios literarios con el objeto de pensar, exclusivamente, la forma ficcional de la extrañeza, estableciendo diferencias con la extrañeza que se produce en el ámbito que atañe al psicoanálisis.

aspectos ligados a la composición del cuento y a la configuración de la extrañeza. En esa línea, citó a Edgar Allan Poe (1846), Sigmund Freud (1919), Julio Cortázar (1970), Ricardo Piglia (1986), Natalia Gotlib (2000), Ariel Idez (2013), entre otros. La crítica se apoyó, además, en varias declaraciones de Schweblin a lo largo de su trabajo, para referir al papel del lector y a algunos trazos en la composición de sus cuentos, sólo difiriendo de la escritora al respecto de la inscripción genérica de su producción literaria, inclinándose, como fue dicho, por lo fantástico.

Luciana Irene Sastre, en su ponencia “La ensoñación: hipótesis sobre la realidad en la narrativa argentina actual” (2009), en la cual abordó el cuento “El cavador”, presente en *Pájaros en la boca*, pero también integrante, junto a textos de otros autores, de la antología *La joven guardia* (2005), indicó la ensoñación como una clave de los nuevos realismos, considerando la ambivalencia como marca característica de las narraciones. En su trabajo, Sastre destacó que, aunque no persisten las condiciones objetivas de producción que dieron emergencia al realismo, aún tiene vigencia la pregunta sobre las formas de elaboración de la realidad. Para darle cuerpo a su propuesta trajo a colación postulaciones de Gastón Bachelard (1982), Martín Kohan (2005), Josefina Ludmer (2007), Reinaldo Laddaga (2007) y Luz Rodríguez-Carranza (2009). En base a las reflexiones de tales teóricos, Sastre se propuso analizar una serie de narraciones, entre las que se incluye el cuento referido de Schweblin, preguntándose acerca del modo en que los textos fabrican presente y montan espectáculos de la realidad, configurándose como índices de una pérdida, e identificando como característica de estos textos la estrategia de narrar sin explicar. Al tratar dicho cuento, la crítica destacó que hay algo que escapa en la narrativa, al cavar un personaje un pozo, que crece acercándose a la casa que habita el narrador, sin que se presente una explicación para el mismo. De ese modo, apuntó los silencios ligados a la falta de motivos de los personajes, la extrañeza que ocasionan sus comportamientos, la omisión de informaciones. Es decir, para definir en qué consisten las narrativas realistas del presente destacó, en su análisis de “El cavador”, características que también fueron evocadas en otros trabajos para definir a los textos de Schweblin como fantásticos.

El recuento de trabajos continúa con aquellos que han abordado la primera novela de Schweblin, *Distancia de rescate*, y que comprenden distintas perspectivas de análisis. Sabine Schlickers, en su artículo “La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y ‘El último día de las vacaciones’ (2008) de Inés

Garland” (2015), se pregunta por las mujeres esbozadas en los textos, pero en clave psicoanalítica, identificando en la configuración de los personajes la representación de trastornos de adaptación, casos de histeria, neurastenia, alcoholismo, entre otros. Su trabajo se nutre teóricamente de definiciones de Simon Nadine (1986), Laplanche y Pontalis (1991), Christoph Schulte (1997) y Elaine Showalter (1997).

Rodrigo Ignacio González Dinamarca, en su artículo “Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin” (2015), realiza un estudio comparativo, orientado al análisis del papel y de la configuración de los personajes infantiles como monstruos, es decir, en el marco de las ficciones de terror. Aunque parte de dicha perspectiva, en su trabajo no deja de considerar algunos trazos característicos del género fantástico, como las nociones de ambigüedad y vacilación, de acuerdo a las postulaciones de Tzvetan Todorov (1970). Por otra parte, Sigmund Freud (1919), Michel Foucault (2000), Sara Martín Alegre (2001), Julia Kristeva (2006), Alberto Salamanca Ballesteros (2007), Terry Eagleton (2010) y Auba Llompart Pons (2012), son algunos de los teóricos evocados en su lectura.

Lucía de Leone, desde una óptica muy diferente, en su artículo “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin” (2017), se enfoca en los trazos del nuevo relato rural, delineado por las problemáticas sociopolíticas y culturales del presente. La novela de Schweblin le permite reflexionar sobre las relaciones espaciales y temporales en las representaciones del campo argentino actual, marcado por el uso de agrotóxicos, y en función de ese aspecto la obra es puesta en diálogo con otros textos ficcionales, de autores también argentinos, antecesores y contemporáneos. Al efectuar su análisis, la crítica reconoce que tratar la representación del campo argentino, planteada en la novela, demanda atender a elementos y parámetros que escapan de las formas más consabidas de la novela realista. Señala, en esta línea, que el espacio textual se fragmenta por el uso de elementos no realistas que van del extraño al fantástico y de éste al terror. Como soporte teórico de su lectura destaca, principalmente, conceptos de Michel Foucault (1984), Rita Segato (2006) y Gabriel Giorgi (2014), atendiendo a cuestiones vinculadas a la configuración del territorio y las relaciones que a partir de éste se establecen.

Finalmente, entre los trabajos que adoptan como marco la crítica feminista, se encuentra el artículo de Nora Dominguez, “Gradaciones: muy leídas, poco leídas, mal leídas, nada leídas” (2010), en el que la investigadora propone una reflexión en torno a la relación entre género y mercado, escritura y representaciones de mujeres. La crítica se apoya en su

lectura en postulaciones de Simone de Beauvoir (1949), Silvina Bullrich (1987), Nelly Richard (1993), Francine Masiello (2000), Andreas Huyssen (2002), María Moreno (2005) y Rita Segato (2006). De Schweblin comenta los cuentos “Conservas” y “Pájaros en la boca”, junto al de otras escritoras españolas y latinoamericanas, para indicarlos como ejemplos de narraciones que dismantelan los imaginarios sexuales nacionales y sus biopolíticas. Marca al respecto que en tales relatos la senda de lo siniestro abre la posibilidad de otras experiencias y sentidos, que se hacen lugar en los umbrales, a partir de la emergencia de lo monstruoso, de las perturbaciones espaciales y temporales, de los cuerpos fuera de lugar. Aunque la teórica no evoca el género fantástico, se puede decir que el paradigma se anuncia, implícitamente, a partir de su descripción de los textos.

Hernán Faifman, en su ponencia “Mujeres desesperadas (por definirse): Un análisis de las relaciones entre los sexos en la obra de Samanta Schweblin” (2012), también se pregunta por las representaciones de lo femenino, a la par de las representaciones de lo masculino, considerando las relaciones de dominación y sumisión, entre mujeres y hombres, que configuran las tramas de los textos. Realiza lecturas, puntualmente, de los cuentos “Matar a un perro” y “Mujeres desesperadas”. Para formular su lectura acuña el concepto de falogocentrismo. Su análisis se apoya, casi totalmente, en los comentarios de Terry Eagleton (1983) sobre la crítica feminista y la perspectiva psicoanalítica, realizados en su introducción a la teoría literaria.

Otro estudio, cercano a la misma línea, es el artículo colectivo de Julieta Astorino, Lucas Saporosi y Eugenia Zicavo, titulado “Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente” (2017), donde los autores analizan algunas representaciones sobre la maternidad y la interrupción voluntaria del embarazo en una serie de textos, entre los cuales incluyen el cuento “Conservas”, de Schweblin, junto a otras ficciones argentina contemporáneas. En su lectura consideran las relaciones de producción artística y cultural con el contexto sociohistórico, en apoyo, principalmente, de aportes teóricos de Mario Goloboff (1984) y Mijaíl Bajtín (2005).

En función del recorrido realizado, puede observarse, en primer lugar, que es notoria la frecuencia con la cual la palabra de la escritora es aludida por los críticos que analizan sus textos, lo que en alguna medida confirma el reconocimiento, por parte de éstos, del lugar de la autora como principal apreciadora de su obra. Llama la atención que, la mayoría de las veces, los críticos, cuando se remiten a las entrevistas realizadas a la misma, lo hacen para reafirmar sus lecturas a partir de las afirmaciones realizadas por Schweblin, acudiendo a las

declaraciones de la autora como cita de autoridad, y, en menos ocasiones, con el objetivo de discutir sus postulaciones. Esto último se da, principalmente, en relación a la inscripción genérica de sus textos. Como fue referido en la sección anterior, al menos en relación a este asunto, son múltiples las opiniones expresadas por la escritora, de manera que para reafirmar o cuestionar la propia propuesta con sus intervenciones, muchas veces, alcanza con recortar la opinión más conveniente, eludiendo las contradicciones que se presentan en su discurso. Lo que explica también que los críticos que definen su narrativa como fantástica puedan acudir a su palabra tanto para discordar como para concordar con ella a respecto de esa cuestión.

En segundo lugar, se distingue cierta insistencia de la crítica en clasificar la producción literaria de la autora en un género. Aspecto que se observa, como fue indicado, sobre todo, en los estudios centrados en *El núcleo del disturbio* (2002) y en *Pájaros en la boca* (2009), a partir de los cuales se advierte que el fantástico es el género más usual para referir a sus cuentos. Ya en el abordaje de la novela *Distancia de rescate* (2014), las perspectivas fueron más variadas, pero incluso acerca de ésta se observó que podía leerse desde la óptica de la literatura fantástica.

Al respecto de aquellos primeros estudios, cabe destacar que al elaborar tal filiación los críticos han tomado posturas distintas. Mientras en el artículo de Garcia (2016) se apunta que uno de los cuentos, puntualmente, encuadra en el paradigma del género fantástico, en la tesina de Skripeland (2016), esto se indica de modo secundario y en términos generales, sin profundizar el asunto, ni demostrar concretamente, a partir de los textos, tal inscripción. En otros trabajos, sin embargo, se indica que la asociación demanda flexibilizaciones, cuestión que se formula de diferentes maneras. En la tesina de Simonses (2013), aunque se parte del fantástico para explicar las narraciones, se señala que algo desentona en relación a los modelos teóricos considerados, aunque la observación resulte vaga. En el artículo de Bradford (2015) se opta por proponer una concepción propia del fantástico escogiendo un trazo como distintivo del mismo, recortando de las teorizaciones formuladas sobre este género lo que resulta conveniente para sostener la propuesta. En el trabajo de Guarnieri Atik (2015) también las teorizaciones sobre la literatura fantástica son consideradas en parte para explicar los mecanismos de uno de los cuentos en específico, colocándose el foco en la emergencia de lo insólito. Y en el trabajo de Cerón (2017), a partir del análisis de una narración en particular, se señala la acentuación de la estética realista, indicada como una nueva estrategia que la literatura fantástica coloca en movimiento en la actualidad.

Asumiendo este último curso, inicialmente, la idea para el desarrollo de este trabajo consistía en observar ciertas mutaciones en el género fantástico, para abrazar a partir de éste la producción literaria de la autora. O tal vez, de modo inverso, partir de la obra para redefinir la literatura fantástica. Pues, al explorar los textos de la autora, algunos de los procedimientos y elementos eran identificados como comunes a dicho género, pero también otros indicaban la inadecuación de la categoría para nombrar su producción. Esto último se agudizaba al considerarse las narraciones de *Siete casas vacías* (2015), que en aquel momento de reflexión era el último libro lanzado por Schweblin, tampoco analizado por la crítica académica relevada.

En el fondo, ya en ese momento, lo que consideraba relevante era poder describir la producción literaria de la autora, los mecanismos empleados en la construcción de los textos, la manera en que éstos funcionan, siendo la inscripción a un género un dato más bien accesorio que podría o no aportar a la lectura. En función de esto, surge la propuesta de este trabajo de distinguir una *poética de la indeterminación*, que aunque se nutre de aportes teóricos acerca de la literatura fantástica no se circunscribe a ésta, pudiendo así superar las limitaciones que el enfoque plantea para el abordaje de los distintos volúmenes publicados por Schweblin. En este sentido, la opción implica centrar el interés en el funcionamiento de los textos, más que en su clasificación.

En los próximos capítulos, por consiguiente, se exponen los trazos de dicha poética, elaborada al tomarse como eje las reflexiones de João Adolfo Hansen al respecto de las formas ficcionales de la extrañeza, realizadas en su conferencia “A verossimilhança da familiaridade do não familiar na ficção antiga e moderna” (2015). Asimismo, se señalan, junto al desarrollo de este enfoque, algunas de las limitaciones que fueron detectadas en torno al género fantástico como soporte teórico para analizar la producción de la autora y que condujeron a la elaboración de dicha propuesta.



## CAPÍTULO 2

### POÉTICA DE LA INDETERMINACIÓN

En el capítulo presente se explicita cuáles son los trazos que permiten reconocer en las narraciones de la autora una *poética de la indeterminación*, entendiendo que sus textos comparten una serie de procedimientos, que conducen a la elaboración de zonas de incerteza y que permiten el despliegue de la indeterminación como un efecto, tejidos en las propias narrativas y centrales en la organización de cada trama.

Con el horizonte de introducir la cuestión, se realiza un recorrido, a partir de la evocación de algunos relatos, señalando las zonas de incerteza que en cada uno de ellos se configura. Se acude para tal fin a los distintos libros publicados por la escritora, con el objeto de exponer que la propuesta, más que dar cuenta de un volumen en específico o de la totalidad de su producción literaria, puede pensarse como una línea oblicua que la atraviesa, al hacerse presente en narraciones correspondientes a diferentes períodos. De modo que la serie de resúmenes se constituye como indicio de la indeterminación, que incide en lo estructural y en lo temático de las narraciones, como una constante que se reitera a lo largo de sus publicaciones. Son referidos, por lo tanto, cuentos pertenecientes a *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009), *Siete casas vacías* (2015) y la novela *Distancia de rescate* (2014).<sup>6</sup>

Enseguida, se vincula la configuración de zonas de incerteza a la forma ficcional de la extrañeza, considerando la conferencia que João Adolfo Hansen (2015) realizó remitiéndose al análisis freudiano de lo ominoso. De ésta, se toma el concepto de *efecto de indeterminación* y el contraste entre *lo familiar y lo no familiar*, como nociones que permiten explicar el funcionamiento de los textos, al permitir nombrar, de modo común, los conflictos que se desatan en el interior de las diversas narraciones. La asimilación de dichos términos permite descubrir el mecanismo tanto de textos donde se produce la irrupción de lo no familiar, concebido como imposible e inverosímil – aspecto distintivo de la literatura fantástica, según

---

<sup>6</sup> Las fechas indicadas se corresponden con las primeras ediciones. Por otro lado, la última novela, lanzada recientemente y al momento de escritura de esta tesina, no fue considerada en el desenvolvimiento de este trabajo. No se descarta, aún así, que algunos de los elementos y procedimientos destacados en este trabajo, tales como la configuración de zonas de incerteza, los conflictos en torno a los contrastes entre lo familiar y lo no familiar, el efecto de indeterminación, entre otros, puedan pensarse en relación a la misma, aunque por su extensión, su estructura fragmentaria y sus múltiples personajes, probablemente sea necesario contemplar otras formas y matices. Resta, para los lectores que decidan sumergirse en dicha producción, la tarea de evaluar la validez de la propuesta que aquí se formula.

lo postulan teóricos como Tzvetan Todorov, Rosalba Campra y David Roas –, como de textos en los cuales la extrañeza se produce a modo de algo no familiar dado en el seno del espacio cotidiano, sin que ello implique una ruptura o la sospecha de una ruptura del orden de lo posible y verosímil. Tal mecanismo es identificado como el motor de la poética, en la medida en que las tramas, las historias que se cuentan, le deben a éste su dinámica.

Posteriormente, el análisis se perfila, ligado a la experiencia de indeterminación de los personajes, hacia el modelo de lector que dicha poética esboza. A partir de la relevancia que cobran las zonas de incerteza, la figura del lector es asociada a aquella prevista por la literatura fantástica, signada por el efecto de incertidumbre y vacilación, que se condice, generalmente, con la perspectiva de algún personaje ante la evidencia o sospecha de una transgresión. A la par de algunas teorizaciones sobre la literatura fantástica, se consideran postulaciones de Edgar Allan Poe, para discutir la manera en que se concibe la determinación de los efectos en el lector en el marco de la construcción de los textos. Frente a aquel lector, implícito en el ensayo de Poe, al cual supuestamente se le pueden determinar las impresiones, tales como cuándo sentir miedo, terror o compasión, los textos de Schweblin dejan entrever un lector que se presenta como homogéneo, exclusivamente, al respecto de la percepción de la incertidumbre. En función de tal recorrido, se espera explicitar que las narrativas de la autora deparan para todo lector, en tanto destinatario configurado por los textos, un lugar de incertidumbre, dado por la indeterminación. De modo que, más allá del texto, resta para los lectores concretos que lean las narraciones, a cuya pluralidad le cabe la indefinición, una posición que puede ser o no incómoda y distante, por ende, diversa, en relación a las miradas que se explicitan de quienes protagonizan las historias.

## **2.1. Mapeo de zonas de incerteza**

Pensar una *poética de la indeterminación* implica dar cuenta de una forma, de una obsesión presente en la literatura de Schweblin. Muchos de sus textos inducen al lector al transitar un camino donde se manifiesta, por oscilar entre varias definiciones o por permanecer al margen de toda definición, algo indescifrable. Hay en las narraciones algo intrincado, que permanece oscuro, difícil de discernir, para quien acompaña párrafo a párrafo los relatos. Algo que, de acuerdo a las características aludidas, puede ser referido como una zona de incerteza.

Dicha zona está construida de modo programado en el interior de las narraciones, puesto que la indeterminación recae sobre la identidad de algún elemento o ser, o sobre las motivaciones de alguna acción, centrales en el desenvolvimiento de cada trama. Pues aquello que se presenta como indeterminado, por ende, contra toda postulación de un conocimiento seguro y claro al respecto, incide en los personajes, los moviliza a desplazarse en ciertas direcciones, a comportarse de ciertos modos, en la búsqueda de una interpretación.

Esas zonas de incerteza, que dan cuenta de la indeterminación como un procedimiento literario, pueden detectarse en las narraciones que Schweblin viene elaborando a lo largo de su trayectoria como escritora. Lo que no implica, de ningún modo, que la misma puede ser localizada en la totalidad de sus textos. Se trata, más bien, de una constante, que se puede corroborar al recorrer su producción, de la cual, a continuación, se referencian algunas narraciones.

En el cuento “La pesada valija de Benavides” (2002), por ejemplo, tras el asesinato de la esposa del protagonista y la posterior ocultación del cadáver en una valija que es entregada por éste a su psiquiatra, se presenta un dilema en torno a la significación del cuerpo de la mujer muerta. Mientras que para uno de los personajes se trata de un cadáver, para otro se trata de una obra de arte. Si bien el conflicto tiene por vencedor, en el interior del mundo ficcional, a aquel que logra imponer su verdad ante los demás personajes que emergen en el relato, por otro lado, no se llega a persuadir al lector de descartar la otra posibilidad anunciada. En ese plano, la dualidad de puntos de vista, presentada por un narrador en tercera persona que mantiene la incongruencia al no inclinarse por una visión en particular, se establece como una disputa que no cesa.

Hay otros cuentos, donde incluso accediendo a un sólo punto de vista, por tratarse de una narración en primera persona, no se descarta la posibilidad de otras miradas que contradigan a aquella que se da a conocer. Éste es el caso de “El hombre sirena” (2009), en el cual una mujer narra su breve y apasionante encuentro con un ser maravilloso, abriendo un par de brechas en su relato, que inducen al lector a sospechar de una posible locura. Las voces de los otros personajes, que aparecen escuetamente en escena, exactamente, el dueño del bar, en el cual se encontraba la mujer cuando detectó a la distancia el ser, y su hermano, que aparece para buscarla, no permiten afirmar ni negar tal sospecha. Es decir, no es posible determinar si todos los involucrados en los episodios que se cuentan comparten o no el punto de vista, aunque se indican divergencias en el relato de la narradora, por ejemplo, el relación a las cosas que resultan preocupantes para ella y para su hermano. De manera que el lector se

mantiene, en dicho caso, en un terreno de incertidumbre, que lo lleva a vacilar en relación a la existencia del ser y el padecimiento de una enfermedad mental por parte de la narradora. La sospecha, vale aclarar, surge de la indefinición que la misma narradora funda en torno a la figura de su madre, a la cual se asocia, en principio, señalada como una mujer que padece de un problema de salud y, luego, nombrada como una mujer que está loca. En el diálogo con el hombre sirena, es la narradora la que se encarga de aproximarse a su madre a partir de detalles que las unen en una misma situación, por ejemplo, al indicar que su hermano asume la responsabilidad por ambas, que ninguna trabaja y que las dos comparten ciertas características al respecto de la forma de vida.

En el cuento “En la estepa” (2009), la indeterminación opera de otro modo. En esta narración, una pareja se dedica a buscar un ser, cuya identidad el lector no consigue determinar. Dos campos semánticos intervienen en las alusiones al respecto del mismo, realizadas por la mujer implicada en la búsqueda, que ocupa además el lugar de narradora. Si por un lado el discurso de la maternidad emerge, al mencionarse métodos y rituales de fertilidad que atañen al matrimonio, por otro lado, sobreponiéndose a esa primera idea, surge un vocabulario relacionado a la caza, en lo que respecta al ámbito y a las herramientas utilizadas en la búsqueda, que comprende exploraciones nocturnas por parte del matrimonio, en un extenso campo árido, contando con linternas y redes. De manera que la identidad del ser, indeterminada, oscila, enigmáticamente, entre un hijo deseado y una criatura salvaje, sobreimprimiéndose al bebé esperado el animal, no sólo desconocido, sino también, finalmente, amenazante.

En otros cuentos, la escritora explora el vértigo de la no significación, ocultando los motivos que llevan a ciertos personajes a actuar de cierta manera. Tal es el caso de “Pájaros en la boca” (2009), donde, para escándalo de sus padres, uno de los cuales ocupa el lugar de narrador, una adolescente come pájaros vivos. El hábito de la hija desencadena una serie de acciones de sus padres, que proceden de diferentes maneras, al cuestionarse al respecto de lo admisible y lo inadmisible. Si por un lado su madre se desplaza de la aceptación al rechazo, por otro, su padre lo hace de modo inverso. Ante las reacciones variables de los personajes, la constancia del vacío, el desconocimiento de la causa que lleva a la hija a incorporar dicho hábito, que se manifiesta como un blanco del principio al final del cuento.

Algo semejante ocurre en “Nada de todo esto” (2015), donde el comportamiento excéntrico de una madre, que invade y revuelve propiedades privadas, no encuentra fundamento a lo largo de las páginas. También en este texto, los demás personajes, una vecina

y su hija, quien ocupa aquí el lugar de narradora, varían en sus posiciones entre la tolerancia y la intolerancia del comportamiento, y toda tentativa de determinar una explicación sobre el mismo encuentra como respuesta una fuga. Tal como se anuncia en el título del cuento, nada de lo dicho consigue dilucidar aquello que sólo se afirma en el formato de un rodeo, porque se mantiene al margen de toda posibilidad de aprehensión.

Por su parte, en la novela *Distancia de rescate* (2014) se reconstruyen, a través de un diálogo entre un niño y una mujer que agoniza, los hechos recientes que llevaron a la misma a dicha situación. El lector acompaña a la mujer en la búsqueda por descifrar el enigma. Ésta se indaga en relación a lo ocurrido, guiada por un niño que, a diferencia de ella, que desconoce la causa que la dejó en tal estado y que tampoco sabe qué sucedió con su hija, parece detentar conocimiento acerca de tales motivos. A medida que avanza el diálogo se van revelando al lector los acontecimientos que tuvieron lugar en esos últimos días, la llegada de la mujer y su hija pequeña para veranear en una casa de un pueblo rural, la amistad con una vecina, madre del niño que, aparentemente, conversa con ella en el presente de la narración. Entre los hechos que se relatan, se incluyen las anécdotas de esta vecina, que retoma actos pasados para explicar que la extrañeza de su hijo se debe a una transmigración de alma, efectuada por una curandera años atrás, con el objetivo de salvarlo de una intoxicación. La anécdota cobra relevancia, una vez que se insinúa que la mujer que agoniza y su hija han sufrido una intoxicación similar, suscitando un nuevo enigma, tras una presunta resolución del enigma inicial. Frente a esto, el lector se depara con dos caminos de interpretación, delimitados por el texto, fundamentalmente, a partir de las oscilaciones que se producen en las intervenciones de esa mujer, que el lector acompaña desde el inicio en sus cuestionamientos, y que incide, por ejemplo, en la denominación de referido niño, a veces nombrado como monstruo. La incertidumbre de dicha mujer se configura en vaivenes que se dan entre lo admisible y lo inadmisible, entre la confianza y la desconfianza en relación al relato de la vecina. Por un lado, el lector puede optar por la incredulidad, propia de una mirada racionalista, y concebir que la transmigración de las almas consista en una ilusión. Por otro lado, puede optar por asumir la mirada de la vecina, compartida, por momentos, por la mujer que agoniza, y creer que es posible tal procedimiento para transgredir la muerte. Ambas resoluciones, de la que depende, en cierta medida, la permanencia del alma de la hija de quien, a lo largo de la novela, se desconoce el paradero, quedan abiertas en el texto. De ello depende también que ciertos sucesos sean entendidos como casualidades o causalidades, puesto que son presentados en la narración sin que se explicita una mirada al respecto de los mismos, dando

lugar a esa ambivalencia, donde ningún sentido prevalece imponiéndose sobre otro. De manera que, al final de la novela, se genera una vacilación en relación a si el niño, que en algún plano se comunicaba con la mujer agonizante, imita, como en un juego ya anticipado, el comportamiento de la niña ausente, o bien, si es acaso el alma de la niña lo que se anuncia en tal comportamiento, tras la transmigración. De acuerdo a lo referido, la novela se constituye en ese espacio de indeterminación, que habilita lecturas tanto desde una perspectiva realista como desde una perspectiva fantástica, puntualmente, en lo que concierne a la aceptación o al rechazo de aquello considerado imposible.

Los casos citados permiten, a grandes rasgos, trazar un panorama de algunas formas en las que las zonas de incerteza se elaboran. Anteriormente, se indicó que la indeterminación recae, a veces, sobre la identidad de algún elemento o ser. Esto se ha ejemplificado a partir de las ambivalencias que se presentan en torno a una valija que contiene el cuerpo de una mujer – cadáver u obra artística –, en relación al hombre sirena – ser maravilloso o alucinación – y al respecto de una criatura – simultáneamente, niño y animal salvaje –. Mientras que en los dos primeros se establece una disputa entre los puntos de vista, en el tercer caso la indeterminación adquiere otros contornos más marcados, pues no es apenas aquello que no se define entre las opciones posibles que se indican como alternativas, sino que es aquello inconciliable dado por la superposición de dos campos disímiles, que obstaculizan la formulación de una definición legible. También la ambivalencia se configura en la novela, dando lugar a un enigma sin resolución, al habilitarse dos versiones para interpretar los acontecimientos que se narran – la posibilidad de transmigración de las almas o el carácter de ilusión de superación de la muerte –. En relación a la indeterminación vinculada a las acciones, se han destacado situaciones en las cuales los personajes se muestran desconcertados ante el silenciamiento de las motivaciones que fundamentan ciertos comportamientos – revolver casas ajenas, comer pájaros vivos –, concebidos como algo no familiar en el espacio cotidiano. Una lectura más detenida – como la que se propone en el capítulo tres, en el abordaje de “La pesada valija de Benavides”, “Pájaros en la boca” y “Nada de todo esto” – permite dar cuenta del modo en que tales incertidumbres se hilvanan, línea a línea en el entramado textual, como indeterminaciones, con matices que escapan a esta breve introducción.

## 2.2. Extrañeza en el contraste entre lo familiar y lo no familiar

La *indeterminación*, señalada como un procedimiento literario, es tomada como una categoría en función de las postulaciones de João Adolfo Hansen. En su conferencia titulada “A verossimilhança da familiaridade do não familiar na ficção antiga e moderna” (2015), Hansen comentó los conceptos implicados en el ensayo “Das Unheimlich” (1919), de Sigmund Freud, guiado por el objetivo de diferenciar la manera en que la extrañeza de lo no familiar tiene lugar en las experiencias individuales y no ficcionales, concernientes al campo del psicoanálisis, del modo en que se desarrollan en las ficciones, en el marco del espacio del arte, para abocarse finalmente a esta cuestión.

Ya Freud indicaba, en aquel texto de un siglo atrás, la diferencia entre los campos que envolvían su reflexión, luego de acudir al análisis de un texto literario para ilustrar una hipótesis clínica. Basándose, sobre todo, en la lectura de un cuento de Hoffmann, el padre del psicoanálisis discurrió sobre la manera en que los individuos experimentan como una extrañeza, como significante de una angustia, algo familiar que al ser reprimido es vivido como no familiar. Con el término *Unheimlich*, traducido al español como ominoso, asignó un nombre a la impresión de lo extraño, siniestro, aterrador, asociado a lo consabido, a lo familiar, especificado también, al retomar la definición de Schelling, como “(...) todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.” (FREUD, 1992, p. 225). Aquello ligado a una angustia individual, sobre la cual no se tiene control, que se presenta en los sujetos de modo inusitado a partir de un significante, fue diferenciado de la extrañeza elaborada en el ámbito del arte, constituida como un efecto que podría ser controlado por los creadores literarios, a quienes Freud caracterizó por su capacidad de regular las expectativas de los lectores en las composiciones.

Puntualmente, Freud indicó que, en sus construcciones ficcionales, éstos podrían orientar a los lectores de un modo particular, al provocar o inhibir el sentimiento de ominoso. Identificándose como un lector más, manifestó que el escritor “(...) a través del talante que nos instila, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarlos a otro, y con un mismo material a menudo puede obtener los más variados efectos.” (FREUD, 1992, p. 250). En esa línea, destacó que la perplejidad en el juicio, en el campo de la ficción, está tramada adrede, siendo algo urdido línea a línea en los relatos.

Partiendo de esto, Hansen concibió el *efecto de indeterminación* como una experiencia, como un afecto, al indicar que “O que caracteriza a indeterminação do algo é a falta de imagem para o buraco negro da falta de significação em que ele joga a quem o sofre.” (HANSEN, 2015, p. 91) y destacando, así como Freud, que la extrañeza en la ficción consiste en un efecto “(...) produzido intencionalmente por diversos procedimentos retóricos” (HANSEN, 2015, p. 91.). Al discurrir sobre este asunto, en el afán de explicar cómo el concepto de ominoso se traduce en el arte a modo de una extrañeza dada por la indeterminación, declaró que, en dicho ámbito, “(...) o estranho sempre é um signo retoricamente construído e encenado de modo intencional, artificial e controlado, que representa alguma coisa não familiar para alguém, um destinatário.” (HANSEN, 2015, p. 90). Controlado, agregó, “(...) pela intencionalidade do ato de fingimento do autor, que constrói uma imagem estranha de angústia que não é nem verdadeira nem falsa, mas possível ou verossímil.” (HANSEN, 2015, p. 90).

Al trasladarse esas postulaciones para pensar la narrativa de Schweblin, es posible afirmar – tal como fue referido en la sección anterior – que se presentan en sus producciones zonas de incerteza, construidas intencionalmente por la autora, al indeterminar – o al no determinar – en el espacio textual, en el que adquieren formas las historias, la identidad de un ser, su condición, o el fundamento de alguna acción que allí se desarrolla. Cabe preguntarse, de todas maneras, hasta dónde el control de los escritores es tan preciso en relación a sus textos, puesto que, por ejemplo, en varias ocasiones éstos son modificados por ellos, quienes agregan o suprimen líneas cuando surge la oportunidad de una reedición

En torno a las intenciones de los escritores y su control sobre la ejecución literaria, Jorge Luis Borges, en su ensayo “El escritor argentino y la tradición” (1932), indicó como un error suponer que los mismos constituyen aspectos determinantes de las obras. Evocó, para sostener tal postura, algunos ejemplos.

(...) Tomemos el caso de Kipling: Kipling dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo, al fin de su vida hubo de confesar que la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por éste; y recordó el caso de Swift que al escribir *Los viajes de Gulliver* quiso levantar un testimonio contra la humanidad y dejó, sin embargo, un libro para niños (...) (BORGES, 1981, p. 273)

En el caso de Schweblin, la idea del control puede cuestionarse al observarse, por ejemplo, las adecuaciones realizadas en los relatos de *El núcleo del disturbio* (2002) que



fueron incluidos, posteriormente, en la versión antológica de *Pájaros en la boca* (2010) – consideraciones al respecto son realizadas en el tercer capítulo, en el tratamiento del cuento “La pesada valija de Benavides” –. Quizás sea cuestión de matizar el dominio del escritor sobre sus textos, dado que incluso aquellos caracterizados por su precisión son susceptibles de cambios, como así también al respecto del control sobre los efectos destinados al lector – este punto será desarrollado en la próxima sección –.

En los párrafos anteriores, se mencionó a la indeterminación como un procedimiento literario que permite explicar la configuración de lo extraño e incierto en la ficción. Procedimiento que implica la elaboración de algo que, en tanto es categorizado como no familiar, anuncia una falta de imagen, que se corresponde a su vez con una falta de significación. Hansen añadió en su presentación que esa indeterminación, que sustenta lo extraño, ha sido construida de diferentes maneras, de acuerdo a los regímenes de verdad asimilados en cada época, al anunciar que la misma “(...) é inventada como uma dessemelhança, que estranha a semelhança familiar que os públicos contemporâneos esperam que o discurso das obras tenha com algo que sua cultura acredita ser o discurso verdadeiro.” (HANSEN, 2015, p. 87).

En función de esto último, dedicó la mayor parte de su conferencia a distinguir la manera en que lo no familiar se configuró en la ficción, describiendo las producciones de lo extraño según dos modos históricos. Así, señaló que aquello entendido como una extrañeza a causa de una falta de semejanza, en primer lugar, dentro de lo que denominó como ficción antigua – considerando los modos de inventar las formas fundamentados sustancialmente en unidades esenciales –, se correspondía al fantástico, entendiendo a éste como un discurso acerca de lo que no es y lo que no puede ocurrir. Según Hansen, “(...) a verossimilhança das formas icásticas figura o que é próprio do Ser, e por isso o que é familiar e habitual, enquanto as formas fantásticas figuram o acontecimento impossível do não ser como ficção falsa, monstro, não familiar, inabitual.” (HANSEN, 2015, p. 94). En un segundo lugar, dentro de lo que categorizó como ficción moderna, indicó que tal extrañeza – al estar el arte autonomizado de todo fundamento esencial – comenzó a producirse ligada a la destrucción sistemática de la representación y, por ende, del mismo discurso de semejanza. Según Hansen, en la ficción moderna la indeterminación no es substancial, sino diferencial, simbólica, “produzida pelo ato fingido da fala fictícia como algo indeterminado”, de modo que “(...) o não familiar é metáfora de uma ausência que desliza no discurso como a presença da falta de norma

impedindo que se determine o que ela significa quando ocorre como falta da falta.” (HANSEN, 2015, p. 94).

Es decir, en la explicitación de tales modos, marcó que a esa extrañeza suscitada en relación a lo que se presentaba ante el lector como inverosímil, en contraste con lo verosímil, siguió, en un segundo momento, una extrañeza concebida en otro formato, al comenzarse a producir por el propio cuestionamiento de la noción de verosimilitud, tornando inhabitual el mismo hábito del lector. En palabras de Hansen, “Em todos os casos, o que está em jogo na especificação do não familiar na ficção são os regimes de verdade e as verossimilhanças e destruições das verossimilhanças implicadas neles.” (HANSEN, 2015, p. 97).

En su conferencia, Hansen no se explayó sobre el tiempo actual. Al respecto de la ficción contemporánea, apenas señaló que una vez abandonado el proyecto moderno, en el cual lo extraño pasó a producirse programáticamente, las formas artísticas terminaron por integrarse a las formas del capital como divertimento o distracción, como parte de “(...) nosso mundo neoliberal desolado e caduco que a cada dia fica mais e mais deserto e estranho como objetivação crescente da familiaridade global e total da alienação da mercadoria.” (HANSEN, 2015, p. 95). Sentenciando, en esta línea, “Hoje, a maior estranheza é a da normalidade da nossa vida dita pós-moderna que frequenta os nossos pesadelos.” (HANSEN, 2015, p. 95).

Los datos referenciados anteriormente, acerca de los modos históricos descritos por Hansen, son relevantes en tanto al tratar la obra de Schwebelin no se puede desconsiderar que sus textos son producciones de los tiempos que corren, engrosando, por lo tanto, las ficciones contemporáneas. Es decir, son textos que emergen dentro de la lógica del mercado, en la que la literatura pasó a concebirse como un objeto de consumo, pero que, a mi entender, aún así integrados y dentro de su especificidad, pueden generar extrañeza, sorprendiendo y desacomodando a los lectores.

Un punto que merece ser resaltado es que los términos empleados por Hansen para comentar la forma de lo extraño, términos donde recupera lo expresado por Freud, contribuyen a vislumbrar el mecanismo a partir del cual se constituyen los conflictos de las tramas en las narraciones de la autora. Puntualmente, señala que para que la extrañeza tenga lugar es necesario un juego de contrastes elaborado entre lo familiar y lo no familiar, entre lo semejante y lo no semejante. Vuelvo a evocar una frase ya citada en parte, para evidenciar este aspecto: “(...) quando as obras de ficção põem em cena o não familiar, a forma ficcional da estranheza dele é inventada como uma dessemelhança, que estranha a semelhança familiar (...)” (HANSEN, 2015, p. 87).

El contraste entre lo familiar y lo no familiar resulta operativo para analizar la dinámica de las narraciones de Schwebelin, en la medida en que permite referir a textos en que la extrañeza se produce en torno a algo que adopta la forma de lo fantástico, tanto como a textos en los cuales la misma se produce en función de algo que no sería categorizado de tal forma. Para aclarar este aspecto, resulta pertinente hacer algunas observaciones en torno a lo que se entiende por fantástico, en tanto permiten luego iluminar algunas particularidades de las narraciones de dicha autora.

Hansen definió lo fantástico, al tratar la configuración de la extrañeza en la ficción antigua, considerando los regímenes de verdad de la época, como “(...) o discurso sobre o que não é e não pode ocorrer, como um diálogo entre mortos ou uma viagem à lua” (HANSEN, 2015, p. 87). De ese modo, lo formuló en oposición a aquello presentado como semejante, en relación a un discurso concebido como verdadero, siendo lo fantástico la “(...) forma sem proporção que é efetuada como deformação fantasmagórica dessa semelhança (...)” (HANSEN, 2015, p. 92).

Por su parte, quienes teorizaron sobre el género fantástico, con el horizonte de examinar las producciones literarias atendiendo a la arquitectura de los textos, plantearon como elemental la fisura que lo fantástico genera dentro del mundo representado en el relato. En esa línea, por ejemplo, Tzvetan Todorov indicó que era la sospecha de una posible fisura, de lo que se da por conocido en el texto, la que da forma a la literatura fantástica, entendiendo que ésta consiste en “(...) la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 1981, p. 19). Es decir, se trata de algo que se produce a raíz del contraste entre lo que se entiende por natural y por sobrenatural.

David Roas, optó por señalar esto a partir de otro juego de oposiciones, al mencionar como “(...) la esencia de toda narración fantástica: la confrontación problemática entre lo real y lo imposible. Ese «no puede ser, pero es» que destruye las convicciones del personaje y del receptor acerca de lo que considera como real.” (ROAS, 2011, p. 12-13). De modo que confrontó lo real, implícitamente filiado a lo posible, a lo imposible, y por ende, entendido como manifestación de lo irreal. Para este teórico, la narrativa fantástica instaura un debate en relación a lo que se entiende por real en el texto, pero también con lo que se entiende por real extratextual, en tanto “(...) su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla.” (ROAS, 2011, p. 31).

En cambio, Rosalba Campra, descartó la relación de la realidad del texto con la realidad extratextual, para enfocarse en las dinámicas en que se produce lo fantástico en el espacio textual y, por consiguiente, en lo que las mismas narraciones construyen como verosímil e inverosímil. Aspecto que anunció, concretamente, al prescribir “sólo nos atañe lo que el texto, según sus códigos, define como «lo real»” (CAMPRA, 2008, p. 29). En su trabajo, señaló que “(...) la naturaleza de lo fantástico, desde esta perspectiva, consistiría en proponer al lector un escándalo racional: no hay substitución de un orden por otro, sino coincidencia.” (CAMPRA, 2008, p. 27), aspecto al cual también aludió como superposición o entrecruzamiento de dos órdenes concebidos como inconciliables y que puede darse por “(...) la irresoluble falta de nexos entre los elementos de la pura realidad.” (CAMPRA, 2008, p. 36). Para la teórica, “(...) el hecho fantástico es, por definición, inverosímil.” (CAMPRA, 2008, p. 67).

Más allá de las divergencias entre las propuestas teóricas, importa destacar la centralidad que adquiere lo inverosímil en la configuración de lo fantástico. Cada teórico encuentra un modo de nombrarlo, al referirlo como lo sobrenatural, lo imposible, lo inconciliable, lo desconocido, lo irreal, lo anormal, lo irracional, entre otros términos. En síntesis, el surgimiento de lo inverosímil en el relato fantástico es lo que problematiza aquello que, dentro del mismo relato, se postula como verosímil – y, por ende, natural, posible, conciliable, conocido, real, normal, racional –. Algo que puede darse a partir de una estética del contraste – cuando es evocado algún elemento o fenómeno que no puede asimilarse como semejante a lo conocido – y también a partir de vacíos que se hacen eco en el plano de la pura realidad – cuando el conflicto entre órdenes se produce porque faltan nexos imprescindibles en la concatenación entre causas y efectos –. Acerca del conflicto, Campra especificó

Probablemente todo texto narrativo, por su característica de proceso, encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y se concluye lógicamente con la victoria de uno sobre otro. Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que los divide es por definición superable (social, moral, ideológica, etc.), en lo fantástico el choque que reconocemos se lleva a cabo entre dos órdenes inconciliables: entre ellos no existe continuidad posible y, por lo tanto, no debería haber lucha ni victoria. (CAMPRA, 2008, p. 26)

En consideración de estas observaciones, puede señalarse que de las narraciones de Schwebelin referidas en la sección anterior por ejemplo, “En la estepa” es un cuento donde lo no familiar adquiere los contornos de lo fantástico, debido a que la identidad de la criatura que se busca es inconciliable, indeterminada a causa de la superposición de los dos campos

semánticos en función de los cuales se la referencia, como fue dicho, el de la caza de un animal salvaje y el de la maternidad. Justamente, no hay victoria de una concepción en particular y la criatura permanece en el estado de algo desconocido, sin que haya conciliación o superación alguna.

A diferencia de éste, el cuento “Pájaros en la boca” no está elaborado a partir del desajuste que causa el encuentro entre dos órdenes inconciliables, aunque sí en relación a divergencias sociales y morales entre los personajes. Es la presencia de algo no familiar, representado por la adolescente y su extraño hábito de comer pájaros vivos, lo que provoca en sus padres, quienes la observan, más espanto que incredulidad. Aunque no se trate de algo fantástico, tal como esto fue aludido – puesto que el acto no es constituido como sobrenatural, ni imposible, ni inverosímil –, lo indeterminado aparece en dicha narración, esbozado en la búsqueda del padre que divaga por una secuencia de imágenes en la tentativa de otorgarle una significación a aquello que ocurre con su hija y que se configura como algo anormal e imprevisto. En este cuento, si bien hacia el final hay una tendencia a la aceptación, por parte del padre, del hábito de la hija con el que no concuerda, es cuestionable en qué medida se produce una superación, conciliación o victoria, puesto que, a pesar de dicha aceptación, la divergencia de puntos de vista no se borra – lo que, de algún modo, desafía la distinción de Campra, previamente citada –.

Aún así, se puede concluir que en la producción de Schwebelin es posible localizar, al menos, dos tipos de narraciones en las que se construye extrañeza. Por un lado, aquellas en las que irrumpe algo no familiar, inverosímil e imposible de concebir. Por otro lado, aquellas en las que la extrañeza se produce sin salir del orden de lo posible, a partir de algo no familiar dado en el seno del espacio cotidiano, sin que ello implique una fisura del verosímil postulado. Es decir, sin que se trate propiamente de textos fantásticos, según ha sido referido.

Para el análisis de ambos casos, repito, tanto de aquellos textos que para producir extrañeza adoptan la forma de lo fantástico, como de aquellos en los cuales la misma se produce en función de algo que no sería categorizado de tal forma al no generar lo inverosímil, las nociones de *lo familiar* y *lo no familiar* resultan funcionales, debido a que permiten revelar el mecanismo empleado en la construcción de los relatos. Tales nociones viabilizan la explicitación de los conflictos que ponen en movimiento las narraciones y que posibilitan la elaboración del *efecto de indeterminación* en éstas, como signo de una zona de incerteza.

En su conferencia, Hansen discurre sobre la manera en que se articulan entre sí estas nociones, asociándolas al concepto de *hábito* y a su ruptura. Anunció,

O que é o hábito? Repetição. Na repetição, as novas experiências são traduzidas como diferenças semelhantes às repetições anteriores que já foram vividas; na experiência do não familiar, a diferença sem semelhança da indeterminação domina momentaneamente o sujeito com uma angústia que é curto-circuito de suas representações habituais do espaço-tempo do lar. Por outras palavras, na experiência da indeterminação da angústia do não familiar, estão presentes os modelos culturais que regulam as coisas como a normalidade do que é determinado. O que é determinado como habitual é previsível e, por isso, também é imaginado e vivido como natural. A não familiaridade da indeterminação que perturba o reconhecimento do habitual é tida como imprevisível, anormal ou não natural. (HANSEN, 2015, p. 96)

En dicho pasaje, al par constituido por lo *familiar/no familiar*, se suman otras oposiciones complementarias, dadas por lo *habitual/inhabitual*, *previsible/imprevisible*, *natural/no natural*, *normal/anormal*, *semejante/no semejante*, *determinado/indeterminado*. Esto que se estructura como una red, tramada entre antagonismos, resulta iluminador para abordar las conexiones que se establecen en las narraciones de Schwebelin, incluso aunque en éstas los enlaces sean dinámicos y no vínculos estables – en la lectura de “Nada de todo esto”, realizada en el tercer capítulo, por ejemplo, se expone como algo familiar puede pasar a concebirse como algo indeterminado y tornarse, consecuentemente, no familiar –.

Por consiguiente, dar cuenta de la producción de la extrañeza en los textos de la autora demanda buscar qué es aquello que en las narraciones se propone como familiar y qué es lo que en el seno de éstas se elabora como una desemejanza, en relación a eso previsto como familiar. Aquello que se presenta como desemejante, vale recordar, es aquello que se muestra indeterminado, algo a lo que le falta una imagen, algo a lo que no se consigue atribuirle una significación y un carácter unívoco. Algo que en la ficción puede ser cualquier cosa, siempre que sea construido como no familiar por diversos procedimientos retóricos, pudiendo, incluso, hasta coincidir con aquello que genera extrañeza por fuera del ámbito de la ficción, tal como lo ha ejemplificado Freud a partir de su interpretación de lo ominoso. Algo, en conclusión, que puede ser todo, eso o aquello.

Uso o pronome indefinido neutro “algo” porque é hiperinclusivo e pode significar tudo, isso ou aquilo, atmosfera ou ar estranho, como se diz, objeto inanimado, animal, vegetal, órgão humano, sonho, pesadelo, som, perfume, imagem, palavra, evento, etc. (HANSEN, 2015, p. 91)

### 2.3. Perplejidad e indefinición para la posición del lector

La extrañeza que conlleva lo indeterminado, especificó Hansen, consiste en alguna cosa no familiar para alguien, un destinatario. Partiendo de que lo no familiar se tematiza en las narraciones de Schweblin, al estar constituida la falta de familiaridad como el aspecto central en torno a la cual se desenvuelven las tramas, resulta lógico detectar que la extrañeza atañe, por lo menos, a un personaje, de los configurados en el mundo ficcional que compone cada texto, sobre el cual incide la experiencia de incertidumbre.

En efecto, en cada narración algún personaje es ilustrado como desconcertado, desacomodado a causa de algún hecho o cosa, extrañado por algo que no consigue determinar y comprender. Esto se desata en relación a experiencias nunca antes vividas, algo visto por primera vez o aún nunca visto, pero también en relación a eventos precisos que, al no contar con fundamentos nítidos que los expliquen, llevan a los personajes a transitar momentos de duda e interrogación, que hacen derivar lo determinado en indeterminación.

Por ejemplo, salir a mirar casas, algo que se presenta como puntual, específico, determinado, y que, incluso, es reconocido como habitual, no impide que la narradora cuestione a su madre sobre aquello que hace. La respuesta inmediata de “Miramos casas” (SCHWEBLIN, 2015, p. 17), no disuade a la narradora de su búsqueda por una nueva interpretación, con la cual se introduce el acto en un espacio de indeterminación, signado por el desconcierto. Comer pájaros vivos, algo que se presenta, igualmente, como puntual, específico, determinado, aunque en este caso no sea reconocido como habitual por el narrador, también produce en éste desconcierto y lo lleva a transitar por una zona de incerteza. Los cuentos “Nada de todo esto” y “Pájaros en la boca”, a los que se remiten tales observaciones, son tratados con mayor profundidad en el capítulo siguiente. También, junto a éstos, se aborda el cuento “La pesada valija de Benavides”, en cuyas primeras páginas se indica la forma inicial del desconcierto que recae sobre el propio Benavides y que desestabiliza aquello que en el comienzo se presenta determinado como un asesinato.

Por su parte, la narradora y protagonista de “El hombre sirena” se interroga acerca de ese maravilloso ser que descubre junto al muelle. Expresa, en un inicio, “Tardo en reconocerlo, en entender qué es exactamente, tan hombre de la cintura para arriba, tan sirena de la cintura para abajo” (SCHWEBLIN, 2016, p. 71), y en el devenir del relato se dedica a describirlo, en contraste con la idea que se tiene de las sirenas, revelando que es la primera vez que entra en contacto con una criatura de este tipo. Una criatura que, avanzado el proceso

de determinación que desencadena a su vez la naturalización del ser, es indeterminada en su condición al indicarse, en entre líneas, la posibilidad de que se trate de una alucinación.

En el cuento “En la estepa”, Ana, la narradora y protagonista, que junto a su marido Pol se indaga sobre el ser que buscan incansablemente, anuncia “Siempre me pregunté cómo serán realmente. Algunas veces conversamos sobre esto. Creo que son iguales a los de la ciudad, solo que más rústicos, más salvajes. Para Pol, en cambio, son definitivamente diferentes.” (SCHWEBLIN, 2016, p. 131), E insiste, tras el hallazgo de un ser de la misma especie por parte de otro matrimonio, “Quiero preguntar cosas: cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad.” (SCHWEBLIN, 2016, p. 134).

En la novela *Distancia de rescate*, es Amanda, la mujer que agoniza en la transición a su muerte, la que, guiada por los interrogantes que se presentan como formulados por David, intenta reponer los acontecimientos para determinar aquello que le ocurrió a sí misma y a su hija. Un camino donde, además, pone en juego sus propias creencias, desestabilizándose a lo largo de la narración aquello anunciado, inicialmente, con convicción. Si en un comienzo Amanda se remitía a su sentimiento de incredulidad, “Quiero decirle que todo es una gran barbaridad (...) Es que no puedo creerme semejante historia, ¿pero en qué momento de la historia es apropiado indignarse?” (SCHWEBLIN, 2016, p. 28), en pasajes siguientes se muestra crédula ante aquello que rechazaba, “Te llamé ‘monstruo’, y me quedé pensando también en eso. Debe ser muy triste ser lo que sea que sos ahora, y que además tu propia madre te llame ‘monstruo’.” (SCHWEBLIN, 2016, p. 35)

Como no es la intención exponer, a modo de una galería, los desconciertos que las narraciones de Schweblin asignan a sus personajes, los casos evocados son suficientes para informar que la extrañeza se manifiesta como una experiencia de indeterminación en éstos. A esta característica se puede acrecentar que el efecto se proyecta, asimismo, en los lectores, que son destinados a acompañar a ciertos personajes en sus travesías. Se parte aquí de que las narraciones son artefactos concebidos para un lector, previsto en la construcción textual, es decir, cuyo punto de vista en relación a los hechos que se relatan está definido en el texto, mediado por la perspectiva adoptada por el narrador.

En los textos de Schweblin, aquello que es configurado como una indeterminación que afecta la mirada de algún personaje, se mantiene también en tal condición para el lector, tanto en casos en que las composiciones cuentan con narradores en primera persona como en aquellos en que hay narradores en tercera persona. Mientras en uno, la indeterminación se



traduce de modo directo al lector por ser los mismos narradores los protagonistas de las historias que experimentan la no familiaridad en relación a algo sobre lo que no pueden formular un saber, en otro, es la ambivalencia una marca de la voz narrante que comenta los hechos sin ser partícipe de los mismos, haciendo repercutir en el propio lugar de enunciación las diversas visiones de los personajes. Es decir, en ciertos casos, el lector es posicionado en un lugar desprivilegiado para acceder a los hechos, por depender su punto de vista del personaje que protagoniza la historia y la narra. En otros, el uso de un discurso indirecto libre por parte del narrador en tercera persona es lo que dirige al lector a un lugar de constante oscilación.

La relación entre la indeterminación elaborada en los textos y el papel implícito del lector, asignado por la construcción textual, fue un aspecto central de la teorización de Todorov sobre el género fantástico. Al caracterizar a éste, indicó “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados.” (TODOROV, 1981, p. 23). Aunque para Todorov los acontecimientos demandaban, en específico, una oscilación entre una explicación natural y una explicación sobrenatural, y ese no necesariamente sea el caso de las narraciones de Schwebelin – puesto que en algunos de sus textos se generan indeterminaciones sin la invocación de lo sobrenatural y en los cuales, ante aquello que no se determina, una, dos, tres o más tentativas de explicaciones pueden surgir en la mirada de un personaje –, resulta pertinente una moderada filiación. Pues, en los textos de la autora, incluso a pesar de que el espacio de incertidumbre se produzca en otros términos, la “(...) vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra (...)” (TODOROV, 1981, p. 24). La vacilación se traduce, en las producciones de la autora, en el estado de perplejidad que conllevan las experiencias de indeterminación.

La perplejidad se condice en los relatos fantásticos, según enunció Campra, con “(...) silencios incolmables, cuya imposibilidad de resolución es experimentada como una carencia por parte del lector (...)” (CAMPRA, 2008, p. 112). En este género literario, la parcialidad a la que accede el lector, de acuerdo a los contenidos ofrecidos y organizados por la voz narrante, no le permite a éste suponer la totalidad de la historia del mundo representado, al ser lo no dicho indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos. Es decir, lo omitido es imprescindible para formalizar un saber, de modo que “(...) el silencio delimita espacios de

zozobra (...)” (CAMPRA, 2008, p. 113), se trata de un silencio “(...) cuya naturaleza y función consiste precisamente en no poder ser llenado (...)” (CAMPRA, 2008, p. 112) y que no concierne, como en otros casos, informaciones secundarias al respecto de la trama. En las narrativas fantásticas, añadió la teórica, “(...) la función del interrogante es quedar sin respuesta, o toparse con una respuesta insuficiente para la razón.” (CAMPRA, 2008, p. 118), concluyendo, acerca de esta cuestión,

La poética del final trunco o incierto desempeña en estos casos una función constitutiva; subraya la falta de una secuencia que hubiese dado un carácter unívoco a la historia, que hubiera satisfecho una pregunta que ni siquiera hacemos, porque sabemos que lo que el cuento espera de su lector es la aceptación de su vacío final como única forma de aparecer completo, la frustración de la apetencia de conclusión como meta de lectura: en esta falta de resolución el fantástico erige su sentido. (CAMPRA, 2008, p. 118)

Este lector, del cual el texto fantástico demanda cierta complicidad, vinculada a la imposibilidad de sugerir una verdad y de reponer las grietas que se configuran en la integridad de lo narrado, puede ser asociado a las narraciones de Schweblin. Sus producciones también diseñan un lector que debe aceptar el vacío como forma, reconocer el carácter incolmable que se trama entre lo que se dice y lo que calla, experimentar la carencia que produce el final trunco o incierto en lo que concierne a la indeterminación. Hay cosas que se presentan como enigmáticas en las narraciones, que lo inducen a adquirir una actitud indagatoria, derivando luego, dada la irresolución que prevale, en una suspensión de la indagación y aceptación de las zonas de incerteza. En otras palabras, no se dirige al lector a la elección de una determinada posibilidad de interpretación, en torno a aquello que resulta incierto, de entre las que se insinúan e inscriben en las narraciones, o bien, no se le permite asignar un carácter unívoco a la historia.

Por ejemplo, en “Nada de todo esto” el lector no puede discernir qué es lo que motiva a la madre en su búsqueda incesante, ya que todas las opciones presentadas por la hija, que menciona, entre otras cosas, los livings de las residencias, el mármol de las mesadas, la azucarera que aparece en el centro de la escena, los hijos de los otros, son desconsiderados inmediatamente. En “Pájaros en la boca”, el lector tampoco consigue definir qué lleva a la adolescente a comer pájaros vivos, acompañando las asociaciones del padre, que hilvana una serie de imágenes en su búsqueda de una explicación para el insólito hábito, sin hallar al final ninguna conclusión. Ya en “La pesada valija de Benavides”, el lector se encuentra con otro desafío. Aún consiguiendo articular la secuencia de hechos, puesto que no faltan nexos o

eslabones, el conflicto surge en el formato de una indeterminación que tiene que ver con lo incongruente, que problematiza el carácter unívoco de la historia. Por un lado, al lector se le presenta la dificultad de descalificar el cuerpo como obra artística, dado el éxito de la inauguración en el final del relato, por otro, tampoco consigue desconocer que se trata de un cadáver, ya que desde el comienzo del texto acompaña la descripción del ocultamiento de éste en el interior de la valija. Es decir, además del silencio que hace eco en los hilos de la trama, otros procedimientos ubican al lector en un terreno de incertidumbre e indeterminación.

Acerca de la proyección de efectos en el lector, cabe hacer algunas observaciones. En la sección anterior, al evocar las postulaciones de Freud y de Hansen, se mencionó que lo extraño es un signo producido intencionalmente por diversos procedimientos retóricos, controlado por el autor, que puede orientar en su construcción ficcional a los lectores de un modo particular. Estas premisas pueden ser cuestionadas, considerándose a la par algunos aportes al respecto de la composición de Edgar Allan Poe.

Poe postuló en su ensayo de 1846, “The philosophy of composition” – texto presentado como instructivo de escritura, pero que también ha sido leído como un texto ficcional –, que el primer paso para la fabricación de un texto es determinar la impresión que se pretende causar en el lector. En su escrito, manifestó que su intención era “(...) tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.” (POE, 2007, p. 912). En consonancia con eso, sostenía que el dominio matemático del escritor permitía determinar cuándo un lector tendría miedo, temor o compasión. Al margen de la reducción de la literatura que implica el revelado de un método de uso sistemático para la construcción de textos, importa destacar que, desde la perspectiva enunciada, bajo el control del escritor, los lectores son homogeneizados en tanto las impresiones son concebidas como universales. En la distinción de Poe, vale señalar, el texto parece tener alcance no apenas sobre la función del lector, destinatario configurado en la misma narrativa, sino también sobre el efecto en el lector de carne y hueso, por decirlo de algún modo, o, dicho en otras palabras, sobre las personas concretas que lean el mismo, tal vez porque el paradigma de la época presentaba como unívocos ciertos valores y, por ende, parecía posible predeterminar las reacciones e impresiones de todo lector. De acuerdo a lo postulado por Poe, al leer cierto pasaje, todo lector tendría una misma impresión.

Los textos de Schweblin, elaborados un siglo y medio después del ensayo de Poe, permiten dar cuenta de otra concepción, que pone en jaque las categorías universales

postuladas por el escritor estadounidense. En primera instancia, es importante resaltar que solamente el efecto de indeterminación puede ser programado y delimitado en el interior del texto, aspecto que pauta, de manera exclusiva, el lugar de homogeneidad de los lectores. En contraste, excede a los textos determinar los efectos en los lectores concretos, concebidos como una pluralidad que puede divergir en sus opiniones, de modo que atañe a las personas que se deparan con los mismos definir, en cada caso, las impresiones que les causan las respuestas singulares que ofrecen los personajes frente a los acontecimientos narrados. Por ejemplo, ya no es posible unificar qué es aquello que genera miedo, como así tampoco indicar que tal cosa va a producir horror y no alguna otra impresión, aspectos que dependen de los valores de cada receptor.

En síntesis, desmantelado el carácter universal de ciertas categorías, a los lectores concretos les resta, a la hora de la lectura, un espacio indefinido a partir del cual pueden elaborar sus apreciaciones personales. No obstante, lo relevante aquí es, justamente, ese otro lector, en tanto destinatario programado por la narración. Atendiendo a ese lector, al analizar los relatos de Schweblin, cobra relevancia el efecto de indeterminación, puesto que la parcialidad de informaciones provistas, intencionalmente, en las narraciones, impide que quienes las lean puedan formular saberes al respecto de aquello omitido, que adquiere un carácter central para la interpretación de las acciones que se relatan y conforman las historias. Ese lugar común, está marcado por las zonas de incerteza, referidas anteriormente.

Si bien discurrir sobre la distinción entre aquello que atañe a los lectores concretos y aquello que implica la configuración de una función de lector puede parecer innecesario, se consideró importante resaltar tal aspecto con el fin de poder establecer distancia en relación a algunos otros trabajos críticos, referidos en el capítulo anterior, que han sido elaborados a respecto de la obra de Schweblin. En el desarrollo del próximo capítulo, al considerarse la posición del lector se opta por atender, principalmente, al destinatario esbozado por el texto, a ese lugar de homogeneidad, signado por la indeterminación, que las narraciones deparan para quienes las lean.

## CAPÍTULO 3

### LA INDETERMINACIÓN ENTRE COSTURAS

Con el objetivo de mostrar, en detalle, la manera en que se costuran las zonas de incerteza, la centralidad que adquiere lo no familiar en la configuración de los conflictos que estructuran las tramas, las formas en que la desestabilización se produce en las posiciones de los personajes y se proyecta en los lectores, en síntesis, el modo en que opera esto que se ha denominado, en conjunto, como una *poética de la indeterminación*, se recorren a continuación tres cuentos de la autora, de entre aquellos referidos previamente.

Vale destacar, como fue expuesto en el capítulo anterior, que para el desarrollo de las lecturas que aquí se proponen resultan elementales los aportes de la teorización de Hansen, de donde fueron tomados el concepto de *efecto de indeterminación* y las nociones de *lo familiar* y *lo no familiar*, retomadas, asimismo, de las postulaciones de Freud. Éstos adquieren relevancia al permitir describir, con términos comunes, los modos en que se construye la extrañeza en los textos de la autora, a partir del esbozo de contrastes entre lo semejante y lo disímil, como así también del diseño de algo que escapa a una definición unívoca.

Específicamente, se abordan tres narraciones, pertenecientes cada una a uno de los libros de cuentos de Schweblin. De *Siete casa vacías* (2015) se analiza “Nada de todo esto”, de *Pájaros en la boca* (2009), el cuento que lleva el mismo título que el libro, y de *El núcleo del disturbio* (2002), “La pesada valija de Benavides”. La elección de un cuento de cada libro tiene por horizonte exponer, como fue mencionado previamente, que la indeterminación es un principio constructivo, presente a lo largo de la producción narrativa de la autora.

Además, es importante destacar que en la selección de cuentos para analizar en profundidad se priorizó como criterio el tratamiento de aquellos en los cuales la extrañeza se produce vinculada al surgimiento de algo no familiar, dado en el seno del espacio cotidiano, sin que ello implique la irrupción de lo imposible, al basarse en el comportamiento insólito o imprevisto, pero posible, de alguno de los personajes. Es decir, se optó por textos donde la falta de familiaridad atañe barreras sociales, morales, ideológicas, sin producir un hecho propiamente inverosímil dentro del mundo ficcional representado, condición indispensable de la literatura fantástica, tal como se indicó en el capítulo anterior. Más allá de esa disonancia, algunas apreciaciones al respecto de la misma, y de las ficciones de terror en las cuales ésta encuentra su origen, son realizadas en la medida en que contribuyen al análisis de los textos.

Se pretende mostrar, como trazo común, que la indeterminación se construye textualmente como una experiencia que caracteriza la percepción de los personajes, principalmente, de aquellos que en cada cuento son acompañados por el lector con mayor detenimiento, en relación a los hechos que se narran. Esta experiencia marca tanto a la hija y narradora en “Nada de todo esto”, al padre y narrador en “Pájaros en la boca”, como a Benavides. En los tres casos, los protagonistas referidos son interpelados por eventos que los desconciertan, siendo la extrañeza elaborada en relación a los hábitos, que atañen el plano de los comportamientos y de las miradas acostumbradas, y sus rupturas. De la conducta de una madre, de una hija adolescente y de un psiquiatra, de la descripción de acciones que no son en el presente de la narración concebidas como familiares para los personajes referidos, se desprenden los enigmas, que los inducen a una zona de incerteza y que cada uno de ellos intenta comprender.

Asimismo, al explorarse las oscilaciones que se ponen en juego y los rumbos que las historias toman, las lecturas se dirigen hacia aquello que la indeterminación habilita en cada narración, al hacerse observaciones al respecto de lo que cada relato tiene de particular, para no perder de vista la singularidad de cada producción.

### **3.1. “Nada de todo esto” - La desestabilización de las posiciones**

La trama del cuento envuelve principalmente a tres mujeres, que ocupan distintas posiciones en una estructura dada entre propietarios y no propietarios. La característica merece ser destacada ya que el detalle incide en la interacción que se produce entre tales mujeres, que en el discurrir del texto se revelan como pertenecientes a clases sociales diferentes, de acuerdo a su poder adquisitivo. Comienza con dos de ellas, madre e hija, quienes circulan en auto mirando mansiones por un barrio residencial – del que no forman parte, aledaño a aquel en que viven, descrito hacia el final como de un nivel socioeconómico inferior – cuando se desata un conflicto con una tercera mujer, la propietaria de una de las opulentas casas que contemplan. Sin que se expliciten los nombres propios de cada una de ellas, la narración, realizada en primera persona, desde la perspectiva de la hija, es elaborada en función de dichos rótulos. Otros dos personajes, el hijo y el marido de referida propietaria, aparecen marginalmente en escena, pero con un papel secundario, básicamente, ocupando el lugar de observadores.

En el contacto de esos dos círculos sociales, la familia, por un lado, y la vecindad propia de una ciudad, por otro, se delimita el espacio dentro del cual se desarrolla en el cuento la forma ficcional de la extrañeza. La distinción de que se trata de dos ámbitos, en los que no se acatan necesariamente los mismos patrones de comportamiento, es primordial, puesto que es esa falta de coincidencia que existe entre tales círculos lo que habilita cierta movilidad, el desplazamiento de un código a otro, la posibilidad de más de una mirada y, por ende, de divergentes apreciaciones acerca de lo semejante y lo desemejante. O, en otros términos, de lo previsible de lo familiar y de lo extraño de lo no familiar, tal como se expone a continuación.

Y aquí vale aclarar que, si bien puede considerarse a la familia – conformada por la madre y la hija – como un círculo que se circunscribe al círculo de la vecindad – del que forman parte referida vecina y otras familias más –, en el transcurso de la narración, se expone que la primera no se ajusta a ciertos códigos asumidos por esa esfera mayor que la comprende en su interior. Los desvíos y los reconocimientos, no obstante, van variando, en función de los movimientos que se producen en el relato, sobre todo, ligados a los cambios de postura de la narradora.

En consonancia con esto, para pensar la estructura del cuento contribuye la división de la historia que se narra en tres etapas, de acuerdo a la relación que se formula entre la hija y la madre. Mientras una primera instancia se caracteriza por la falta de identificación entre ambas, en un segundo momento del texto se formula la posibilidad de concordancia entre las mismas, restableciéndose la afinidad entre éstas al final. Simultáneamente a esos cambios de postura de la narradora se manifiesta la locura vinculada a diferentes personajes. Dicho término, vale destacar, es frecuente en el libro en que está ubicado el cuento en cuestión. Tanto en este caso como en los otros cuentos es utilizado para indicar, por parte de algún personaje, la noción de que hay algo más allá de los límites de lo aceptable en relación al modo de actuar, generalmente, de otros personajes. Como se explicitará más adelante, en la secuencia del texto el lugar de “loca” no permanece fijo, atribuido exclusivamente a un personaje. Si en la primera parte parece asignarse a la madre dicho lugar, en una segunda parte es la hija la que asume el mismo y, por último, es la propietaria que interactúa con ellas la que es invitada a ocupar dicha posición. El término loca, puntualmente en este cuento, también resignifica la posición de quien no es propietaria, tal como se detallará a lo largo del análisis. Se sitúa, por consiguiente, el punto de partida de la historia.

Como fue señalado, el cuento está constituido por un relato en primera persona, elaborado desde la perspectiva de la hija. Ella cuenta una situación que la implica, en algunos

momentos, como testigo ocular y, en otros, como partícipe activa de los hechos. De manera que los lectores acceden a la secuencia de acontecimientos a partir de su mirada, limitados al seguir el continuo de sus pasos, acompañándola en sus desplazamientos, mientras los demás personajes entran y salen de escena sucesivas veces. No obstante, la mirada de aquellos otros también tiene lugar, en la medida en que en algunos intervalos se les cede la voz, a través de citas directas.

Al inicio, la hija se encuentra junto a su madre dando vueltas en auto, luego de una noche de lluvia, cuando comienza a cuestionarla sobre aquello que hacen. Desde el lugar de narradora problematiza el hábito, es decir, cuestiona la experiencia presente, traducida como una experiencia semejante a otras ya vividas y entendida, por lo tanto, como una repetición.

-¿Qué es lo que estás haciendo, mamá?  
-¿Cómo que qué estoy haciendo? -su estupor parece sincero.  
Sé exactamente qué es lo que estamos haciendo, pero acabo de darme cuenta de lo extraño que es. Mi madre no parece entender, pero responde, así que sabe a qué me refiero.  
-Miramos casas -dice.  
(...) Quizá no sabe qué más decir. Pero esto es exactamente lo que hacemos. Salir a mirar casas. Salir a mirar las casas de los demás. Intentar descifrar eso ahora podría convertirse en la gota que rebalsa el vaso, la confirmación de cómo mi madre ha estado tirando a la basura mi tiempo desde que tengo memoria. (SCHWEBLIN, 2015, pp. 15-16)

Tal como permite observar el fragmento, se trata de un extrañamiento que no es formulado a partir de una diferencia sin semejanza, producto de algo vivido por primera vez y que no posee punto de comparación con el pasado, sino que, por el contrario, está configurado a partir de la desnaturalización de lo familiar. Lo familiar, vale resaltar, es el “(...) adjetivo que qualifica o próprio da família ou o habitual do lugar habitado pela norma, o lar.” (HANSEN, 2015, p. 92). En relación a este término, sostiene Hansen que “O que é determinado como habitual é previsível e, por isso, também é imaginado e vivido como natural.” (HANSEN, 2015, p. 96). En el caso en cuestión, quebrando dicho paradigma, la hija es capaz de cuestionar algo habitual y previsible, una rutina determinada, establecida, imaginable, previamente vivida como natural y, sin embargo, desnaturalizada en el presente de la narración.

La sentencia “Sé exactamente qué es lo que estamos haciendo, pero acabo de darme cuenta de lo extraño que es” (SCHWEBLIN, 2015, p. 15) confirma ese cambio de posición. Tal como los primeros párrafos del cuento lo indican, el punto de partida del relato está



configurado en ese cambio de punto de vista de la hija, que expresa un deslizamiento en relación a la familiaridad de la experiencia habitual.

La extrañeza es posible a partir de ese corrimiento, en la medida en que lo familiar se desfamiliariza o, dicho de otro modo, retomando los vocablos anteriores, en la medida en que aquello tenido por natural se desnaturaliza. Aspecto que está relacionado, como fue anunciado y como se verá en las siguientes páginas, al contacto entre dos círculos, donde los códigos que regulan cada ámbito entran en conflicto, al desconocerse entre sí, dado que lo que se hace en el ámbito familiar no necesariamente se hace también en el ámbito de la comunidad.

La pregunta “¿Qué es lo que estás haciendo, mamá?” (SCHWEBLIN, 2015, p. 15), enunciada en el fragmento citado anteriormente, comprueba tal desplazamiento y da cuenta de la búsqueda por significar los actos, al indicar que aquello que era estrictamente determinado, como el hecho puntual de salir a mirar casas, pasó a ser concebido como algo indeterminado, que requiere de una nueva interpretación. De manera que el cuento inicia con ese movimiento, en el que fue sustituida la familiaridad de lo determinado por la no familiaridad de lo indeterminado.

Lo que importa destacar es que aquello que hasta entonces era concebido como normal es colocado bajo la óptica de lo extraño, haciendo, justamente, que aquello considerado familiar pase a ser visto como no familiar. La norma del ámbito del hogar, aquel donde se instala la ley a partir del núcleo familiar, el espacio habitado por el hábito, signado por la repetición de las costumbres, esbozadas en el texto en esa relación que se deja entrever entre una madre y su hija, es desconocida a partir de la distancia que establece ésta última y que, es posible anticipar, asume otros modos de actuar, otras reglas, por fuera del lugar del hogar, diferentes a las pautadas por el comportamiento usual de su madre. En otras palabras, se puede decir que en la distancia de la hija se anuncia, retomando la expresión previa, la ruptura del círculo familiar y, simultáneamente, la asimilación de los códigos del círculo de la vecindad.

A partir de ese distanciamiento, en el cual se produce una perturbación que impide el reconocimiento de lo habitual, la narradora pasa a vivir una experiencia de indeterminación. Y aquí vale resaltar que “O que caracteriza a indeterminação do algo é a falta de imagem para o buraco negro da falta de significação em que ele joga quem o sofre.” (HANSEN, 2015, p. 91). El interrogante formulado por la hija, en el cual se explicita una demanda de significación, es el espacio en que se manifiesta tal ausencia, tal falta. Asimismo, ésta es señalada al traerse a

colación la noción de que algo necesita ser descifrado, de que algo oscuro, intrincado, de difícil inteligencia, requiere de códigos que permitan su traducción.

El relato de la hija, como fue dicho, imprime a los hechos como parte de una regularidad. En cierto pasaje destaca “hicimos lo mismo ayer” (SCHWEBLIN, 2015, p. 16). La experiencia presente se remite a esas otras experiencias previas, entendidas como diferencias semejantes, no idénticas, pero sí similares a situaciones anteriores. Anuncia, al respecto de esto, “Mi madre conduce derecho, sin detenerse frente a ningún caserón. No hace comentarios sobre los cerramientos, las hamacas ni los toldos. No suspira ni tararea ninguna canción. No toma nota de las direcciones.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 16). Y en esa enumeración de ausencias revela, al mismo tiempo que el proceder habitual de su madre, su horizonte personal de expectativas.

Pasajes como los evocados pautan en el texto cuál era la noción de lo familiar, desde la perspectiva de la hija que narra. La idea de una rutina compartida entre la madre y la hija se refuerza a lo largos de las páginas, dando cuenta de la concepción de lo normal en el marco del hogar en cuestión.

(...) Desde que tengo memoria hemos salido a mirar casas, hemos sacado de estos jardines flores y macetas inapropiadas. Cambiamos regadores de lugar, enderezado buzones de correo, recolectado adornos demasiado pesados para el césped. En cuanto mis pies llegaron a los pedales empecé a encargarme del coche. Esto le dio a mi madre más libertad. (...) (SCHWEBLIN, 2015, p. 23)

Pero antes de tal reafirmación, el relato prosigue, con detalles de acciones y descripciones que de ninguna manera resultan accesorias, sino que contribuyen con preciosidad a hilvanar los episodios posteriores. Coherentemente con el clima esbozado, el auto termina empantanado sobre el patio delantero de una de las lujosas casas, producto de una maniobra desatinada de la madre, quien entonces conducía el vehículo. Inmediatamente, la propietaria de tal residencia se aproxima indignada por el daño causado a su jardín, reclamando una explicación que justifique lo ocurrido. La hija improvisa una respuesta que resulta insuficiente, de acuerdo a los gestos de la propietaria, y en seguida sale en busca de troncos que le sirvan de apoyo para retirar el auto del lugar. Mientras eso sucede, tal como la hija percibe posteriormente, su madre baja del auto con la excusa de sentirse mal e ingresa en la residencia de la mujer.

El comportamiento que asume la madre, una vez que ha ingresado a la casa ajena, explicita que ésta desconoce los códigos que rigen, aparentemente, el ámbito de la vecindad,

según permite inferir el contacto con esa otra familia de un barrio de la ciudad. Se trata de aquello que párrafos atrás fue señalado como un segundo círculo, diferente al de la familia en cuestión. Luego de encontrar un pretexto para poder ingresar a la casa de la desconocida, sin autorización alguna, la madre comienza a recorrer las habitaciones, sube al cuarto matrimonial, arregla la cama, esconde los almohadones, se acuesta en el piso del dormitorio, desparrama sus pulseras en una cómoda del cuarto, ingresa al baño, descarta los productos de tocador en la basura, comienza a retirar los ganchos de la cortina y hasta pasea por la casa una azucarera antigua. Los hechos se van revelando por las huellas dejadas por la madre, rastros que la hija no tiene dificultad en reconocer, hasta llegar ella misma a observarla llevar a cabo esa secuencia de actos. Mientras tanto, la propietaria y su hijo se mantienen absortos, frente al comportamiento inesperado de la mujer que, según el punto de vista de éstos, invade su residencia particular.

El mismo rótulo de propietaria, con el cual se referencia aquí a la vecina, a esa tercera mujer con la que interactúan la madre y la hija, “la dueña de la casa de los tres livings” (SCHWEBLIN, 2015, p. 25), expresa en qué consiste el orden vinculado a aquello mencionado como un segundo círculo. La mujer no es apenas señalada como una vecina, sino caracterizada, específicamente, a partir de sus posesiones. Es la dueña del jardín arruinado por el rastro del auto, de la casa a la que ingresan las mujeres, de la azucarera, entre otros bienes que se mencionan a lo largo del texto. Y es también quien se sorprende ante el comportamiento de la desconocida mujer que no acata cierto funcionamiento social, ligado a la lógica del sistema capitalista en lo que respecta, básicamente, al usufructo de la propiedad privada.

La madre, quien en contrapartida de la vecina es ubicada como aquella que no es propietaria de lo que contempla, al ingresar sin autorización a esa casa de una desconocida, manifiesta, a partir de la serie de actos que desarrolla en el interior de la mansión, la ausencia de reconocimiento de la lógica que gobierna ese espacio. En ningún momento se inquieta al intervenir sobre las posesiones de otros. Toma los objetos personales de esos otros individuos y expone, a partir de tal acción, que ignora o es indiferente, que no reconoce las leyes que reglan la vida de la vecindad y resguardan la propiedad privada. De manera que, al menos hasta esta instancia de la narración, parece que es la ley de lo privado aquello que la madre sobrepasa con su comportamiento. Así, de la indeterminación surgida dados los códigos disímiles entre el círculo familiar y el círculo de la vecindad, en el discurrir del texto es un conflicto entre propietarios y no propietarios lo que va tomando cuerpo.

La madre no apenas desobedece a ese orden que rige la conducta de los vecinos, sino que además se muestra por fuera del mismo. Por más que se constate, desde el punto de vista de las otras mujeres que intervienen en el relato, que comete una transgresión, que infringe una ley, la madre no se reconoce a sí misma como una invasora o ladrona, ni tampoco es reconocida por aquellas como una criminal. En su comportamiento, no asimila los códigos del crimen, por ejemplo, no comete un robo a mano armada, no ejerce violencia física para sustraer un elemento, no hurta con disimulo y, por esa razón, se puede hipotetizar, tampoco es denunciada ante la policía. Su comportamiento es asociado más bien al lugar de la enfermedad, que incluso ella misma finge en el inicio, por eso la hija la excusa diciendo que se siente mal, por eso la vecina telefona para pedir una ambulancia.

La lógica a la que responde la madre, entendiendo por ello las reglas que explican el funcionamiento del círculo familiar, resulta desconocida. Si, por un lado, es posible identificar cuál es el orden de las convenciones sociales, del círculo de la vecindad, en función de la postura de la propietaria, adoptada también por la hija en el presente de la narración, por otro lado, la lógica en relación a la cual se configura la figura de la madre se mantiene como un enigma. Los interrogantes que se elaboran en torno a su comportamiento son constantes en el relato, dado a que no se enseña, específicamente, qué es aquello que la motiva a actuar de tal manera.

Dicho esto, se puede sintetizar que en el relato se anuncian padrones divergentes, aunque estos resulten poco transparentes en los intentos de definición. Por un lado, la reacción de sorpresa de la propietaria indica que en su hogar no se acostumbran las prácticas en función de las cuales se estructura la narración. En la falta de reconocimiento de los códigos, puesto que como fue señalado la madre no es denunciada como una criminal, se manifiesta también la experiencia de la no familiaridad de lo indeterminado, por parte de la propietaria. Por otro lado, se reconocen también ciertos cambios de posición, puesto que la hija, a pesar de estar acostumbrada a estas prácticas, señala, al igual que la propietaria, que el comportamiento de su madre es inadmisibile. Aunque para una las acciones resultan imprevisibles y para la otra no tanto, por estar familiarizada con ese tipo de comportamiento, ambas mujeres indican la divergencia, explícitamente, al señalar el carácter transgresor de las acciones.

Por un lado, la propietaria sostiene que “esto ya se pasó de la raya” (SCHWEBLIN, 2015, p. 21), es decir, que la mujer desconoció las normas que reglan la vida social, la ley de lo privado, por actuar de un modo no sólo inapropiado sino, desde su punto de vista, anormal

e inesperado. Por otro lado, la hija, aunque habituada a ese tipo de comportamiento, asumido por ella dentro del margen de lo esperable, entiende también que su madre cruzó una línea.

(...) Esta tarde, en cambio, ha cruzado una gran línea. Insistió en conducir. Se las ingenió para entrar a esa casa, al cuarto matrimonial, y ahora acaba de regresar del baño, de tirar en la bañera dos frascos de sales, y está empezando a descartar en el tacho algunos productos del tocador (...) (SCHWEBLIN, 2015, p. 24)

A pesar de que sean diferentes las expectativas, de que exista una divergencia entre las mujeres en relación a lo que cada una puede concebir como lo familiar, la imagen de transgresión de un límite es marcada en la narración por ambos personajes, expresada en términos de superación de una raya o línea, según indican los pasajes citados previamente.

Aunque la hija concibe las acciones de su madre como lo familiar, más allá del presente en que problematiza sus acciones, cuestión que queda explícita cuando rememora anécdotas de la infancia, al enumerar una serie de episodios en que acompañó a su madre en la intervención de algunas casas, reconoce la existencia de otra perspectiva, desde la cual parece compartir los padrones de comportamiento legitimados por la propietaria. Es decir, reconoce el orden imperante en la vecindad, específicamente, el derecho a la posesión y al resguardo de la propiedad privada.

En cierto momento, se interroga en relación a su madre “¿Por qué me haría caso y saldría de la casa como una madre normal?” (SCHWEBLIN, 2015, p. 21). En aquella pregunta anuncia el distanciamiento, en relación a aquello que en el seno de su familia fue instaurado como la norma, y plantea el reconocimiento de otro paradigma de normalidad, de acuerdo con el cual habría una madre ejemplar que no se correspondería con la suya, pasando ésta a ser algo por fuera de la norma y no parte del vínculo a partir del cual la misma se instituye. Dicha pregunta retórica, puesto que no pretende una respuesta, expone la asimilación por parte de la narradora de una idea de normalidad que excede el círculo de su familia, al insertarse en un marco más amplio, el de vecindad, que incluye la lógica que regula la forma de vida de otras familias. Habría, por lo tanto, desde la perspectiva de la hija, otras familias que serían categorizadas como “normales”.

En esta dirección, al episodio que se narra en el presente, se suman aquellos otros del pasado, en que algún vecino repudió la intervención realizada en su casa.

(...) Una vez, cuando tenía cinco años y mi madre cortó todas las calas de un jardín, se olvidó de mí sentada contra la verja y no tuvo la valentía de volver a buscarme. Esperé mucho tiempo, hasta que escuché los gritos de una alemana que salía de la

casa con una escoba y corrí. Mi madre conducía en círculos dos cuadas a la redonda, y tardamos en encontrarnos. (SCHWEBLIN, 2015, p. 25)

El fragmento evocado no solamente indica que otros también reprobaron el comportamiento de la madre, sino que, además, muestra un cambio en la actitud de ésta. Si en aquel entonces la madre era capaz de reconocer esa otra lógica como conflictiva en relación a la suya, y por eso huía de las escenas, en el presente, por el contrario, se muestra indiferente a la mirada de los vecinos.

Tanto la hija como la propietaria coinciden en la búsqueda de un sentido que fundamente los hechos, aún cuando para una se trate de acontecimientos frecuentes y para la otra de un suceso eventual. Al tomar en cuenta las visiones que se presentan ligadas a estas dos mujeres, se puede decir que la falta de significación atañe tanto el carácter corriente, de aquello que la hija percibía, hasta entonces, como la intervención a una casa cualquiera, como singular, de aquello que para la vecina consiste, concretamente, en una invasión de su propiedad privada. El interrogante sobre aquello que ocurre, que está vinculado específicamente con el comportamiento de la madre, atraviesa toda la trama y posiciona a esas otras dos mujeres en el lugar de la experiencia de lo indeterminado.

Esa ausencia de saber acerca de las motivaciones que desencadenan los hechos de la madre, para la hija, y de la extraña mujer, para la propietaria de la mansión, se indica varias veces a lo largo del cuento. Así como la hija, la propietaria tampoco consigue explicarse los sucesos de los cuales es testigo. Cada vez que se le cede lugar a su voz, se señala que ella no sabe lo que las mujeres hacen en su jardín, no sabe si le responden con seriedad o si se están burlando, no sabe cómo hacer para que las desconocidas se retiren de su propiedad, no sabe lo que las mujeres desean. Y, frente a esa ausencia de saber, ante la falta de conocimiento y significación, se queda absorta, testimoniando la infracción de la norma, hasta que, finalmente, convoca a su marido a la casa.

En contraste con los puntos de vista de la hija y de la propietaria, desde la perspectiva de la madre, lo incomprensible e inquietante concierne otras cuestiones. A esta mujer no la inquieta el hecho de tocar, mover o apropiarse de los objetos que encuentra al salir a mirar casas y que no reconoce como pertenencias de los otros que debería respetar, al no usufructuarlas sin autorización previa. Antes de salir de la lujosa mansión, comenta a su hija “¿Y qué vamos a hacer con todo esto? –dice mi madre señalando alrededor–. Alguien tiene que hablar con esta gente.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 22).

Es a través de una intervención de la madre que ingresa en la narración el concepto de locura, noción a partir de la cual puede pensarse un movimiento en el relato, en lo que respecta a las posiciones, asumidas hasta entonces por los personajes. La presencia del vocablo locura signa aquello identificado, en el comienzo de este análisis, como una segunda etapa del texto. Desde el interior de la casa, en donde se comporta de manera excéntrica, la madre se dirige a su hija afirmando “quiero ver esa azucarera cuando salga del baño, no se te ocurra hacer ninguna locura” (SCHWEBLIN, 2015, p. 23). Dicha afirmación invierte las posiciones hasta entonces establecidas, corriéndose la madre del lugar de ejecutora de acciones anómalas y otorgándole a su hija la posibilidad de ocupar el lugar de transgresión de la sensatez. Es decir, dicho término repercute en la narración desestabilizando las apreciaciones. Si hasta esta instancia era el comportamiento de esta madre lo que parecía formularse como lo anormal, según la denominación de la hija, como algo por fuera del padrón habitual, según la reacción de la propietaria, la evocación de tal término, por parte de la madre, produce un deslizamiento.

A partir de dicha mención, la flexibilización de los dos órdenes, el de la anormalidad y la locura, que se postulan como contrapunto de la normalidad y la cordura, producen un efecto de indeterminación, al ser asociados a puntos móviles, variables. El comentario de la madre desestabiliza el orden establecido en las páginas previas, en la narración de la hija, al indicar que la locura depende del punto de vista, dando cuenta de la relación de arbitrariedad entre las palabras y los actos a los cuales se remiten.

El término locura se manifiesta una segunda vez, dando cuenta de esa indeterminación. Un poco más avanzado el relato, luego de que la hija arrastre violentamente, en la fuerza de un impulso, a su madre fuera de la mansión, la madre indaga “¿Qué locura fue todo esto?” (SCHWEBLIN, 2015, p. 24), ante lo cual la hija se pregunta a quién se refiere el interrogante. Específicamente, plantea “Me pregunto si se refiere a mi parte o a la suya” (SCHWEBLIN, 2015, p. 24). En ese intercambio, la narradora expresa la idea de que todos pueden ser agentes de la locura. En la proyección de la respuesta a la pregunta realizada por la madre, la hija se reconoce a sí misma ocupando ese lugar que poco antes la madre habilitó, al evocar el término locura por primera vez en el relato.

Pero, antes de sintonizarse con su madre, en el diálogo que establece con ésta, una vez arriba del auto, cuando se alejan de la lujosa residencia, la hija manifiesta, nuevamente, la falta de significación y, a través de ello, la experiencia de indeterminación. Mientras conduce el auto, cuestiona otra vez a su madre, que se encuentra entonces ocupando el asiento de

acompañante en el vehículo. La pregunta inicial –al respecto de aquello que hace– es reemplazada por la pregunta acerca de aquello que busca, para la cual tampoco obtiene una respuesta que consiga satisfacer su inquietud. Pues, ninguna de las imágenes que repasa le permite cubrir la falta de imagen para el agujero negro de la falta de significación, referido casi al comienzo de este apartado.

-¿Qué es lo que estás buscando, mamá? ¿Qué es todo esto?

Ella ni se mueve. Mira seria al frente, con el entrecejo terriblemente arrugado.

-Por favor, mamá ¿qué? ¿Qué carajo hacemos en las casas de los demás?

Se escucha a los lejos la sirena de una ambulancia.

-¿Querés uno de esos livings? ¿Eso querés? ¿El mármol de las mesadas? ¿La bendita azucarera? ¿Esos hijos inútiles? ¿Eso? ¿Qué mierda perdiste en esas casas? (SCHWEBLIN, 2015, p. 25)

La imprecisión de la madre en su respuesta no contribuye a identificar un significado que justifique sus actos. Delante del cuestionamiento acerca de lo que ella quiere, se limita a decir “Nada de todo eso” (SCHWEBLIN, 2015, p. 25). La combinación de pronombres que da lugar a tal negación es una forma de aludir a algo indescifrable, específicamente, revela la imposibilidad de definir y de nombrar, en tal circunstancia, el deseo que la moviliza. Mientras el deseo no puede anclarse en referencias concretas y es señalado por medio de términos sustitutos, el lenguaje se torna, más que un vehículo de expresión capaz de designar y determinar, la confirmación de lo desconocido e indeterminado. De ese modo, el lenguaje se desplaza del lugar asignado por el discurso racional, en función del cual es concebido como un medio para postular conocimiento. En síntesis, la respuesta de la madre constituye, en la medida que es configurada por una expresión indirecta, la confirmación de que existe algo que no es dicho, de que existe algo que no se sabe y no se consigue afirmar de manera positiva.

La ausencia de referencia directa en la respuesta de la madre puede ser asociada a aquello que Hansen formula al referirse a la falta como factor que induce a la indeterminación de lo extraño. Según el teórico

(...) a falta momentânea da norma na indeterminação do estranho se dá como falta momentânea da repressão da falta constitutiva do sujeito que a norma estrutura como hábito. O não familiar do estranho é o recalcado pelo hábito que vem como assombração da casa habitada pelo hábito (...) (HANSEN, 2015, P. 92)

La cita puede desagregarse de la siguiente manera. Primero, es pertinente indicar que la falta es constitutiva de los sujetos. En segundo lugar, vale resaltar que, corrientemente, hay



una represión de esa falta, que impide que la misma se perciba, ya que dicha represión es estructurada por la norma como hábito. Ahora bien, cuando se produce una falta de esa represión, cuando no existen las barreras, no solamente la falta se anuncia como vacío, sino que también se hace constar la ausencia de esa norma que, diariamente, lleva a tal falta a ser relegada. Y ante la carencia de la norma, se experimenta lo indeterminado. Algo resulta extraño, algo no es familiar. Algo “que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (FREUD, 1992, p. 225). Pero no a una luz que aclara, sino a una que encandila, es decir, se trata de la percepción de la falta que no se deja ver, que no se deja delimitar.

Traspolando la línea de esta reflexión al cuento, la falta de significación, la falta de determinación de aquello que mueve a los sujetos, que atañe a los personajes del relato en cuestión, surge, llevándolos a experimentar la indeterminación. Por más intento de iluminar aquello, de significar eso que emerge como un vacío, la tarea resulta ineficaz, puesto que no se puede más que rodear, más que bordear, más que aludir, sin nunca dar en el punto, sin nunca dar en la falta. Y aquí vale insistir, se trata de “aquello”, “eso”, “esto”, que apenas es posible aludir a través de un pronombre, que se encuentra en el espacio de un nombre no dicho, de un nombre que falta.

De lo formulado en los últimos párrafos se desprenden dos observaciones. La primera, vinculada a la proximidad del texto con ciertos aspectos de la literatura fantástica, la segunda, ligada a la dimensión lingüística de la construcción de la indeterminación y transgresión, anunciada anteriormente.

Si bien el cuento en cuestión no puede identificarse como un texto fantástico – en la medida en que no se establece en éste un choque entre órdenes dando lugar a lo inconciliable y que, como fue anunciado, “el hecho fantástico es, por definición, inverosímil” (CAMPRA, 2008, p. 67) –, al esbozar una indeterminación, en función de la cual se indica una zona donde la razón está condenada a fracasar, se posibilita la relación con este género. Una indeterminación que se advierte, como fue dicho, donde no se encuentra un modo de definir, concretamente, qué es lo que los personajes hacen, qué es lo que buscan.

Esto puede asociarse además a algunas formulaciones de David Roas, quien al tratar lo fantástico indicó que se caracteriza por narrar “(...) acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencias, es, por tanto, la expresión de lo innombrable, lo que supone una dislocación del discurso racional” (ROAS, 2011, p. 131). En otras palabras, acontecimientos que no caben en las celdillas construidas por la razón, que se resisten a ser comunicadas, en la

medida en que van a contrapelo del sistema conceptual o científico manejado. Para el teórico, en la literatura fantástica “La indeterminación se convierte en un artificio para poner en marcha la imaginación del lector” (ROAS, 2011, p. 132). De modo que puede percibirse una aproximación, por ejemplo, dada la incapacidad de categorizar aquello que ocurre en el cuento y donde las motivaciones que desencadenan algunas acciones no son apenas inidentificables, sino también inescrutables.

Para Rosalba Campra, por su parte, “lo fantástico no es sólo un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura” (CAMPRA, 2001, p. 191), donde la manifestación de lo fantástico implica una transgresión, presentada como una isotopía, que atraviesa los diferentes niveles del texto. La teórica señala que

(...) se puede afirmar que no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como incommunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje. (CAMPRA, 2001, p. 189)

Aunque, como se explicitó, en el cuento no se proponga la emergencia de lo inverosímil, tal como se plantea en la literatura fantástica, la distinción de niveles empleada por Campra contribuye a puntualizar y analizar aquello que provoca extrañeza en el cuento, que es construido a partir de un trabajo muy afinado y preciso con el lenguaje. Integrados en esos tres niveles se articula la indeterminación, vinculada a las experiencias de los sujetos, arraigada a sus miradas y, por consiguiente, a sus posiciones.

En relación al nivel verbal, en algunos fragmentos del texto, tal como se expuso al recuperar la respuesta de la madre, que se condice con título del cuento, se puede distinguir, más que la negación de la transparencia del lenguaje, la dimensión de lo insondable puesto en la palabra, portadora de lo que escapa. En su propia locución, la madre, a partir de aquello que al decir de cierta forma rodea, se remite a lo desconocido – a lo no familiar – que conllevan sus propios comportamientos – familiares –. Sus palabras no alcanzan para reponer y delinear aquello que no se puede expresar más que en la opacidad, afirmado su falta de nitidez, su indeterminación.

En relación al nivel sintáctico, vale resaltar que la estructura narrativa es elaborada de tal modo que ciertos acontecimientos se desencadenan sin que se expliquen con claridad las motivaciones, causalidades y hasta las finalidades que determinan el proceder de algunos personajes, suscitando la falta de significación y, por ende, la experiencia de indeterminación.

La articulación está marcada por el silencio que reverbera en la imposibilidad de desentrañar el por qué de ciertas acciones.

En el nivel semántico, conceptos como el de locura y anormalidad, postulados como contrapunto de normalidad y sensatez, tal como fue señalado, inciden, primero, en la afirmación y, luego, en la desestabilización de las determinaciones. Términos como línea o raya son evocados en su carácter de límites, delimitando los espacios de lo admisible y lo inadmisibile, y permitiendo la configuración de una transgresión dada en función de dichos términos, donde la barrera que coloca dos órdenes en conflicto es, en todo caso, social, moral, ideológica.

En el plano lingüístico, la transgresión más relevante del cuento se detecta una vez que se vuelve sobre el punto de partida del relato, puesto que los hechos que se desarrollan a medida que avanza el texto resignifican aquello que al inicio se mencionaba como “mirar casas”. Lo que ocurre no se condice con lo anunciado, en tanto lo que sucede no se circunscribe a dirigir la vista hacia algo y fijar la atención en ello. De manera que puede pensarse como uno de los procedimientos principales de la narrativa la transgresión semántica que implica que “mirar”, eso que se supone que era exactamente lo que hacían, según postula la narradora, deje de ser, páginas después, exactamente eso, al convertirse en otro tipo de acto donde los cuerpos entran en movimiento y ocupan espacios.

La dimensión lingüística de lo extraño también ha sido señalada por Hansen, quien ha guiado esta lectura y, como ya fue mencionado, postuló que “A não familiaridade associada à inquietação, ao sinistro, ao mal e à angústia (...) é um efeito de indeterminação. Na ficção, efeito de indeterminação produzido intencionalmente por diversos procedimentos retóricos (...)” (HANSEN, 2015, p. 91). Hansen indicó, a la par de esto, que la extrañeza en la ficción es inventada como una desemejanza, es decir, como algo que extraña la semejanza familiar. Dado el recorrido del cuento, realizado hasta el momento, se puede afirmar que en éste la desemejanza se tematiza, se torna el tema en función del cual se elabora la narración, siendo la falta de familiaridad formulada en relación a los excéntricos comportamientos de una mujer. A partir de ellos, además, se evidencia el carácter convencional de las normas, colocándose en cuestión en carácter de verdadero atribuido a cierto discurso – que comprende lo social, moral, ideológico – asimilado en la esfera cultural.

Esta última apreciación encamina la lectura de la tercera etapa del cuento. En esta parte final del texto, se elabora, de cierto modo, un cuestionamiento del modelo sociocultural

vigente, específicamente, en relación al orden, es decir, a las posiciones ocupadas por los personajes esbozados en el interior de ese mundo ficcional.

Retomando el hilo de la narración, vale marcar que el relato no acaba con la fuga de la madre y la hija, sino que nuevas acciones producen un giro. Entre los episodios que signan este cierre, vale destacar que, una vez que estas mujeres se encuentran en su propia residencia, la hija detecta a su madre enterrando la azucarera en el jardín. “Pero no puedo evitar pensar en lo que acabo de ver: mi madre arrodillada en la tierra bajo la ropa colgada, metiendo la azucarera en un nuevo agujero en el patio.” (SCHWEBLIN, 2015, p. 26).

Así como antes se anunciaban los acontecimientos como parte de un hábito, la hija expresa que se trata, no del primero, sino de un nuevo agujero, de un nuevo entierro, dentro de una secuencia que escapa al espacio de la narración. Este detalle, por un lado, hace constar que ni la azucarera, ni ninguno de los objetos sustraídos anteriormente y acumulados en el patio, alcanza para cubrir la falta. Pues, la madre no se satisface con los objetos que retiene, no se conforma con las posesiones, inutilizadas bajo la tierra del jardín.

Pero, además, queda claro con esto que la transgresión de la madre no consiste tampoco en hacer de la propiedad privada una propiedad comunal, de uso común, aspecto que podría considerarse, anteriormente, en el caso de atender exclusivamente al ingreso indiscriminado a los espacios de la mansión. Pues, si previamente el comportamiento de la madre parecía borrar el límite entre lo privado y lo público, en el final, cuando la madre sustrae un objeto, se adueña de él, limitando el acceso al mismo y no ofreciéndolo a otros, se explicita que, en alguna medida, todo se estructura en torno a lo privado.

Formulado esto, vale reparar que aquello que en el inicio fue identificado como códigos divergentes entre dos círculos no es totalmente así. Aunque no se respeten ciertas reglas, esta última acción de la madre repercute dando cuenta de no se trata plenamente de desconocer el derecho a la propiedad privada, puesto que al apropiarse del objeto reivindica el derecho a la posesión de éstos.

El segundo episodio que ocurre en esta última parte del relato y amerita mención es que la propietaria llega a la humilde casa de estas mujeres, anunciando haberlas seguido, en busca de su azucarera desaparecida. En dicho momento, tiene un breve diálogo con la hija, quien le propone que si quiere su azucarera debe buscarla. La autorización a la propietaria de revolver el hogar que comparte con su madre, en el anhelo de confrontar a ésta última con la experiencia de modo inverso, muestra que también algo inadmisible puede tornarse admisible, en el camino opuesto al inicio del cuento, donde se expresaba que algo admisible puede

tornarse inadmisibles. Pero, además, la propuesta realizada expone que la hija ya no se identifica con el punto de vista de la vecina. En lugar de eso, deja de ser quien tiene vergüenza de su madre, para poder, finalmente, gozar con ella.

La mujer se queda mirándome, le lleva unos cuantos segundos asumir lo que acabo de decir. Después deja la cartera en la mesa y se aleja, despacio. Parece costarle avanzar entre el sillón y el televisor, entre las torres de cajas apilables que hay por todos lados, como si ningún sitio fuera adecuado para empezar a buscar. Así me doy cuenta de qué es lo que quiero. Quiero que revuelva. Quiero que mueva nuestras cosas, quiero que mire, aparte y desarme. Que saque todo afuera de las cajas, que pise, que cambie de lugar, que se tire al suelo y también que lllore. Y quiero que entre mi madre. Porque si mi madre entra ahora mismo, si se recompone pronto de su nuevo entierro y regresa a la cocina, la aliviará ver cómo lo hace una mujer que no tiene sus años de experiencia, ni una casa donde hacer bien este tipo de cosas, como corresponde. (SCHWEBLIN, 2015, p. 27)

Es la propietaria de la mansión, en el cierre del texto, la que se encuentra en la residencia de las mujeres, reproduciendo, en cierta medida, el papel que la madre había desempeñado previamente en la suya, es decir, la experiencia insólita de revolver una casa ajena en el acto de darle cabida a una búsqueda personal. De este modo, a aquella transgresión inicial, que implicaba la apropiación de la madre de los objetos de la propietaria, la sigue esta segunda transgresión, que implica la modificación de las posiciones. Es decir, en esta instancia en que la madre es quien posee la azucarera y quien se localiza en su propia residencia, quien había ocupado, hasta entonces, el papel de propietaria pasa a desenvolver el papel de la loca sin posesiones, desempeñado antes por la madre. En otras palabras, se puede decir que el gesto que implica esta intervención de la hija hace que la opulencia de la vecina se transforme en carencia, pues ahora es ella, como la narradora explícita, quien no tiene los años de experiencia, ni una casa donde hacer bien este tipo de cosas.

En este sentido, “Nada de todo esto” no es solamente un cuento sobre una mujer que podría ser considerada loca, sino que, además, es un cuento que plantea provocaciones en el interior del orden capitalista, sistema que define un determinado circuito entre quienes son propietarios y aquellos que no lo son. El relato explícita, en los últimos párrafos, un juego con el cambio de posiciones, de inversiones, realizado de modo temporario y de manera burlesca. Es en el tono de una farsa, puesto que se la expone a la propietaria como espejo invertido de la madre, a pesar de que se reconoce el derecho de dicha vecina a la azucarera y se la deja en condición de buscar algo que tiene nombre, que se desestabiliza el orden asimilado culturalmente al alterar las posiciones asignadas. Desestabilización ligada, en particular, a la

modificación del lugar de los sujetos, concretamente, al mostrar a la rica propietaria, que así como la madre tampoco es criminal, burlada, al ocupar la posición de miserable buscando un objeto de consumo.

### **3.2. “Pájaros en la boca” - Deriva del desacomodo a la incomodidad**

La adolescencia, muchas veces presentada como una zona de incerteza para quien la experimenta, es en este texto formulada como una etapa de incertidumbre, pero desde la posición de los padres que conviven con una adolescente. El cuento narra un pasaje de la vida de una familia, concentrado en el transcurso de cinco días, centrándose, sobre todo, en el vínculo entre un padre divorciado, Martín, y su hija adolescente, Sara. La ex esposa y madre, Silvia, también entra en escena, al ser la que induce al restablecimiento de dicho vínculo. A diferencia del cuento anterior, no es en el contacto entre dos ámbitos el marco dentro del cual se elabora la forma ficcional de la extrañeza, sino que todo sucede en el interior del núcleo familiar, exclusivamente, en la interacción entre esos personajes.

La historia es narrada en primera persona desde la perspectiva del padre que, habiendo estado distanciado de su hija, restablece la relación con ella, a demanda de la madre. Resaltar dicho distanciamiento es fundamental en la medida en que explica la desfamiliarización del padre al respecto de la adolescente que, entre otros cambios, asumió el hábito de alimentarse de pájaros vivos, aspecto que constituye el centro del disturbio en torno al cual se desenvuelve el relato. La ausencia del padre contrasta, por lo tanto, con la presencia de la madre, ubicándose los personajes en distintas posiciones, condición que se va modificando a lo largo del relato, dado que el texto se enfoca en la relación entre padre e hija.

A diferencia del cuento comentado anteriormente, donde era la hija quien narraba, cuestionando el comportamiento de su madre, en este caso, es el padre quien narra y, al interrogarse sobre su hija, experimenta la indeterminación, de la manera que es entendida por Hansen, previamente señalada. A lo largo del relato, es éste quien se encuentra en la búsqueda de una significación que le permita dar cuenta de lo que ocurre con ella.

El cuento inicia cuando Silvia convoca a Martín para tratar algo al respecto de la hija que tienen en común, exponiéndose ya en las primeras líneas la relación conflictiva de la ex pareja. El rechazo del narrador, en relación a aquella que fue su esposa, se manifiesta ya en la introducción, cuando éste expresa resistencia de abrirle la puerta, y también es presupuesto

por ella, cuestión que queda clara en su abordaje al ex marido. “Vas a decir que exagero, que soy una loca, todo ese asunto. Pero hoy no hay tiempo. Te venís a casa ahora mismo, esto tenés que verlo con tus propios ojos.” (SCHWEBLIN, 2016, p. 51). La relación entre esos divorciados que no congenian y se menosprecian, configurada a partir de la descripción de una serie de gestos de desprecio que se dedican entre sí en el discurrir de los días, es el marco de esa otra relación que se va revelando, página a página, entre el padre y la hija, en torno a la cual se configura el relato.

Al reencontrarse con su hija adolescente, una primera descripción acerca de la misma funciona como indicio del distanciamiento de Martín.

(...) Sara estaba en el sillón. Aunque por ese año ya había terminado las clases, llevaba puesto un jumper de la secundaria, que le quedaba como a esas colegialas porno de las revistas. Estaba sentada con la espalda recta, las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas, concentrada en algún punto del jardín, una postura que me recordaba a esos ejercicios de yoga de su madre. Siempre había sido más bien pálida y flaca, y ahora en cambio se la veía rebosante de salud. Sus piernas y sus brazos parecían más fuertes, como si hubiera estado haciendo ejercicio unos cuantos meses. El pelo le brillaba y tenía un leve rosado en los cachetes (...) (SCHWEBLIN, 2016, p. 52)

El pasaje citado, donde se narra el primer contacto del padre con la hija, luego de un período de distancia que no resulta exacto, aunque se sabe que el matrimonio se divorció hace cuatro años, ofrece la primera imagen con la que Martín identifica a Sara, dentro de una secuencia que se desarrolla en las páginas posteriores. Este fragmento, donde la adolescente es asociada a una modelo porno, da cuenta de los cambios en el cuerpo de la joven, que llevan al padre a experimentar una falta de reconocimiento de su hija. En los detalles narrados por éste se delinear los contornos de esa falta de semejanza que se profundiza en el discurrir del texto.

Por consiguiente, la segunda apreciación que realiza el padre acerca de la misma es que “Aunque mi nena era realmente una dulzura, dos palabras alcanzaban para entender que algo estaba mal en esa chica, algo seguramente relacionado con la madre (...)” (SCHWEBLIN, 2016, p. 52). Vale aquí destacar la substitución de la unión, que conlleva el pronombre posesivo, empleado al decir “mi nena”, por el apartamiento, que implica el uso del pronombre demostrativo, utilizado en la expresión “esa chica”. Esto constituye un indicio, entre otros, de la alteración de la relación, pues en el empleo de esa segunda expresión se evita el valor relacional que previamente se anunciaba como una ligación entre la nena, ocupando el papel de poseída, y su padre, poseedor.

Luego de la descripción de la apariencia física de Sara, el desconocimiento del padre es formulado, no ya en relación a aspectos corporales, sino al respecto del comportamiento de la adolescente.

(...) De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver lo que hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizás porque el pájaro intentó escaparse. Silvia se tapó la boca con la mano. Cuando Sara 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 (...) (SCHWEBLIN, 2016, p. 54)

Al testimoniar tal acto, ambos padres comparten la actitud de rechazo, evocada por el asco que manifiestan al taparse la boca o vomitar. Tanto Silvia, aunque para ella el hecho puntual está contorneado como lo previsible de lo familiar, al estar signado por la constancia, como Martín, para quien el hecho suscita lo extraño de lo no familiar, al estar signado por la inconstancia, coinciden, en este punto del relato, en que el hábito de ingerir pájaros vivos, asimilado por la adolescente, genera abyección.

En el ámbito del hogar, en el marco de una ordenada vida burguesa, el acto de comer pájaros vivos, es decir, la presencia de un comportamiento de trazos salvajes, constituye un elemento desestabilizador, que perturba el orden establecido.<sup>7</sup>

Retomando, la ausencia del padre se condice con un vacío. Hay un hueco en el relato, como hay un hueco en la relación filial. La distancia del mismo, que se marca cuando indica que dejó a su hija viviendo con su madre luego del divorcio, repercute en el presente de la narración, cuando, tras el repentino acercamiento, no encuentra explicación para el hábito alimenticio adquirido por su hija, ni para los cambios físicos que en el cuerpo de ésta se advierten.

---

<sup>7</sup> Al respecto de este punto, resulta inevitable pensar los ecos de las narrativas de Horacio Quiroga en el cuento de Schweblin. Resuenan en el relato cuentos como “La gallina degollada” (1917), donde un matrimonio desconoce a sus propios hijos, quienes padecen una enfermedad mental que los lleva a comportarse de un modo inesperado, y “El almohadón de pluma” (1917), donde la presencia de un insecto característico del espacio salvaje se hace lugar en una immaculada casa ubicada en el espacio urbano, funcionando como elemento desestabilizador, que lleva, en parte, a adolecer a la protagonista, frustrada por su relación matrimonial. En ambos cuentos de Quiroga, como en el que aquí se analiza, por detrás de los elementos o acontecimientos desestabilizadores, se relata la vida conflictiva entre una pareja, en aquellos, aún casada, en éste, ya divorciada. En este sentido, las reminiscencias al precursor rioplatense permite pensar continuidades y rupturas. Si en aquellos lo perturbador desencadenaba la muerte, en éste, por su parte, lo perturbador se revela como parte de la vida, expresado en el devenir de esa adolescente que al asumir un comportamiento que podría denominarse salvaje se muestra cada vez más radiante, es decir, apuntando más que a un fin, a una continuidad.



Concordando con lo aquí expuesto, la reacción de Martín al percibir el hábito de Sara vuelve a ser un indicio de la ruptura de la relación de paternidad. Al testimoniar el excéntrico comportamiento alimenticio, se dirige a su ex esposa, de modo sobresaltado, exclama “¡Dios santo, Silvia, tu hija come pájaros!” (SCHWEBLIN, 2016, p. 55). Es decir, se refiere a Sara como la hija de Silvia y no como una hija que ambos tienen en común.

El hábito de ingerir pájaros vivos es comparado por el padre con otros comportamientos, como el canibalismo y el consumo de drogas, y, consecuencias de comportamientos, como un embarazo adolescente. En la secuencia, primero, se atenúa la gravedad – al lado de otros, el hábito no estaba tan mal –, segundo, se corre a Sara del lugar de insana – al lado de otros, el hábito resulta más saludable – y, en tercer lugar, se indica la posibilidad de disimulo – al lado de otros, el hábito es más fácil de ocultar –. Si bien las analogías tienden a lo positivo, no se deja de señalar, a partir de las asociaciones realizadas, que el hábito es concebido como inadecuado.

(...) 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 un punto de vista social más fácil de ocultar que un embarazo a los trece. Pero creo que hasta la manija del coche seguí repitiéndome *come pájaros, come pájaros, come pájaros*, y así. (SCHWEBLIN, 2016, p. 56)

Poco después, ya con Sara instalada en su casa, luego de una mudanza forzada por la madre, Martín, desde el lugar de narrador, manifiesta que su hija, recordada a los cinco años, no coincide con la Sara que observa en el presente. De manera que, una vez más, la adolescente es colocada en el lugar de otra, que no es identificada como la propia hija.

Me acordé de Sara a los cinco años, sentada a la mesa con nosotros, devorando fanáticamente una calabaza, y pensé que encontraríamos la forma de resolver este problema. Pero cuando la Sara que tenía frente a mí volvió a sonreír, y me pregunté qué se sentiría tragar algo caliente y en movimiento, algo lleno de plumas y patas en la boca, me tapé con la mano, como hacía Silvia, y la dejé sola frente a los dos cafés, intactos. (SCHWEBLIN, 2016, p. 57)

Para analizar dicho pasaje es posible remitirse a Hansen, para quien la experiencia de lo no familiar, producto de una diferencia sin semejanza, es lo que causa la indeterminación que domina al sujeto, al establecer un cortocircuito en relación a sus representaciones habituales (Cf. HANSEN, 2015, p. 96). Ligado a tal proposición se puede resaltar, por un lado, las modificaciones en Sara que, ahora adolescente, ya no se condice con la imagen de la

niña, retenida por el padre. Por otro, el alejamiento de la hija de las costumbres alimentarias reconocidas por el padre como la norma. Justamente, el extrañamiento de Martín se produce como resultado de una experiencia vivida por primera vez, dada en esa doble fase, pues así como no está familiarizado con la figura de la adolescente en que se ha transformado su hija, aparentemente, tampoco nunca antes había visto a alguien ingerir un pájaro vivo.

Sobre la instauración de ese extraño régimen alimentario, la madre, quien podría explicar cómo fue que se instaló tal costumbre, sale de escena, se ausenta, como signo de rechazo. En lugar de ello, Silvia apenas confirma la existencia del hábito sin aportar ninguna explicación sobre su origen. En la casa de ésta, una pila de cajas vacías, transportadoras de pájaros, anuncian la frecuencia del acto, indicando que no se trata de un episodio único e irrepetible. No obstante, a pesar de tratarse de un comportamiento habitual, en contraste con lo indicado por Hansen, éste tampoco es vivido como natural (Cf. HANSEN, 2015, p. 96). La madre, tajante, expresa, en el límite de su admisión de la forma de vida llevada a cabo por la adolescente, “Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella.” (SCHWEBLIN, 2016, p. 55).

Por su parte, los lectores acompañan al padre en el punto de vista, pues, como fue referido, es éste quien ocupa el lugar de narrador y desenvuelve la historia de su acercamiento a la adolescente, de manera que también desconocen el origen de mencionado hábito, compartiendo esa brecha que impide el reconocimiento de un orden causal que lo fundamente. La indeterminación se experimenta en relación a estas informaciones que no se reponen en ninguna instancia de la narración. En función de esta situación, se formula la falta de significación que atañe los motivos que desencadenan el hecho determinado de comer pájaros vivos, a partir del cual se presentan como radicalizadas las transformaciones de la adolescente.

En esta dirección, la extrañeza es elaborada en relación a tales transformaciones, correspondientes a esa etapa intermedia entre la niñez y la adultez, marcada por la asunción de la autonomía individual, a partir de la que la hija manifiesta su capacidad de elección, al optar por decisiones diferentes a las de sus padres. En ese contexto, en la representación de esa transición, inciden tanto aspectos biológicos, como culturales y sociales, donde se ponen en juego semejanzas y desemejanzas. La alimentación constituye, en este sentido, una manera de indicar cierta divergencia entre la hija y sus padres.

(...) Preparé dos cafés. Sara hizo a un lado su taza y dijo que no tomaba infusiones.

- Comés pájaros, Sara –dije.
- Sí, papá.
- Se mordió los labios, avergonzada, y dijo:
- Vos también.
- Comés pájaros vivos, Sara.
- Sí, papá. (SCHWEBLIN, 2016, p. 56)

Como indica Hansen, la extrañeza de lo no familiar es formulada en la ficción como una desemejanza, que extraña la semejanza familiar, que los públicos contemporáneos esperan que el discurso de las obras tengan con algo que su cultura asimila como el discurso verdadero (Cf. HANSEN, 2015, p. 87). En el seguimiento de la historia comprendida en el cuento, como fue dicho, el lector es llevado a afiliarse al paradigma de los padres, siendo que uno de estos ocupa el lugar de narrador. No se pone en juego en el texto el cuestionamiento de la veracidad de aquello que se narra, pues no hay una fractura de la verosimilitud en el relato, sino, más bien, un conflicto que atañe aquello que se admite, o no, como aceptable en lo cotidiano, desde el punto de vista del narrador. Llevado a ubicarse en la perspectiva del padre, desde donde se configura la incertidumbre como espacio común, el lector ocupa una posición incómoda. Pues todas las respuestas que se ofrecen ante la indeterminación son del orden de lo singular, definidas por la mirada de este hombre que contempla a su hija como una modelo porno de revista y que llega, incluso, evocando metáforas, a desear que se muera, tal como se expone en las siguientes páginas. Allí donde el texto está definido en las reacciones y asociaciones del personaje, la indefinición le cabe los lectores.

En el interior del mundo ficcional esbozado, los modelos culturales que regulan y establecen la normalidad, que pautan los modos asimilados como correctos, trasciende a este núcleo familiar y son insinuados en diferentes pasajes. Tales como aquel, indicado anteriormente, donde se consideraba que dicho hábito alimentario es relativamente fácil de ocultar, en comparación con otros, dando a entender un hipotético rechazo social y, por eso, la necesidad de disimularlo. En esa clase de señas se marca el horizonte de expectativas de los padres, insinuándose que no es aceptable en el marco de su cultura tal tipo de ingesta.

Por lo tanto, con Sara viviendo en su casa, Martín intenta persuadirla de retomar las costumbres alimenticias habituales para él. Le ofrece tazas de café y platos de fideos. Prepara comida para dos, pero obtiene siempre la misma respuesta. La negativa de la hija de compartir los alimentos ofrecidos por el padre, su encierro en el cuarto para comer los pájaros que su madre le alcanza en cajas, los ojos clavados en el jardín.

Martín mantiene una actitud de rechazo y expresa, en la búsqueda de explicaciones y opciones frente al hecho que concibe como anómalo, su falta de comprensión. Sus pensamientos indican, entre otras, la preferencia de la muerte de la hija, antes que la admisión de su singular costumbre alimentaria. Si antes la hija era colocada en el lugar de una actriz porno, en esta instancia, es comparada a un insecto que podría matarse sin dificultad.

(...) Yo salía temprano al trabajo y me aguantaba las horas consultando en Internet infinitas combinaciones de las palabras “pájaro”, “crudo”, “cura”, “adopción”, sabiendo que ella seguía sentada ahí, mirando hacia el jardín durante horas. 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 cazaba de chico y guardaba en frascos de vidrio hasta que el aire se acababa. ¿Podría hacerlo? (...) (SCHWEBLIN, 2016, p. 57)

Otras imágenes surgen en la narrativa de Martín en esa búsqueda de explicaciones. Sara es, primero, asociada a una mujer del ámbito circense, espacio antiguamente vinculado a la exhibición de anomalías y deformaciones, tanto en lo que concierne a los cuerpos como a las habilidades inusuales de los humanos, consecuentes de mutaciones genéticas y enfermedades raras. Dicho espacio de espectáculo se hace lugar en el desvelo del padre que, incomodado por la deformación que atribuye a su hija –a causa de sus cambios, primordialmente, en lo que respecta a la forma de alimentarse– no concilia el sueño y vive sus asociaciones como una pesadilla que atraviesa despierto. Seguido de ello, la concibe como una enferma mental, lo que lo lleva a reflexionar sobre las posibilidades de internación. Tras estas asociaciones, aquella, realizada anteriormente, que corría a Sara del lugar de insana se desmorona.

(...) De chico, una vez, vi en el circo una mujer barbuda que se llevaba ratones a la boca (...) Ahora pensaba en esa mujer todas las noches, dando vueltas en la cama sin poder dormir, considerando la posibilidad de internar a Sara en un centro psiquiátrico (...) (SCHWEBLIN, 2016, p. 58)

También, en esta misma línea, Martín considera el padecimiento, por parte de la hija, de una fobia que explique el comportamiento de reclusión. “Sara no quería salir. Estudiando su comportamiento pensé que quizás sufría algún principio de agorafobia. A veces sacaba una silla al jardín e intentaba convencerla de salir un rato. Pero era inútil.” (SCHWEBLIN, 2016, p. 59).

Como contrapunto de estas últimas hipótesis levantada por el padre, Sara “Conservaba, sin embargo, una piel radiante de energía, y se la veía cada vez más hermosa, como si se pasara el día haciendo ejercicios bajo el sol” (SCHWEBLIN, 2015, p. 60). El padecimiento de una enfermedad es de ese modo impugnado, una vez que, en lugar de adolecer, Sara se muestra más saludable al ingerir los pájaros y, de modo inverso, menos sana cuando deja de hacerlo, tal como se anuncia un poco más adelante. “Estaba perdiendo sus cachetes rosados y ya no se la veía tan bien como en los días anteriores” (SCHWEBLIN, 2016, p. 62).

A esto se suma la animalización de la hija, indicio de la incompreensión y el desconcierto. En cierto momento, Martín se dedica a transitar en el supermercado, a mirar las góndolas de la sección de mascotas y de jardinería, en la búsqueda de una información que no consigue reponer. Deambular que podríamos señalar, retomando las palabras de Hansen, como concerniente a la falta de imagen para el agujero negro de la falta de significación (Cf. HANSEN, 2015, p. 91). En esa búsqueda de imágenes para dar cuenta de lo que ocurre con su hija, Martín no sólo observa los alimentos destinados para animales, sino que además concibe a su hija como una predatora al imaginar el cuarto de ésta, al que no ingresa desde su mudanza a la casa, como “un corral lleno de mugre y plumas” (SCHWEBLIN, 2016, p. 61).

El comportamiento de la hija necesita, según insinúa el narrador, ser descifrado. A la par de esa serie de imágenes citadas que explicitan la búsqueda de significación del padre, en el texto se enfatiza que la hija es observada por éste, quien analiza discretamente sus acciones y describe, de modo detallado, su postura, su aspecto, sus movimientos e, incluso, la falta de éstos. Anuncia, por ejemplo, que estaba “Sara erguida, sentada en la esquina del sillón, yo en la otra punta, espiándola cada tanto para ver si seguía la programación o ya estaba de nuevo con los ojos clavados en el jardín.” (SCHWEBLIN, 2016, p. 59). En otro pasaje, explicita

(...) Se levantaba, subía a su cuarto y cerraba la puerta con delicadeza. La primera vez bajé el volumen del televisor y esperé en silencio. Se escuchó un chillido agudo y corto. Unos segundos después las canillas del baño y el agua corriendo. A veces bajaba unos minutos después, perfectamente peinada y serena. Otras veces se duchaba y bajaba directamente en pijama. (SCHWEBLIN, 2016, p. 59)

En la intriga, el padre observa a su hija con cierto morbo, atendiendo los aspectos de aquel suceso que considera desagradable. Sumado a la descripción de la contemplación a la adolescente, Martín revela que se quedaba “pensando en Sara, en qué es lo que habría en el jardín” (SCHWEBLIN, 2016, p. 60). Es decir, hay en el texto una serie de fragmentos que

anuncian el enigma de la falta de significación que incide en el padre. El desconocimiento, la incertidumbre, la perplejidad, respecto a lo que ocurre y al modo de proceder, lo lleva a vagar por Internet, por supermercados, por veterinarias, como así también a considerar y descartar interacciones posibles.

En cierto momento, la hija interviene y lo interpela al cuestionarlo “¿Me querés?”, ante lo cual el padre comunica

Hice un gesto con la mano, acompañado de un asentimiento. Todo en su conjunto significaba que sí, que por supuesto. ¿Era mi hija, no? Y aún así, por las dudas, pensando sobre todo en lo que mi ex mujer hubiera considerado “lo correcto”, dije:  
- Sí, mi amor. Claro. (SCHWEBLIN, 2016, pp. 62-63)

La afirmación dudosa de Martín, “¿Era mi hija, no?”, es el indicio de una paternidad que reconoce de algún modo, pero que no le impide experimentar la incertidumbre, expresada en la necesidad de reafirmación que evidencia el interrogante. La incertidumbre signa su desconocimiento acerca del modo en que debe proceder con su hija. Señala, por ejemplo, remitiéndose a aquel episodio, que “Pensando en la conversación de la noche anterior se me ocurrió que podría preguntarle si me quería, aunque enseguida me pareció una estupidez.” (SCHWEBLIN, 2016, p. 63).

El modo de proceder se reconfigura, hacia el final del cuento, en que, a la falta de comprensión, se sobrepone la desesperación de Martín que ve a la adolescente palidecer, perder el vigor de los días anteriores, tras la carencia de alimento, por la negativa de la joven de compartir los platos de su padre y la falta de pájaros que le facilitaba su madre. Junto a la desesperación se manifiesta el primer indicio concreto de aceptación por parte del padre, configurado en la compra de un pájaro en la veterinaria, acción que tiene por objetivo garantizar alimento a Sara.

Golpeé la mesada con la palma de la mano. Algunas cosas saltaron sobre el mostrador y el vendedor se quedó en silencio, mirándome. Señalé un pájaro chico, oscuro, que se movía nervioso de un lado a otro de la jaula. Me lo cobraron ciento veinte pesos y me lo entregaron en una caja verde, con pequeños orificios calados alrededor, una bolsa gratis de alpiste que no acepté y un folleto del criadero con la foto del pájaro en la frente. (SCHWEBLIN, 2016, p. 64)

Al final, la aceptación de la adolescente se delinea. Luego de comprar, por primera vez, un pájaro, Martín lo deja en el cuarto de la hija. Inmediatamente, en el cierre del cuento, expresa la posibilidad continuar la vida, de sobrevivir a aquel hecho que se presenta ante su

mirada como algo inhabitual, pero del cual, termina por indicar, puede comenzar a habituarse. Manifiesta, en consonancia con eso, como indicio de la continuidad posible, que es capaz de moverse, de ejecutar una acción, incluso aunque se trate de una actividad que, una vez asimilada, se realiza básicamente de modo automático.

Dejé la caja sobre el escritorio y, sin decir nada, salí del cuarto y cerré la puerta. Entonces me di cuenta de que no me sentía bien. Me apoyé en la pared para descansar un momento (...) 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. (SCHWEBLIN, 2016, p. 65)

En el desenlace de la narración se produce la aceptación del pariente anómalo. El rechazo expresado por Martín, en relación a su ex esposa, a la que le asigna el lugar de loca, no se altera. En cambio, el rechazo manifiesto al respecto de su hija adolescente se neutraliza, parcialmente, al aceptar el padre convivir con ella, aunque eso implique legitimar la existencia de códigos no compartidos. Es decir, lo que marca una actitud distinta del personaje frente a lo indeterminado, en la transición que se produce entre el principio y el fin del relato, es que éste deja de no admitir eso que le resulta desemejante para, finalmente, concebirlo como admisible, aceptarlo al pactar convivir con la diferencia. No se pone Martín a comer pájaros vivos junto con su hija, pero tolera que ella lo haga. Y con ello, aquello considerado no familiar –caracterizado, sin llegar a definirse, en la oscilación entre lo aberrante, lo enfermizo, lo animalesco, lo monstruoso, lo deforme– pasa a conformar lo familiar.

Los motivos por los cuales la adolescente adquirió ese comportamiento alimenticio continúan sin darse a conocer, configurados como un silencio a lo largo de toda la historia, para el cual no hay explicaciones tranquilizadoras. Vale resaltar que “Una explicación, aún la más monstruosa, resulta tranquilizadora, en tanto da cuenta de algún grado de racionalidad - o, por lo menos, de una irracionalidad codificada.” (CAMPRA, 2008, p. 137). En este caso, se trata de una ausencia incolmable, que, así como los vacíos diseñados en los relatos fantásticos, abre “(...) para el lector un espacio abismante” (CAMPRA, 2008, p. 137).

De forma que, en la manera en que se tejen los acontecimientos, en este cuento se reafirma una dinámica, que también puede señalarse al respecto de la narración analizada en la sección anterior. Justamente, el hecho de que lo indeterminado, aquello que se caracteriza por la falta de códigos e imágenes que lo hagan aprehensivo, pasa de ser algo que desacomoda a tornarse algo con lo que, pese a la incomodidad, los personajes deben convivir.

### 3.3. “La pesada valija de Benavides” - No hay dos sin tres

A diferencia de los cuentos comentados anteriormente, el que aquí se aborda está narrado en tercera persona. La trama está configurada por un narrador omnisciente que conoce todos los aspectos del enredo y de sus personajes, pudiendo describir los sentimientos y pensamientos de cada uno de ellos, aunque muchas veces opte por mantener el misterio y formular apenas éstos como posibilidades, sin confirmar su veracidad. El narrador acompaña, principalmente, los movimientos, junto a las certezas e incertezas, de uno de ellos. Precisamente, de aquel destacado en el título, Benavides, a quien sigue en sus idas y vueltas, al comentar episodios que transcurren a lo largo de los cinco días que comprende la narración. Otros dos personajes, Corrales, un médico psiquiatra, y Donorio, un curador de arte, son delineados a medida que avanza el cuento.

Justamente, es a partir del seguimiento a Benavides que se esbozan las expectativas en el relato. La primera escena lo sitúa a éste en carácter de asesino, al ubicarlo solo en su casa, tras matar a puñaladas a su esposa, en el ejercicio de ocultar el cadáver de la misma, envolviéndolo en bolsas de basura y colocándolo dentro de una valija. La imagen del cadáver, minuciosamente descrito, no causa abyección ni remordimiento en el asesino.

(...) opta por el siguiente plan: evitar que la sangre chorree envolviendo el cuerpo en 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 de la valija. Más por prolijidad que por precaución, recoger las sábanas ensangrentadas y guardarlas en el lavarropas (...) (SCHWEBLIN, 2011, p. 121)

Al introducirse la perspectiva de éste, se señala su concepción de que es legítimo el dominio sobre el cuerpo, la vida y la muerte de la mujer. No obstante, Benavides reconoce, según presenta el narrador, que su mirada individual no se condice, aparentemente, con los padrones establecidos en su cultura, motivo que lo lleva a esconder el cuerpo ya sin vida, acción categorizada como un trámite, para evitar el repudio del crimen por los integrantes de la comunidad. “Benavides no se arrepiente de sus acciones. Cree que las puñaladas a su mujer fueron justas, pero sabe que pocos comprenderán las razones.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 121).

En función de esta primera parte se pautan criterios de valoración. Aunque la imagen no cause horror en el asesino, se insinúa que la misma sí sería percibida como horrorosa por gran parte de la sociedad. Benavides presupone su condena y, simultáneamente, reconoce que



existe cierta ambigüedad ética y moral, de manera que entiende que, a pesar de lo pautado socialmente, hay individuos capaces de comprender su crimen. Desarrolla, entonces, sus próximas acciones. Habiendo escondido el cadáver de su esposa en la valija, se dirige, cargando ésta, durante esa misma madrugada, en busca de su psiquiatra, el doctor Corrales. Acción que implica la búsqueda de ayuda en un espacio determinado por la privacidad y al cual, es posible afirmar, habitualmente se acude en busca de una interpretación para algo ocurrido en la vida personal. Ingresando así en el texto este segundo personaje, quien se encuentra, en dicho momento, en su residencia particular, espacio donde también funciona su consultorio, con un grupo de invitados que se deleitan al escucharlo tocar el piano.

Una vez identificados los personajes y contextualizada la historia que se narra, es decir, situado el lector en una familiaridad, aquello que parecía definido comienza a ser desestabilizado, en primera instancia, a raíz de la incertidumbre del mismo protagonista, al respecto del asesinato de su esposa.

(...) Paso a paso, la carga de la valija va empapándolo de sudor a la vez que el cuerpo ágil y libre del doctor Corrales se aleja y se pierde escalones arriba. Y quizás sea esta soledad húmeda y oscura en la que Benavides se encuentra la que lo hace reflexionar y dudar del presente. No del presente inmediato, es decir, de la escalera, del esfuerzo y el sudor, pero sí del asesinato. Quizás es aquí cuando se dice que todo podría ser un sueño, que otra vez ha estado fantaseando sobre la posibilidad de matar a su esposa y ahora sube las escaleras que lo llevan al consultorio del médico, a quien ha molestado a las dos y media de la mañana, arrancándolo de sus célebres y prestigiosos invitados, para decirle *¡mire doctor, lo siento pero todo ha sido una equivocación!* (...) (SCHWEBLIN, 2011, p. 123)

La duda entre lo ocurrido y lo imaginado se reitera en las páginas siguientes, ligada a la percepción Benavides. Por ejemplo, al despertar al día posterior, tras ser hospedado por el psiquiatra, nuevamente el narrador coloca en cuestión la indeterminación referida, explicitando que Benavides no consigue definir si el asesinato de su mujer consiste en la manifestación onírica de un deseo o si acaso se trata de un acto ejecutado.

(...) Confía escuchar tras la puerta del doctor, «despierte Benavides, su problema está resuelto» o «buenos días Benavides, aquí estoy con su mujer que ya se siente mejor», o simplemente «despierte Benavides, que todo fue un mal sueño, desayunemos algo mientras esperamos su taxi»... (SCHWEBLIN, 2011, p. 125)

Por otro lado, las intervenciones de Corrales acompañan ese titubeo constante, al manifestar posiciones que se oponen entre sí y que no permiten determinar cuál es su postura ante las afirmaciones de su paciente. Si en un primer momento, durante la noche, al instar a

Benavides a dormir, se refiere a la valija que carga, ordenándole al paciente “Deje a su mujer acá y sígame.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 124), “(...) descanse mientras soluciono sus problemas.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 125), en un segundo momento, a la luz del día siguiente, insinúa que, al notarlo alcoholizado, ignoró sus aseveraciones y hasta expresa que no lo interpretó literalmente al compararlo con su propia situación. Responde a Benavides, en este sentido, “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...” (SCHWEBLIN, 2011, p. 126).

El narrador diseña esa zona de incerteza, además, al introducir detalles que, aunque a simple vista parecen accesorios, aportan a la construcción de la duda. Es lo que ocurre cuando, en lugar de decir apenas que no hay movimientos en el cuarto en que despertó Benavides, formula, al describir la situación, “Todo objeto se compone de millones de partículas que se desplazan de un lado a otro y aún así Benavides no logra percibir en el cuarto nada que pueda ser considerado movimiento.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 125). Frases como ésta, donde se problematiza la percepción, introducen un aspecto central del cuento, anticipando el carácter conflictivo entre la propiedad de los objetos, cosas o cuerpos, y las percepciones acerca de estos, que se revela en las páginas siguientes del relato.

Durante estas primeras páginas, como fue dicho, los lectores son localizados en el interior del mundo ficcional, al ser determinadas las identidades de los personajes y del espacio que estos habitan. Por ahora, alcanza con enfatizar que los hechos ocurren en el interior de la mansión, donde funciona el consultorio clínico del doctor Corrales, y que es, puntualmente, el vínculo entre médico y paciente lo que define la relación entre ambos. Al respecto de esto, el narrador indica no solamente que Corrales le receta pastillas a Benavides, sino que además aprecia, en función de la insistencia de éste último de mostrarle el contenido de su valija, que “Cada paciente tiene sus mañas y al fin y al cabo él es el médico, para eso está.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 127).

Una vez que las identidades parecen determinadas, se produce, en primer lugar, el despejo de la duda que hasta ese momento se presentaba y, poco después, una indeterminación que ocasiona un giro en la historia, al trastocar la identidad del protagonista en función de la emergencia de una nueva nominación para el producto de su acto. La oscilación inicial, como fue dicho, pautada en torno a la indefinición entre la versión del sueño del asesinato y la versión del crimen cometido, se desmorona con la abertura de la

valija arrastrada por Benavides, debido a que la exposición de su contenido lleva a descartar la posibilidad del plano onírico. En el interior del equipaje, aparece dispuesta

(...) su mujer doblada como un feto, la cabeza torcida hacia adentro, las rodillas y los codos encastrados con esfuerzo dentro de la rígida estructura forrada en cuero, y la grasa que ocupa todos los espacios vacíos. Qué cosa la nostalgia, se dice Benavides, tantos años para verla así.

Hilos de sangre corren hacia él, sobre el piso. (SCHWEBLIN, 2011, p. 125)

Sobre la abertura de la valija vale destacar una cuestión, a la que permanecen indiferentes tanto el narrador como los personajes. En la descripción inicial al respecto del ocultamiento del cadáver, se mencionó que Benavides envolvió el cuerpo en bolsas de residuos para luego introducirlo en el interior de ésta. En contraste, en el pasaje previamente evocado, referente a la abertura de la misma, en teoría, por primera vez, según hace creer la rigurosa descripción del esfuerzo que implica abrir el equipaje y de su efecto en el espacio, las bolsas de basura no aparecen y lo que se exhibe inmediatamente es la piel de la mujer muerta. Lo ocurrido durante aquellas horas de la noche en que Benavides dormía por primera vez en la residencia del psiquiatra, es decir, entre la madrugada en que la valija fue dejada en el consultorio y el momento en que ésta es abierta, al día siguiente, en el garaje de la mansión, nadie puede saberlo. El detalle no repercute en la trama y, por lo tanto, no hay modo de definir si se trata de un aspecto programado por la escritora o si acaso se trata de una desatención en el proceso de escritura. Lo que se puede constatar es que, construido intencionalmente o no, constituye una fisura en el hilo de la narración, que incide en el plano de la lectura al desplegar una zona de incerteza, permitiendo a los lectores levantar sospechas acerca de los acontecimientos, aunque las mismas no se esbocen en el interior del mundo ficcional. Ningún personaje se pregunta acerca de esto, ni tampoco el narrador realiza alguna apreciación sobre el asunto, permaneciendo los hechos que conciernen a esa noche en condición de inescrutables.

Por otra parte, aunque la imagen que se presenta al abrirse la valija despeje la incertidumbre inicial, al sostener con solidez la opción por el asesinato y descalificar la opción del sueño, seguido de ello, en lugar de fijarse un sentido, se abre en la trama una nueva disputa por la significación, al momento en que dos lecturas se confrontan. Aspecto que comienza a desenvolverse cuando, quebrando las últimas expectativas de Benavides, quien temía que el psiquiatra se horrorice ante el cadáver putrefacto, Corrales opta por elogiar aquello que observa, denominándolo como algo maravilloso.

La interpretación que el psiquiatra ofrece, condensada enigmáticamente en mencionado adjetivo, desconcierta a Benavides, sin que ello implique que el profesional se haya corrido de los márgenes estipulados para el desempeño de su actividad. Al haber proyectado, instantes antes, en lugar del elogio una acusación, la reacción de Corrales, quien expresa cosas como “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...” (SCHWEBLIN, 2011, p. 129), resulta inesperada para el paciente, que se muestra perplejo y desorientado por la intervención verbal de su médico. Benavides, que se concibe a sí mismo como el incomprendido, que a su vez duda sobre aquello que ocurrió, pasa a identificarse, cada vez más, como aquel que comprende cada vez menos lo que ocurre en el presente.

Dicha situación de desconcierto se mantiene, adquiriendo otros contornos con el surgimiento de un tercer personaje, junto al cual se anuncia, concretamente, una nueva definición que otorga otra forma a los hechos. Ese tercer personaje, que aparece en escena poco después, evocado por Corrales, es Donorio, un curador de arte, a quien el psiquiatra le presenta a Benavides y le exhibe el producto de su acto. Con la presencia de Donorio, se revela también el enigmático punto de vista del doctor, quien aún no se había apartado, notoriamente, de su función dentro del ámbito clínico. Aliado a este profesional del campo del arte, prolifera, de manera explícita, una nueva interpretación para la valija y su contenido, concebida, no como la confirmación de un delito, sino como la creación de una obra artística. Cuando Benavides, nervioso, Corrales, confiado y Donorio, curioso, se dirigen al garaje a donde se encuentra la valija, el narrador anuncia “(...) aparece frente a ellos, horrorosa, desafiante, auténticamente innovadora, la obra.” (SCHWEBLIN, 2011, P. 130). La mención de la obra como tal parece indicar una toma de posición del narrador, pero, como se detalla luego, a lo largo del cuento las apreciaciones de éste consideran las diferentes perspectivas de los personajes, manteniendo así la ambigüedad del relato.

Si la calificación brindada por Corrales resultaba desconcertante para Benavides, la nominación otorgada por Donorio es concebida por éste como inaceptable. Frente a Donorio que, desde su lugar de curador, concibe aquello como una obra artística, como la reproducción de la violencia en su estado más primitivo y salvaje, una combinación extraordinaria entre el horror y la belleza, Benavides no deja de insistir, en el intento de persuadir a los demás, que se trata, no de una reproducción, sino de la producción misma de la violencia, puntualmente, del asesinato de su mujer (Cf. SCHWEBLIN, 2011, pp. 130-131). Con la nueva nominación

se desestabiliza la definición previa y comienza a desencadenarse una serie de acciones, imprevista anteriormente en el hilo del texto, que conlleva la disputa por el sentido.

- No entienden –alcanza a decir.
- ¡Qué dice, Benavides! – dice Corrales.
- ¡Es extraordinaria! – dice Donorio-, ¡horror y belleza!, qué combinación...
- Horror sí, pero... –balbucea Benavides mirando a su mujer–, me refiero a que...
- ¡Va a hacerse rico, famoso! Frente a obra como ésta la competencia es nula, el público caerá a sus pies. (SCHWEBLIN, 2011, p. 131)

En este punto del relato, la forma ficcional de la extrañeza se produce debido al procedimiento de yuxtaposición de las identidades, es decir, gracias a las ambivalencias que se producen en torno a los mismos cuerpos. Entre artista y asesino, obra y cadáver, instalación y delito, se estructura la narración y se manifiestan también las dos caras del horror, representadas, simultáneamente, como lo que repele y atrae, lo que espanta y se admira, lo que se oculta y se exhibe.

De este modo, la trama está construida en torno a la proliferación de sentidos, que entran en conflicto, que se anulan entre sí. A medida que se avanza en la lectura, emergen nuevos puntos de vistas y se diluyen los padrones que inicialmente daban forma –y otorgaban un sentido, un valor, un nombre particular– al hecho, en función del cual se engendró el relato. Aquello que se afirmaba en el comienzo es reformulado al tener lugar en la narración una mirada diferente, al asignarse otra significación.

Este nuevo juego de oscilaciones, que desplaza aquel anterior entre lo real y lo onírico, entre lo consumado y lo fantaseado, ya estaba anticipado en el inicio cuando se aludía a una superposición, hasta entonces desatendida, entre la institución psiquiátrica y la institución artística. Pues, la primera imagen que se ofrece de Corrales, la madrugada en que Benavides llegó, no es exclusivamente la de un médico, sino la de un hombre, inserto en un ambiente cultural selecto, que toca piano y bebe champaña junto a sus comensales. Se decía entonces

No es extraño encontrar al doctor Corrales en pleno ejercicio de sus virtudes frente a una decena de discípulos. Erguido sobre el piano, rodeado de hermosos y jóvenes admiradores, se deja llevar por el tiempo que le demanda una sonata que lo obliga a duplicar su esfuerzo segundo a segundo (...) (SCHWEBLIN, 2011, p. 122)

La perturbación que impide el reconocimiento de lo habitual, aquella que se anuncia en el desconcierto de Benavides, diseñada también para los lectores que, guiados por el narrador, lo acompañan en sus desplazamientos y mirada, se debe a la falta de asimilación de la doble institucionalidad que rige ese espacio. Un ámbito que, hasta aquella instancia, sólo

era habitado por el protagonista, exclusivamente, en calidad de consultorio médico. De manera que el contraste entre lo familiar y lo no familiar adquiere centralidad en la configuración del conflicto.

En dicho ámbito transcurre casi totalmente el relato, pues es el lugar al que acudió Benavides tras el asesinato y en el cual éste se mantiene hasta el final del cuento. La residencia del psiquiatra es descrita con lujo de detalles. Contorneada por un muro de ladrillos y tupidas plantas, cuenta con varios niveles. La mansión posee una sala de grandes dimensiones, con columnas y un piano en el centro, conectada con una amplia escalera de mármol blanco y liso que conduce al primer piso y, desde allí, otra escalera, más estrecha, desemboca en un oscuro pasillo de paredes cubiertas por arabescos marrones, negros y bordós, que conduce al consultorio. En el corredor alfombrado, que termina en un gran ventanal, una secuencia de dos puertas, una frente a otra, cada pocos metros, constituye el indicio de que la casa cuenta con múltiples cuartos. Más corredores, nuevas habitaciones, jardines de invierno repartidos aleatoriamente, una cocina grande y un garaje van siendo pormenorizados, a medida que los personajes se desplazan en su interior.

El espacio que se caracteriza por contemplar lo íntimo y personal, al funcionar allí la clínica del doctor, junto a lo colectivo, al desarrollarse en su interior eventos culturales, cobra la dimensión de un laberinto del cual, para Benavides, resulta imposible escapar. El ambiente se resignifica en función de los acontecimientos, considerando, además, que este personaje, al que se le siguen los pasos, ingresó allí voluntariamente para descubrirse, con el tiempo, retenido.

Señalados estos trazos, resultan evidentes los vestigios de las ficciones de terror, dada la relevancia que adquiere la atmósfera, referida en los párrafos anteriores, en la configuración de la sensación de pavor y falta de control que incide en el protagonista, junto a otras características como la ambivalencia, la incerteza, el exceso y la transgresión.

El tópico del crimen, común en la literatura gótica, y la percepción de lo desconocido, central en la literatura que trata el horror de lo sobrenatural, pueden distinguirse en el cuento, aunque éste vaya más allá del delito en busca del horror y la novedad de lo desconocido resida, puntualmente, en la desnaturalización de la propia mirada. Como aquellos tipos de literatura, descritos por Fred Botting (1995) y Howard Phillips Lovecraft (1927), el cuento de Schwebelin también trata, desde la contemporaneidad, la subversión de los códigos culturales y de los límites de la racionalidad y la moralidad, cuestión que quedará más clara en las páginas siguientes.

Pondera Lovecraft que “O impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito.” (LOVECRAFT, 1987, p. 12), destacando, asimismo, que en la literatura de horror sobrenatural “O mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação.” (LOVECRAFT, 1987, p. 5). Según el escritor, esto genera como efecto “(...) um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas.” (LOVECRAFT, 1987, p. 5). Las apreciaciones al respecto de las sensaciones pueden pensarse en relación a las actitudes de Benavides, dadas las informaciones provistas por el texto –dejando de lado las impresiones de los lectores, ya que, como fue dicho en el capítulo anterior, escapan a lo que puede delimitarse textualmente, salvo en lo que atañe a la incertidumbre que desencadena la indeterminación–. Si bien el cuento no aborda lo sobrenatural, si atiende a lo desconocido en función de las distintas definiciones que surgen para nombrar una cosa y que desestabilizan los rasgos configurados inicialmente en la narración, a partir de los cuales los lectores podían construir sus saberes al respecto del mundo representado. Tales definiciones, imprevistas por el personaje, delimitan lo no familiar que provoca cierta nebulosidad en relación a la figura del asesinato, delineada en el comienzo como lo familiar, siendo ésta, por lo tanto, deformada en el transcurrir del relato.

Botting, por su parte, señala que ya en la literatura gótica “(...) ambivalence and uncertainty obscure single meaning (...)” (BOTTING, 2005, p. 2), dirigiendo la reflexión a los “(...) limits, effects and power of representation in the formation of identities, realities and institutions.” (BOTTING, 2005, p. 9). Apreciaciones que, como permite observar la descripción del cuento hasta aquí realizada, tienen cabida para pensar la trama de esta narración que coloca en cuestión el sentido unívoco.

En consonancia con lo planteado, en el transcurso del cuento Benavides presenta cambios de actitud. Mientras en el comienzo, tras asesinar a su esposa, se muestra calmo, organizado y prolijo, con el transcurrir del relato se revela, sucesivamente, confuso, intranquilo, fatigado, angustiado, acelerado, impotente y abatido –según se explicita textualmente–, ante aquello que para él constituye un inexplicable desenlace, particularmente, debido a la no familiaridad con la vigencia de diversos códigos en simultáneo. Es decir, la extrañeza que perturba a Benavides surge cuando se impone sobre la materialidad del hecho, al que concibe de una determinada manera, una nueva definición, haciendo surgir un conflicto y una disputa entre lógicas que rigen esferas diferentes. El universo construido inicialmente, asociado al

punto de vista de este personaje, es amenazado por la aparición de esas otras miradas, la de Corrales y Donorio, que hacen tambalear aquello que parecía preestablecido.

La inscripción del cadáver como instalación artística lo libera de su condición de producto de un crimen al ser designados nuevos códigos de lectura, regidos por el arte en nombre del arte. Se trata de un desplazamiento que repercute en los efectos que suscita, puesto que, en el arte, “En la actualidad no hay más forma de que algo sea feo o repugnante. Incluso la mierda es bella.” (LEIRIS *apud* TABAROVSKY, 2004, p. 77). Mientras se espera de la exhibición pública del cadáver, del cuerpo violentado, que provoque espanto y repulsión, se espera de la obra que genere atracción y admiración, puesto que ésta exige, por su naturaleza, ser contemplada. Lo que necesitaba, según el autor del delito, ser ocultado, se configura luego, a partir de otras pautas, como algo digno de contemplación. El arte es, de este modo, elaborado como una esfera diferente, formulado como una zona de excepción, en la medida en que las convenciones sociales que regulan la vida en comunidad se diluyen, al situarse éste al margen de los valores instalados, como un lugar desde el cual se puede apelar “(...) a la exención con objeto de establecer su experiencia límite más allá de todo límite.” (ZÚÑIGA, 2012, p. 65). Ética, moral, racionalidad, no parecen incidir sobre las demarcaciones del campo artístico.

De aquí deviene la disputa de lógicas, referida anteriormente, puesto que la exhibición propuesta desde la esfera del arte, amenaza aquella otra lógica, desde donde se manifiesta que el cuerpo debe ocultarse. Asimismo, no se trata solamente de lógicas distintas, sino de esferas que ocupan distintas posiciones en una estructura jerárquica. La disputa entre éstas se produce originando una subversión, donde el orden establecido es trastocado, al formularse la vigencia del arte por sobre la legalidad.

La estética del contraste, referida por Hansen y también contemplada por quienes estudiaron la literatura fantástica y las ficciones de horror sobrenatural, permite explicar la estructura que organiza la trama del cuento hasta aquí expuesta. En los esquemas de oposiciones aludidos, lo familiar –esperado, previsible, cotidiano, regular, habitual, natural, normal, conocido– es fisurado, transgredido, problematizado, al entrar en contacto con algo perteneciente a una esfera diferente, que presupone la existencia de otra lógica y orden. Es este segundo orden, que remite a lo no familiar, lo que produce el efecto de inquietud, de vacilación, de ominoso, de extrañeza.

Si se analiza la estructura del cuento en esa línea, buscando identificar qué es aquello que en su emergencia provoca una transgresión del orden establecido, se distingue que lo que



desestabiliza y genera un conflicto es el surgimiento del cadáver en calidad de obra de arte. Es en aquel episodio que el cuento da una vuelta inesperada, pues, hasta entonces, el lector acompañaba a Benavides intentando deshacerse del cadáver de su mujer, según se diseña en las primeras líneas del relato. De manera que aquello que trastoca, que subvierte, que escandaliza, es el diseño del producto de un asesinato como creación artística y no el crimen, naturalizado por el lugar que ocupa en la narración.

Los lectores avanzan junto a Benavides en sus convicciones y desconciertos, mediados por el narrador. En otras palabras, son llevados a asimilar aquello que para este personaje es familiar y no familiar. Al respecto de ese acompañamiento, vale resaltar que, si en el inicio los lectores, a pesar de seguir a Benavides, pueden identificarse con esos otros que no comprenderían las razones de su crimen, con el transcurso de los acontecimientos son llevados a acortar la distancia que los separa del asesino, al compartir, puntualmente, con este personaje la zona de incerteza, al transitar a la par suya el giro inesperado de la historia.

Al ocupar la concepción del cadáver como obra de arte el lugar del escándalo se reafirma como natural, normal y familiar lo narrado anteriormente. Como fue dicho, debido a su lugar en la estructura del cuento, el asesinato de la mujer es esbozado del lado en que caben lo conocido, lo esperado, lo habitual. Es decir, simultáneamente al diseño de aquello que concierne a los límites del campo artístico como lo problemático, se revela como no problemático el asesinato de la mujer, cosificada, comprendida como una propiedad sobre la cual el hombre puede decidir, sin que ello implique un escándalo.

Esto es naturalizado en el interior del relato por el mismo asesino, que reivindica el crimen en la intimidad, en un espacio de confianza. Tal idea que se refuerza en la reedición del cuento, con el agregado de algunas líneas, por ejemplo, en el pasaje donde se indica que Benavides no se arrepiente de sus acciones, que cree que las puñaladas a su mujer fueron justas, se añade “(...) y de quedar algo de vida en ese cuerpo terminaría el trabajo sin culpa.” (SCHWEBLIN, 2010, p. 155). Por lo tanto, la inestabilidad surge, solamente, cuando aparece la amenaza y posibilidad de una exposición pública, tal como lo indican las transformaciones en la actitud de Benavides, referidas anteriormente. En efecto, se muestra que el crimen en sí no constituye un escándalo, sino que lo escandaloso es la dimensión pública que el crimen puede adquirir. En este sentido, el conflicto se produce entre lo privado y lo público, lo que se resguarda y lo que se exhibe, lo que se oculta y lo que se revela.

Acudiendo a las postulaciones freudianas, se puede indicar que el cadáver de la mujer es aquello que “(...) estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la

luz.” (FREUD, 1992, p. 225). Vale insistir sobre este punto. Mientras, por un lado, la matanza de la mujer es vivida como natural, como familiar, por otro lado, en contrapartida, la exhibición de la matanza de la mujer, siendo el cadáver la prueba del delito, es concebida como no natural, como no familiar. Aquello que aparece, en tanto no familiar, ocupando el lugar de la excepción, dado en el relato por la posibilidad de exhibición, anuncia cuál es la norma de lo familiar, explicitada a través de la pretensión de ocultamiento del cadáver.

Asimismo, no es un dato irrelevante que los principales personajes que intervienen en la historia son hombres. La disputa sobre el dominio del cuerpo femenino se produce entre Benavides, Corrales y Donorio, de manera que la mujer no es aquí más que “(...) una presa devorada por el eje horizontal de cofrades en los negocios y el status masculino.” (SEGATO, 2006, p. 7). Además, más de una vez se encuentra a Benavides preocupado por su esposa como si fuese un bien personal que posee. Incluso, el propio crimen es producto de esa percepción, de la cosificación de la mujer.

Tan arraigada es esa consideración de la mujer como objeto, pertenencia, propiedad, que hasta resulta indiferente para el protagonista si su esposa está viva o muerta. En consonancia con esta visión, el narrador formula las angustias y los celos del personaje. Al aludir al cadáver de la mujer encastrado en la valija formula: “Así, la desdicha encuentra a Benavides incluso en casa ajena: alguien se ha llevado a su mujer.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 126), “(...) Benavides se pregunta si querrán de su mujer algo en especial, si por alguna razón habrá visto en ella cosas que no encuentran en otras mujeres” (SCHWEBLIN, 2011, p. 135), “Los buenos recuerdos lo asaltan a medio recorrido, le llegan como una ola de celos y deseos, puesto que al final su mujer es su mujer y de ningún otro;” (SCHWEBLIN, 2011, p. 135), “Pero Benavides no es feliz: personal nocturno, quizás el mismo Donorio, controla la entrada del garaje donde su esposa aguarda.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 137). Al respecto de la postura del personaje en relación a las mujeres, en una segunda versión del cuento, se agrega que mirar a una mujer o ignorar por completo la presencia femenina son aspectos considerados por éste como fundamentales, pues “Benavides cree que son estas menudencias las que definen a las personas.” (SCHWEBLIN, 2010, p. 167)

Retomando el hilo, la narración continúa con la contienda por el sentido, donde cada personaje reivindica la versión de aquello que se presenta delante de sus ojos. Benavides insiste, recursivamente en el discurrir del texto, que se trata de su mujer. Dice, enfáticamente, una y otra vez, “yo la maté”, “es mi mujer”, “sólo quería esconderla”, entre otras frases por el

estilo, afirmando aquello que en el principio temía reconocer frente a otro (Cf. SCHWEBLIN, 2011, pp. 131, 132, 133, 134, 136, 138).

Aquí vale mencionar que éste confiesa, inicialmente, ante sus pares el crimen y que, por ende, asume el femicidio, habiendo terminado junto a Corrales y Donorio al buscar un grupo de apoyo, luego de practicar violencia de género considerándola justificada. El asesinato de su esposa era algo que Benavides buscaba ocultar y que pretende mantener oculto. La hesitación que le impedía, durante la primera noche, soltar la manija de la valija para dar a conocer su contenido al psiquiatra es substituida, en el segundo día, por la escenificación desesperada de los movimientos de puñaladas con los que sostiene haber convertido a su esposa en un cadáver después de veintinueve años de vida conyugal, frente a Corrales y Donorio, quienes, contrariamente a su expectativa, comienzan a planear la exhibición del cadáver, como fue dicho, en condición de obra artística. Dentro del espacio al cual Benavides se dirigió en busca de alguien capaz de comprender su crimen, terminó por hallar individuos que no reconocen el mismo, que anulan con su indiferencia el carácter de éste y le asignan, mediante sus actos y conversaciones, una condición distinta, aún sin conseguir borrar la mirada inicial del autor del delito. El reclamo de Benavides no se basa en el deseo de punición de sus actos, sino que exige el acatamiento de su lógica, es decir, el reconocimiento del crimen por parte de aquellos que fueron apelados como grupo de apoyo, lo que constituye un paso imprescindible para derivar en la ocultación del cadáver. Por este motivo, en las intervenciones desesperadas de Benavides frente a estos hombres, la demanda consiste, específicamente, en el reconocimiento y aceptación de su acto en carácter de asesinato.

Si en aquel segundo día, de los cinco que comprende el cuento, Benavides es caracterizado, sobre todo, por su desconcierto, resaltado por el narrador que relata que dicho personaje “Siente que algo falla. Dentro de su cabeza, o quizá sobre su cabeza. Algo que no alcanza a entender.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 132), durante el tercer y cuarto día, Benavides es caracterizado por su determinación. Frente a la indiferencia de sus acompañantes que no acatan su versión, busca apropiarse, nuevamente, de la valija que contiene el cuerpo, con la intención de huir de aquella mansión, obstaculizado por el psiquiatra, el curador y todo el personal al servicio de éstos.

Por su parte, Corrales y Donorio ignoran las declaraciones de Benavides. En vez de ocultar la valija y su contenido, buscan revelarla, exponerla ante un público, visibilizarla en calidad de obra de arte. Para eso, montan el garaje a modo de Museo de Arte Moderno, con

ambiente custodiado, climatizado y adaptado para la presentación de la instalación. En este escenario, cada tentativa de Benavides de recuperar la valija, depositada desde su abertura en aquel espacio, es impedido por los agentes de seguridad contratados para proteger la obra, que con golpes precisos lo desvanecen, más de una vez, hasta un nuevo día llegar.

A mitad del camino se detiene: frente al garaje, de puertas abiertas, se despliegan activos una docena de hombres vestidos de azul. En sus espaldas, una publicidad reluce impresa sobre un rectángulo blanco: «Museo de Arte Moderno. Instalaciones y traslados». Ante Benavides el garaje es vaciado por completo, es decir, se retira de allí todo mueble, artículo y objeto que en algún momento formó parte de un garaje hogareño, para dejar ahora, en un espacio más grande y limpio, sola única, original, la obra. (SCHWEBLIN, 2011, p. 133)

En las páginas siguientes del cuento, se insiste sobre esa disputa de sentido. Reflexiones al respecto del arte moderna, con intervenciones, principalmente, de Donorio, familiarizan a los lectores con la concepción de obra que emerge en mitad de la narración. Desde la boca de este tercer personaje se elaboran sentencias como “Pero Benavides, usted no es un artista del pueblo. Su obra apunta a un público seleccionado, intelectuales, mentes que desprecian incluso las novedades del museo, hombres que admiran lo otro, el más allá de la simpleza (...)” (SCHWEBLIN, 2011, p. 133), “(...) Pero entienda esto: el tema no es «la mujer», es «la violencia» (...) Salirnos del museo es una opción novedosa, pero hay que mantener el nivel, el ambiente” (SCHWEBLIN, 2011, p. 134), “Sin el artista el acto inaugural pierde sentido. Lo que le hablaba del contexto. ¿Se acuerda, Corrales? (...) Si el público se reconoce en el artista se potencia el efecto de la obra (...)” (SCHWEBLIN, 2011, p. 135). Su participación en el cuento está centrada en la instalación de este enfoque divergente, como fue dicho, en relación a las expectativas esbozadas en el inicio del texto. Ligadas a este personaje se formulan apreciaciones acerca de la diagramación del espacio de exhibición y de la apariencia del artista, siendo Benavides, más adelante, llevado a vestir un traje para la inauguración de la obra.

A esa altura del relato, cuando la disyuntiva inicial parece estar resuelta, debido a que la materialidad de la valija impugna la posibilidad de que todo se haya tratado de un sueño o una alucinación, el narrador interviene impidiendo que se descarte totalmente la incertidumbre. Al referirse a la noche del cuarto día, por ejemplo, sin afirmar lo que es real y lo que no lo es, emplea una serie de interrogantes que incitan a la duda al exponer, con otro matiz, una variante que parecía rechazada.

¿Qué lo lleva a un hombre como él a escapar de la casa de su médico a esas horas de la noche? ¿Puede un profesional como Corrales, seguramente bajo órdenes estrictas de Donorio, negarle ver a su esposa? ¿Acaso las restricciones son parte de un tratamiento riguroso, una estrategia para curarlo de una enfermedad que, quizá venérea, lo lleva incluso a alucinar con extraños asesinatos o a dudar de su propio médico? (SCHWEBLIN, 2011, p. 135)

Además de acudir a interrogantes, en la apuesta por la indeterminación, el narrador se apropia de los puntos de vista de los distintos personajes, aludiendo, por momento, a la valija que contiene el cuerpo y, por momentos, a la obra. Asimismo, Benavides que era referido por el narrador, en el inicio, por su nombre propio o por su etiqueta de paciente, comienza a ser mencionado también como artista.

Retomando la cuestión de la yuxtaposición, vale retomar la figura de Corrales. El rol del psiquiatra es central en el cuento, ya que desculpabiliza a Benavides –al no responsabilizarlo como autor de un delito– y participa de la conversión de su acto en performance artística, haciendo de la institución psiquiátrica el marco dentro del cual el crimen se transforma en arte. Corrales, a diferencia de Benavides, no duda en ningún momento, como tampoco lo hace Donorio. No deja de afirmar la existencia de la obra, que sólo distingue en calidad de arte, y no deja, tampoco, de tratar a Benavides como a un paciente. Por ejemplo, cuando Benavides despierta, ya en el quinto día, Corrales le sostiene los párpados y estudia su ojo izquierdo, “al dirigir el potente haz de luz de una pequeña linterna hacia el centro de su pupila” (SCHWEBLIN, 2011, p. 136). Al respecto de ese mismo día, el narrador señala

(...) Corrales se sienta a los pies de la cama, da unas palmadas en las piernas del paciente, quizás en nombre de un cariño que se ha formado hace tiempo pero del que Benavides no tiene memoria, y al fin sonrío y enuncia frases como «qué buen aspecto tiene hoy, Benavides» o «cómo lo envidio, Benavides, un artista como usted, en un día como hoy, con el público ansioso y el periodismo enardecido» o «no esté nervioso, todo parece indicar que la inauguración será un éxito»... (SCHWEBLIN, 2011, p. 136)

Ante la mirada de Corrales, Benavides existe, simultáneamente, como artista y paciente. Mientras tanto, Corrales solamente es dimensionado por Benavides como médico, en relación a lo cual el narrador observa que éste “no puede distinguir la maldad de la bondad, evaluar con certeza las actitudes de su médico (...) y se hunde en un repentino malestar” (SCHWEBLIN, 2011, p. 137). Desde el lugar de paciente, de enfermo, de loco, Benavides no puede definir nada, moviéndose entre lo cierto y lo incierto, entre las dudas y las convicciones, incapaz de recuperar la valija, pierde autoridad frente a la institución médica. El

vínculo fundador de la relación entre ambos personajes no es perdido de vista por el narrador que apunta, previo al evento de inauguración de la obra, “Horas más tarde médico y paciente estudian frente al espejo sus cuerpos trajeados.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 137).

La última escena del cuento consiste en la inauguración de la obra, ocurrida en la quinta noche. Allí, Donorio, en calidad de orador, presenta, delante de la multitud que concurrió al evento, a Benavides como un soñador, amigo, “artista a quien el mundo no podrá darle la espalda” (SCHWEBLIN, 2011, p. 138). Esa mención de Benavides, reconocido como artista por los organizadores del evento, determina la recepción del público. En la descripción de la cena, el narrador acompaña la perspectiva de los espectadores, “el público descubre en él los cándidos rasgos de la creación pura y sincera” (SCHWEBLIN, 2011, p. 138), “Cien ojos siguen expectantes el recorrido creativo del artista, ajeno a las miradas y a los elogios” (SCHWEBLIN, 2011, p. 138). Asimilando el punto de vista de los espectadores, de modo homogeneizado, describe

El artista descubre a un lado del escenario la gran cortina de terciopelo rojo tras la cual, se supone, aguarda la obra. Pero ¿qué es lo que inquieta al artista de tal forma? ¿Por qué en su rostro sencillo, genial, se dibujan de pronto los pálidos rasgos del espanto? (SCHWEBLIN, 2011, p. 138)

El contexto determina la interpretación de los acontecimientos, de modo que cuando Benavides toma la palabra, en el lugar de artista, y pronuncia ante los espectadores atentos “Yo la maté” (SCHWEBLIN, 2011, p. 138), anunciando aquello que estaba empeñado en ocultar, en resguardar en la intimidad, es comprendido como la declaración y provocación de un poeta y no como la confesión de un delito. La búsqueda de reconocimiento del asesinato por parte de los hombres de quienes pretendía apoyo es reemplazada por la búsqueda de reconocimiento por parte de la sociedad, contrariando su intención declarada de ocultar el crimen.

En la batalla de lógicas que implica el conflicto entre las esferas, de cierta manera, Benavides pierde, pero al mismo tiempo gana como consecuencia de la pérdida. Pierde, porque no logra que su acto sea aceptado y reconocido como un asesinato, ni por Corrales, ni por Donorio, ni tampoco, en un último intento arrebatado, por el público que asiste a la exhibición. Gana, porque aunque no logra imponer su mirada, a través de la obra artística que le imponen, se oculta el delito cometido, lo cual era su propósito inicial. Al bajarse las cortinas, exhibiéndose la valija, se anuncia “Ahí está la obra: violenta, real, carnalmente viva.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 139).

Dicho esto, pueden reconocerse tres tiempos en el relato. El primero consiste en el crimen y la necesidad de ocultarlo. El segundo concierne a la exposición pública del cadáver como escandalosa. El tercero tiene que ver con el efecto inaudito del arte, es decir, con su capacidad, en este contexto, de volver invisible el crimen, aún exponiéndolo.

A la par de esa transición que se produce en los cinco días que comprende la historia, y que tiene de fondo la cosificación permanente de la mujer, se muestra la pequeñez de Benavides –que ocupa el lugar del macho, que quiere, al final de cuentas y por sobre todo lo demás, que se le reconozca que mató a su mujer– en contraste con instituciones mucho más grandes que él. El asesino es impotente frente al psiquiatra y el curador, representantes de la medicina y del mercado del arte, para quienes la imposición de la obra, que conlleva la anulación del femicidio, es una posibilidad de enriquecimiento y fama que pueden adquirir a costa de la manipulación de Benavides. De ese modo, el macho se ve burlado, al exponerse que forma parte de un sistema más poderoso que lo sobrepasa, siendo la lógica patriarcal envuelta y sometida por la lógica capitalista, desde donde la medicina se aúna al mercado para gobernar los intereses, imponiéndose sobre las certezas de los individuos.

En el final, el producto que se exhibe es mencionado como “el núcleo del disturbio” (SCHWEBLIN, 2011, p. 140), expresión que refiere a la actitud del público que conmocionado se avalancha sobre la valija, pero que también sintetiza la falta de conciliación, en relación a los hechos, que organiza el relato. A lo largo del cuento se producen desplazamientos que incitan la experiencia de indeterminación: se trata de un crimen, se trata de un sueño, se trata de una alucinación, se trata de una creación artística, se trata de un procedimiento médico. El cuento está estructurado en función de la incerteza que ocasionan tales nominaciones, a partir de las cuales se busca explicar aquello que ocurre. Cada vez que una visión parece instalarse sobre las demás, un nuevo elemento vuelve a desmoronar las bases sobre las que se cimienta esa versión y algunas opciones deslegitimadas vuelven a circular.

Aunque el relato acabe con Benavides retirado por el personal de seguridad, la abertura de una champaña y el éxito de la inauguración, con el triunfo de la valija y su contenido en concepto de obra, no es posible, para el lector, ignorar los múltiples indicios dejados por el narrador de la existencia de más de una mirada. Pues, incluso aunque al final prevalezca esta imagen de obra artística, no se puede descartar que se trata de la historia del asesinato de una mujer.

Por último, resulta pertinente hacer algunas observaciones acerca de las versiones del cuento. Si bien el mismo fue publicado por primera vez en *El núcleo del disturbio*, en 2002, libro que no ha sido reeditado en los últimos años, luego pasó a componer parte de la antología *Pájaros en la boca*, publicada inicialmente en 2010, que lleva el mismo nombre del segundo libro de cuentos. En esta última, seis de los doce relatos que integran el primer libro fueron incorporados, con ciertas modificaciones, siendo éstos los textos que pasaron a traducirse a otras lenguas. En términos generales, el juego de ambivalencias se mantiene entre las versiones del cuento. No obstante, algunos cambios matizan o acentúan las posiciones.

Además de los cambios que ya fueron referidos con anterioridad, se puede destacar, acerca del final del cuento, que si bien los trazos descritos previamente contemplan las dos ediciones del texto, en la primera versión se lo muestra a Benavides mucho más seducido por la presentación de la obra, puesto que “Tras la quietud de la vida matrimonial la experiencia inédita lo excita.” (SCHWEBLIN, 2011, p. 139), mientras que en la segunda, tras algunas nuevas líneas, se lo expone mucho más irritado y enfocado en defender su perspectiva. Frases agregadas en esa segunda versión publicada, que no aparecían en la primera, enfatizan la ambivalencia que organiza la trama, tales como

(...) El mismo artista, impresionado ante su obra, mira cómo el público se abalanza sobre ella (...) Y entre cabezas y hombros ajenos, Benavides alcanza a distinguir, como un recuerdo que se esconde en el olvido, a la que alguna vez fue su mujer (...) Sumamente irritado, el artista trata de zafarse de los custodios a la vez que grita ¡yo la maté!, ¡yo la maté!” (Cf. SCHWEBLIN, 2010, p. 181).

Las frases del fragmento anterior no solamente refuerzan la insistencia de Benavides en su mirada particular, sino que también muestran que el narrador se apropia de los distintos puntos de vista para contar una misma escena, vislumbrando esas dos caras que conciernen a Benavides como autor, es decir, artista y asesino que contempla el producto de su acto, simultáneamente, la obra artística y el cuerpo de aquella que fue su mujer.

En la segunda versión el final está mucho más articulado que en la primera y también en ésta resulta más evidente el conflicto de miradas. Si en aquella inicial algunos datos, referencias, especulaciones, resultan poco claros, tales como la actitud final de Benavides y lo que concretamente ocurre o desean los personajes, en la reedición del cuento son recortadas algunas de aquellas líneas más confusas y, a su vez, descritas con mayor nitidez las acciones y posiciones de los personajes.



Pero, además, en esa segunda versión, junto a unos intercambios que se producen entre Donorio y Corrales aludiendo al contexto como aspecto fundamental que determina la interpretación, cuestión que tampoco está señalado en ese episodio en el primer texto publicado, se especifica una información que atañe al público. Cuando parece predominar la imagen de la obra artística, es una observación del narrador al respecto éste, referido anteriormente en el texto como una multitud compuesta por intelectuales, la que coloca en cuestión la condición de aquello que se observa. “Gran parte del público son pacientes (...)” (SCHWEBLIN, 2010, p. 182) de Corrales, aspecto que no es indicado en el texto de 2002, de manera que éste no es señalado apenas como conformado por espectadores de arte. Las reacciones de estos observadores parecen ser reguladas por las intervenciones del psiquiatra que constituye una figura de autoridad, puesto que tras su pedido de silencio “el alboroto disminuye sensiblemente” (SCHWEBLIN, 2010, p. 182). Aún así, el narrador no deja de contemplar las diversas opciones, al insinuar que el comportamiento de los espectadores puede también obedecer a otra cuestión, “El público, quizá por respeto al artista, se deja ganar por la calma (...)” (SCHWEBLIN, 2010, p. 182). El detalle, de cierta manera, vuelve a desestabilizar parcialmente la lógica que fundamenta los actos, dando lugar a varias explicaciones y descartando, como se viene argumentando a lo largo del análisis, toda mirada unívoca.

## CONSIDERACIONES FINALES

Por *poética de la indeterminación*, tal como fue propuesto y discutido a lo largo de las páginas previas, se entiende una forma de construir relatos, en la cual el dinamismo está dado en el contraste entre lo familiar y lo no familiar, siendo esto último lo que suscita zonas de incerteza, marcadas por la indeterminación. En estos textos, lo no familiar puede estar dado por la emergencia y el anuncio de algo desconocido o por la desnaturalización de la mirada acostumbrada, que lleva a contemplar desde la óptica de lo extraño aquello que se daba por conocido. En ambos casos, en el interior de los mundos ficcionales configurados, algo no se puede determinar, al ser desestabilizado en la oscilación entre varios enfoques, o bien, al escapar a toda definición rigurosa.

Hacer de la indeterminación una poética es ubicar como motor de las tramas aquello que se corre de lo determinado – que puede ser cualquier cosa, que no es eso, está siendo otra cosa y así –, que se resiste a un encuadramiento, a una clasificación, a una denominación puntual. Se trata de algo que cobra centralidad en las narraciones, que repercute en su estructura, que no pasa desapercibido, que no es accesorio. Siempre alguno de los personajes, que ocupa un lugar principal en la historia que se cuenta, orbita en torno a lo indeterminado y reacciona frente a ello. Tales personajes dudan, se indagan, se desconciertan, buscan comprender lo que no consiguen determinar.

En esa trayectoria, signada por interrogantes, pero también por la búsqueda de imágenes que permitan significar aquello que desacomoda, tampoco está determinado el desenlace como una deriva común. En las narraciones tratadas en profundidad en esta tesina, puede constatarse que mientras unos personajes terminan por acatar como un silencio aquello sobre lo que no consiguen pronunciarse, otros luchan por imponer su versión, con la que confrontan la incertidumbre causada por la experiencia de indeterminación. Es decir, las posturas de los personajes, a los que la indeterminación los localiza en una encrucijada, varían de texto a texto, pudiendo elegir éstos por la aceptación, de lo indeterminado como tal, o el rechazo, aunque éste no decante en el cese de dicha condición.

A su vez, lo familiar y lo no familiar, de lo que dependen lo determinado y lo indeterminado, lo naturalizado y lo extraño, no están anclados a puntos fijos en las tramas, sino que están dados por categorías móviles, inestables, indefinidas, que pueden variar de un momento a otro, de manera que algo concebido como normal puede pasar a concebirse como anormal y lo mismo puede ocurrir del modo inverso. De acuerdo con esto, la mirada de los

personajes, elemental en la distinción de lo indeterminado, da cuenta de concepciones que pueden flexibilizarse, informando, por ende, que no hay acepciones unívocas, sino convenciones, no siempre compartidas, ni sostenidas sin oscilación.

Un seguimiento detallado de otros textos de la autora permitiría dar cuenta, probablemente, de otras salidas, distintas a las referidas, y contribuiría a la construcción de un repertorio. No obstante, no se aspira en este trabajo a pautar los términos de una clasificación, sino, más bien, a explicitar el mecanismo que se pone en juego en los textos, que rige su funcionamiento. Visualizar en la construcción de los textos una constante no implica, ni tiene por horizonte, reducirlos en una serie enumerada de opciones posibles.

Para dar cuenta del funcionamiento de las narraciones que aquí se pretendió explicar, se mostró que la indeterminación no sólo incide en alguno de los personajes, sino que también se proyecta en la posición que los textos asignan a los lectores, siendo fundamental la ambigüedad sostenida por los narradores – tanto en relatos realizados en primera persona, como en los que están en tercera persona –. Para quienes recorren las historias – dada la parcialidad de informaciones que se ofrecen, dada la relevancia en el hilo de la narración de aquellas que se ocultan, dado el orden en que éstas se manifiestan – se depara también un efecto de indeterminación, un espacio de perplejidad. Ese efecto homogeniza a los lectores, cuya pluralidad resulta indiferente ante el lugar programado para éstos en los mismos textos. Todo lector se topará con la imposibilidad de determinar lo que en la narración no está determinado, de sintetizar lo indefinido con la postulación de una mirada unívoca.

Por supuesto que los lectores concretos, más allá de ese lugar que les está asignado textualmente, pueden ofrecer sus interpretaciones personales, tal como lo demuestran otros trabajos críticos al respecto de la obra de Schwebelin, en que sus autores formulan asociaciones, manifiestan sus impresiones y se inclinan por definir lo que en los textos aparece indefinido. Es decir, algo que, justamente, se produce por fuera de lo que los textos delimitan. A estos trabajos les cabe la crítica, como fue aludido, por la asimilación del punto de vista particular como un punto de vista generalizado.

De manera que, si por un lado, la perplejidad puede concebirse como un lugar común destinado a todos los lectores, por los conflictos de miradas que se esbozan en los textos y por lo que en ellos permanece irresuelto, por otro lado, lo que atañe a las demás impresiones queda impreciso, indefinido. Este aspecto expresa, de cierto modo, que está por fuera del alcance de los textos precisar el efecto en los lectores. Asimismo, tal determinación está por fuera del alcance de los escritores, que aunque sean sus productores no dominan la capacidad

de los textos de significar por su cuenta, por sí mismos, por su forma. Pero, además, es un indicio de que ya no se homogeniza a los lectores, como un único lector, en relación a categorías concebidas como universales, pues, desmanteladas éstas, los lectores se revelan como una pluralidad, que se enfrentan a los textos cargados y atravesados cada uno por sus propias concepciones. Por consiguiente, la vigencia de la incertidumbre, como efecto que aún se puede pautar, está estrictamente vinculada a lo que las narraciones anuncian y callan, comunican y esconden, posibilitan e impiden construir como un saber, acerca de lo que se cuenta en cada relato.

Debido a esta última característica, las narraciones que aquí se trataron pueden filiarse a las teorizaciones de la literatura fantástica, en las que ese lugar de incertidumbre, en tanto corrimiento del territorio de certezas, es considerado, explícita o implícitamente. En las teorizaciones sobre el género fantástico, la ambivalencia aparece como una base, aunque no siempre se indique directamente, de la cual se despliega una secuencia de conceptos, a través de los que se pretende determinar cuáles son las condiciones y principios de este tipo de narrativa. Cada teórico destaca lo que considera fundamental, mientras unos apuntan la visión ambigua en los personajes y la vacilación del lector, otros indican la problematización entre dos órdenes u otros aspectos por el estilo. En todas ellas, el anuncio de más de un sentido se revela como el centro del conflicto, alrededor del cual se configuran la vacilación, la confrontación, la transgresión.

Por otra parte, vale resaltar que la propuesta aquí elaborada permite analizar textos que pueden categorizarse como relatos fantásticos y también otros que no se encuadran en esta categoría. Dentro de estos últimos se incluyen, desde mi perspectiva, los cuentos que fueron analizados en el tercer capítulo de esta tesina, donde los conflictos desatados tienen que ver con barreras sociales, culturales, morales e ideológicas, sin implicar choques de órdenes que señalen que no hay continuidad posible, siendo esto último, según Campra, un aspecto distintivo de la literatura fantástica. Las historias referidas, en cambio, bien podrían continuar, incluso, aunque lo indeterminado permanezca en tal condición. No son manifestaciones de lo imposible, sino cuestiones que se evalúan como inadecuadas, como inadmisibles, como desajustadas en relación a lo estipulado para la vida colectiva, según se formula en cada mundo ficcional, las que generan los conflictos en torno a los cuales giran las tramas. En otras palabras, en los cuentos analizados lo no familiar está vinculado al comportamiento de algunos personajes, a sus acciones y reacciones, desatinadas, imprevistas, inesperadas,

desnaturalizadas, siendo los umbrales que se cruzan las convenciones, en función de las cuales se pauta que es aceptable y que no lo es.

Revolver objetos en el interior de una casa ajena, adquirir el hábito de comer animales vivos, construir a partir de un cadáver una obra artística, son hechos que plantean conflictos de este tipo. Las conductas, que parecen apartarse de lo convencional, según se da a entender en cada narración, suscitan perplejidad e inducen a transitar la indeterminación como una experiencia, dirigiendo la reflexión hacia lo aceptable y lo inaceptable, derivando en lo normal y lo anormal, lo ordinario y lo extraordinario, lo reglado y lo excepcional, lo público y lo privado, y colocando en la figura de los hombres el principio de toda opacidad.

Asimismo, si por un lado la configuración del efecto de indeterminación se plantea como un procedimiento común y la extrañeza de lo no familiar se tematiza en todos los relatos citados, por otro, los textos anuncian sus particularidades al explorar, a partir de ese mecanismo, otras temáticas. En los casos vistos, las narraciones se dirigen hacia la estratificada sociedad de consumo, hacia las incógnitas que implica la adolescencia, hacia las dinámicas del orden patriarcal y del campo autónomo del arte. En el tratamiento de estos temas, alrededor de los que se elaboran los conflictos, las narraciones encuentran su anclaje en la contemporaneidad, anunciando a partir de ellos las coordenadas espaciales y temporales en las que las mismas fueron producidas.

Por todo lo que en estos párrafos fue señalado, la *poética de la indeterminación* se postula como trazo distintivo de la producción literaria de Samanta Schweblin, con lo cual, como fue expresado, no se pretende explicar la totalidad de su obra, sino indicar una de las líneas oblicuas que atraviesa ésta, al hacerse presente en sus narraciones de diferentes períodos.

Claro que, así como ocurre en el interior de sus composiciones, lo indeterminado puede anunciarse en otros planos y su obra literaria, aún en crecimiento, puede dirigirse por otros caminos, acudir a otros mecanismos, resistirse a toda pequeña tentativa de determinación – incluso la aquí realizada a partir de lo indeterminado, vaya paradoja –, anunciando, con cada nuevo lanzamiento, que no es eso, que está siendo otra cosa y así.

Marzo de 2017 – Febrero de 2019

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Libros de Schweblin

- SCHWEBLIN, S. (2002) **El núcleo del disturbio**. Buenos Aires: Booket, 2011.
- \_\_\_\_\_ (2009) **Pájaros en la boca**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016.
- \_\_\_\_\_ (2010) **Pájaros en la boca** (antología). Barcelona: Random House Mondadori, 2010.
- \_\_\_\_\_ (2014) **Distancia de Rescate**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016.
- \_\_\_\_\_ (2015) **Siete casas vacías**. Madrid: Páginas de Espuma, 2015.
- \_\_\_\_\_ (2018) **Kentukis**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.

### Entrevistas a Schweblin

SCHWEBLIN, S. Un mundo extraño y perturbador – Entrevista. La Nación, Argentina, 20 de junio de 2009. Sección de Cultura. [Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1139921-un-mundo-extranoy-perturbador>. Acceso: 03/12/ 2017]

\_\_\_\_\_ A dama da nova literatura argentina. Samanta Schweblin, escritora – Entrevista. Gazeta do povo, Brasil, 4 de junio de 2010. Suplemento Cuaderno G. [Disponible en: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-dama-da-nova-literatura-argentina-samanta-schweblin-escritora-1elip3u3wexscept91zagjq6m/>. Acceso: 03/12/ 2017]

\_\_\_\_\_ A contista argentina Samanta Schweblin fala de ‘Pássaros na boca’, que a lança no Brasil – Entrevista. Estadão, Brasil, 30 de marzo de 2012. Sección de Cultura. [Disponible en: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-contista-argentina-samanta-schweblin-fala-de-passaros-na-boca-que-a-lanca-no-brasil,855611>. Acceso: 03/12/ 2017]

\_\_\_\_\_ Samanta Schweblin. La escritora argentina que da miedo en todo el mundo – Entrevista. Revista VIVA, del diario Clarín, Argentina, 11 de febrero de 2018. [Disponible en: [https://www.clarin.com/viva/escritora-argentina-da-miedomundo\\_0\\_HJRTL6\\_8z.html](https://www.clarin.com/viva/escritora-argentina-da-miedomundo_0_HJRTL6_8z.html). Acceso: 03/12/ 2017]

### Críticas literarias sobre las narraciones de Schweblin

ASTORINO, J. et al. Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente. **Perífrasis**, Bogotá, v. 8, n. 15, 2017. [Disponible en: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis.20178150>. Acceso: 28/08/2018]

BRADFORD, M. El fantástico: una definición de la otredad. In: JORNADAS INTERNACIONALES DE HEMENEÚTICA, IV, 2015, UBA, Argentina. [Disponible en: <http://proyectohermeneutica.sociales.uba.ar/iv-jornadas-internacionales-de-hermeneutica-2015-actas/>. Acceso: 28/08/2018]

- CERON, L. C. O perturbador no cotidiano: uma leitura do conto “Hacia la alegre civilización de la capital” de Samanta Schweblin. **Brumal**, España, v. V, n. 2, 2017. [Disponible en: [https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal\\_a2017v5n2/brumala2017v5n2\\_p201.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2017v5n2/brumala2017v5n2_p201.pdf). Acceso: 28/08/2018]
- DE LEONE, L. Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. **452ºF**, UB, España, n. 16, 2017. [Disponible en: <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>. Acceso: 28/08/2018]
- DOMINGUEZ, N. Gradaciones: muy leídas, poco leídas, mal leídas, nada leídas. **Boletín Nº 15** del Centro de Estudios en Literatura Argentina de la UNR, Argentina, oct. 2010. [Disponible en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publico/dominguez.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publico/dominguez.pdf). Acceso: 28/08/2018]
- FAIFMAN, H. Mujeres desesperadas (por definirse): Un análisis de las relaciones entre los sexos en la obra de Samanta Schweblin. In: CONGRESO INTERNACIONAL ORBIS TERTIUS DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, VIII, 2012, UNLP, Argentina. [Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/29749>. Acceso: 28/08/2018]
- GARCIA, F. “Na estepe”, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar. **ALEA**, v. 18, UFRJ, Brasil, 2016. [Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v18n1/1517-106X-alea-18-1-0065.pdf>. Acceso: 28/08/2018]
- GONZÁLEZ DINAMARCA, R. I. Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. **Brumal**, España, v. III, n. 2, 2015. [Disponible en: [https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/V3-n2-dinamarca/pdf\\_5](https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/V3-n2-dinamarca/pdf_5). Acceso: 28/08/2018]
- GUARNIERI ATIK, M. L. O insólito na narrativa de Samanta Schweblin. **Todas as letras Z**, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil, v. 17, n. 2, 2015. [Disponible en: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/6917/5419>. Acceso: 28/08/2018]
- SASTRE, L. I. La ensoñación: hipótesis sobre la realidad en la narrativa argentina actual. In: CONGRESO INTERNACIONAL CUESTIONES CRÍTICAS, II, 2009, UNR, Argentina. [Disponible en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publico/sastre.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publico/sastre.pdf). Acceso: 28/08/2018]
- SCHLICKERS, S. La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y “El último día de las vacaciones” (2008) de Inés Garland. **Revista Estudios**, Universidad de Costa Rica, v. II, n.31, 2015. [Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/22662>. Acceso: 28/08/2018]
- SIMONSES, A. **En el límite entre lo real y lo irreal**: Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin. 2013. 31 f. Tesina de final de carrera – Lunds Universitet, Suecia, 2014. [Disponible en: <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4530275>. Acceso: 28/08/2018]
- SKRIPELAND, S. **Extrañamente familiar**: Lo siniestro en los cuentos de *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin. 2016. 64 f. Tesina de final de carrera – Programa de Español, Departamento de Literatura, Estudios de área y lenguas europeas, Facultad de Humanidades, Universidad de Oslo, Noruega, 2016. [Disponible en: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/52256>. Acceso: 28/08/2018]

## Textos teóricos y críticos

BORGES, J. L. (1932) El escritor argentino y la tradición. In: **Discusiones**. Buenos Aires: Emecé, 1981, pp. 266-274.

BOTTING, F. (1995) Introduction: Gothic Excess and Transgression. In: **Gothic**. New York: Routledge, 2005, pp. 1-13.

CAMPRA, R. (1981) Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, David (Comp.) **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001, pp. 153-191.

\_\_\_\_\_. **Territorios de la ficción. Lo fantástico**. Salamanca: Editorial Renacimiento, 2008.

FREUD, S. (1919) Lo ominoso. In: **Obras completas**, v. XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992, pp. 215- 251

HANSEN, J. A. A verossimilhança da familiaridade do não familiar na ficção antiga e moderna. **Literatura e Sociedade**, Universidade de São Paulo, n. 20, 2015, pp. 85-97. [Disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i20p85-97>. Acceso: 30/01/2018]

LOVECRAFT, H. P. (1927) Introdução, Os primórdios do Conto de Horror. In: **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, pp. 1-12.

POE, E. A. (1846) A filosofia da composição. In: **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007, pp. 911-920.

QUIROGA, H. (1917) La gallina degollada, El almohadón de pluma. In: **Cuentos completos**. Buenos Aires, Seix Barral, 2017, pp. 177-182, 186-189.

SANTIAGO, S. **O Cosmopolitismo do Pobre: Crítica Literária e Crítica Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ROAS, D. **Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SEGATO, R. L. Qué es un feminicídio. Notas para un debate emergente. **Série Antropologia**, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, n. 401, 2006, pp. 1-11. [Disponível em: <https://www.nodo50.org/codoacodo/enero2010/segato.pdf>. Acceso: 14/03/2018]

TABAROVSKY, D. (2004) **Literatura de izquierda**. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2018.

TODOROV, T. **Introducción a la literatura fantástica**. México, Premia Editora, 1981.

ZÚÑIGA, R. La trama del límite en los límites del arte. In: **Estética de la demarcación. Ensayo sobre el Arte en los límites del Arte**. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Chile, 2012, pp. 63-69.