



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

Samanta Schweblin: abrazar la tradición del cuento fantástico argentino para seguir progresando

Alumno/a: **María González Carpio**

Tutor/a: Prof. D^a. María José Sueza Espejo
Dpto.: Filología francesa

Julio, 2021

Índice

1. Introducción	4
2. La tradición del cuento argentino y principales representantes. Una mirada a lo fantástico	4
2.1. Referentes masculinos	4
2.2. Una referente femenina	9
3. Samanta Schweblin	10
3.1. La Nueva Narrativa Argentina	10
3.2. La escritora y su obra	13
3.3. Análisis de tres cuentos de la obra <i>Pájaros en la boca y otros cuentos</i>	19
3.3.1. ‘Conservas’	19
3.3.2. ‘El hombre sirena’	25
3.3.3. ‘La pesada valija de Benavides’	29
4. Conclusión	33
5. Bibliografía	35

Abstract

The fantastic tale shares characteristics with the world where logic is the base upon it is built. Talking about the dichotomy between reality and fiction is old-fashioned since, contrary to what might be thought, the boundaries of both terms are blurred. In this sense, what is apparently unreal finds authenticity, in some way, in a deep analysis. This work examines the figuratively illusory elements, which give rise to different interpretations and which contribute to the arrival of new proposals in terms of problem solving. Samanta Schweblin's writing style invites the reader to reconsider historical precepts such as the concept of motherhood, gender roles and, ultimately, the current society model.

Key words

Argentine fantastic tale, Schweblin, stereotypes, New Argentine Fiction, tradition.

Resumen

Lo fantástico tiene rasgos en común con el mundo donde la lógica es la regla hegemónica. Hablar de la dicotomía entre realidad y ficción es vetusto ya que, contrario a lo imaginado, las fronteras de ambos términos quedan difuminadas y lo que aparentemente resulta irreal encuentra autenticidad, de alguna forma, en una profunda pesquisa. Este trabajo analiza los elementos figuradamente ilusorios, que dan pie a diferentes interpretaciones y que contribuyen a su vez al arribo de nuevas propuestas en tanto a la resolución de problemas. La escritura de Samanta Schweblin invita a recapacitar sobre históricos preceptos como el concepto de maternidad, los roles de género y, en definitiva, sobre el modelo de sociedad actual.

Palabras clave

Cuento fantástico argentino, Schweblin, estereotipos, Nueva Narrativa Argentina, tradición.

1. Introducción.

La literatura es un arte que, por medio de la palabra, enriquece la percepción del mundo. Conocer otras realidades es posible a través de ella, y de los nuevos puntos de vista que expanden el horizonte de lo que conocemos a día de hoy.

Uno de los objetivos de este trabajo es la identificación de una nueva generación; la Nueva Narrativa Argentina. La definición propuesta por Elsa Drucaroff, que será incluida más adelante, permite reconocer los rasgos de este grupo. Es concretamente a través del estilo de Samanta Schweblin donde se observa la ironía que define a este movimiento. Desde una mirada sarcástica y distanciada, Samanta aporta luz sobre problemas sociales que siguen aconteciendo en la actualidad, así como estereotipos que, al contrario de lo que se cree, son de carácter mutable y no se aplican de manera universal. La insensatez, que en una primera lectura puede pensarse, sirve para ilustrar asuntos que de otra manera presentan una mayor oscuridad de elucidación. Sin dar respuestas exactas a las problemáticas, la resonancia de sus cuentos formula preguntas que invitan a repensar lo admitido y aplaudido hasta la fecha. Sin soltar la tradición del cuento fantástico argentino, pero sí agregando innovación, la escritora abraza temáticas presentes en otros autores como Silvina Ocampo, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Una muestra de este nostálgico abrazo es visto desde la comparativa con obras de los mismos.

2. La tradición del cuento argentino y principales representantes. Una mirada a lo fantástico.

2.1. Referentes masculinos.

La tradición literaria que atañe al cuento argentino sigue de vigente relevancia en la actualidad. Esta tradición es entendida como el legado de exquisita calidad que han ido pasando autores de generación en generación. Tal es su imperante trascendencia que, o bien por el inherente deleite personal o, de obligada revisión, escritores referentes a dicho género y del siglo XX, son estudiados en detalle en el espacio individual e instituciones académicas. Siguiendo el legado de Edgar Allan Poe, tomando como maestro al ruso Antón Chéjov, situando a Kipling como Dios o, a partir de la admiración por Guy de Maupassant, autores argentinos de reconocido prestigio internacional cultivaron un arte

que, dotando de vida propia al cuento, caminaron agarrados de la mano de sus personajes hasta el destino de la contemporaneidad.

El cuento argentino está impregnado de ese “sentimiento de lo fantástico” como a Julio Cortázar (1914-1984) le gustaba llamarlo (2002, p.1). Un sentimiento pues no solo se encuentra en literatura, cine o en cualquier otro arte, sino que está dentro de nuestro ser. Por más que las ciencias hagan el esfuerzo por explicarlo, en la vida suceden acontecimientos que escapan de las leyes naturales. Para Cortázar ese sentimiento era congénito y los límites entre lo real e imaginario no existían, ambos se fundían formando un mismo magma. A diferencia de los cuentos de Edgar Allan Poe, un referente para esta generación hispanoamericana y en su mayoría de Río de Plata, los cuentos no tienen ya que despertar miedo o sorpresa. El lector se enfrenta a una vacilación, lo que hace tambalear el mundo unívoco que conoce hasta la fecha.

De ahí también la problemática que subyace a la definición de lo fantástico. Muchos podrían caer en la trampa y pensar que es el antónimo de realidad, pero la cómoda y fácil tentación por delimitar su significado, haría que muchos de los episodios que ocurren quedasen fuera de este marco de acotaciones. En el caso de aferrarnos a la búsqueda de respuestas, sería igual más acertado preguntarnos por la realidad, ¿qué es? Pero de igual manera topáramos con la complejidad de hallar una réplica concisa y global, así como la subjetividad que implica el atribuirle unas características. ¿No es acaso el vivir relativo a las experiencias de cada uno?

Estos cuentos fantásticos abren la puerta a otros mundos posibles, a los que hemos rechazado todo este tiempo por su condición de irracionales. Así, lo fantástico deja de ser «lo otro» para tomar asiento en este lado donde la coherencia ha sido la vertiente sobre la que hemos andado. En ‘Carta a una señorita en París’ el protagonista escribe una carta dirigida a una joven llamada Andrée, quien le deja su apartamento al remitente, el cual narra el caos que provocan los conejitos que son arrojados desde sus entrañas. El hecho de vomitar conejos no es para nada ilusorio, y esta costumbre del protagonista por expulsarlos no le provoca desconcierto salvo la preocupación por el desorden que los mismos animales ocasionan, destrozando todo lo que encuentran a su paso. Este suceso se acepta, se abraza como corriente, incapacitando la posibilidad de una división entre lo real y fantástico. En ‘Casa tomada’, integrante también de este primer libro de cuentos escrito por Cortázar y titulado *Bestiario* (1951), la atmósfera de lo fantástico envuelve al

relato y, sin exagerar el efecto que tiene su lectura y como anotación personal, atrapa al lector. Dos hermanos son echados de su propia morada a causa de algo que se va adueñando de la misma vivienda, obligándoles a ocupar cada vez un espacio menor, hasta terminar expulsándolos del todo. ¿Quiénes son esos invasores que van apoderándose de la casa, habitación por habitación? Sin duda alguna esa ambigüedad que emana del cuento es lo que produce su éxito. A partir de ese final sin ‘conclusión’ y repleto de paradojas obtiene su riqueza. Pero, ¿quién es este conquistador del plano literario, aludiendo ahora a Cortázar, que ha hecho que sus cuentos susciten tal atracción, y qué rasgos inconfundibles le distinguen?

El truco mágico del conejo en la chistera que estamos acostumbrados a ver no es cuanto menos ajeno a la literatura. La literatura es un juego de manos, una magia, y con sombrero o sin él, Julio Cortázar, aunque sí con los conejitos mencionados anteriormente, no deja de sorprender. El estilo de Cortázar es singular, y para comprobarlo tan solo hace falta leer algún cuento de los recogidos en *Final del juego* (1956). El ‘Axolotl’ pertenece a este, donde el protagonista se transforma en un animal acuático y, al igual que no se da argumentación alguna al aparente fenómeno imposible de convertirse en esa criatura de acuario con forma larval y branquias, tampoco he creído conveniente dar mayor justificación al porqué de la eminente posición que este maestro abarca.

La inserción de un elemento fantástico en la cotidianidad, hará que el arte de la hermenéutica entre en juego sacando su mayor esplendor a través de las múltiples interpretaciones posibles de extraer. El uso de la primera persona que el mismo autor emplea hace que conectemos con el mundo en el que se desenvuelven los personajes. El disparate que de primeras puede vislumbrarse explora aquello que no puede reducirse a una explicación, pero que lo explica casi todo, iluminándonos con cosas que de otra forma no veríamos. ¿Acaso no es Alina Reyes en ‘Lejana’ la representación universal de todo individuo? La protagonista de este cuento es una chica desdoblada en dos; dos versiones de un mismo ser. Y es que, ¿somos la imagen que otros han construido de nosotros y a la que hemos acogido todo este tiempo, o hay otro «yo» que desconocemos, pero sigue formando parte de nuestra identidad?

Cruzar el puente de Budapest para reencontrarnos con esa otra mitad que somos o, en este caso, cruzar la pasarela para encontrarnos con el otro gran maestro del cuento argentino. Los ecos de Jorge Luis Borges (1899-1986) siguen resonando y con él, ‘El

libro de arena' (1975), el cual guarda cierta semejanza con una Biblia, por su carácter sagrado, pero con una peculiaridad: no tiene ni principio ni fin. Un vendedor tocará la puerta de la casa del protagonista, ofreciéndole un libro. La infinidad de páginas que se interponen entre el lomo y la mano al cogerlo, como analogía de la infinitud del universo, donde por igual, se encierra un sinnúmero de misterios. Las caóticas enumeraciones que guardan sus relatos, en relación a la incapacidad de narrar de manera lógica todo lo que esconde la Tierra. La imposibilidad del lenguaje para explicar el mundo y, en lo que respecta a este trabajo, la finitud de las palabras e incapacidad para hablar sobre este excelente referente en una extensión circunscrita. 'El Aleph' (1945), que contiene todos los puntos del espacio y es el ángulo desde donde todo se puede ver, ha sido otra de las obras tan aclamadas de este autor. Tras la muerte de Beatriz Viterbo, el protagonista decide visitar la casa de la chica cada aniversario y establece así una estrecha relación con el primo hermano de ella, Daneri. Será a través de él desde donde esa esquina, a partir de la cual se puede ver todo el universo, sea descubierta por el protagonista de este cuento. Recogido en *Ficciones* (1944), como olvidar 'La biblioteca de Babel' o ese universo configurado de infinitas estructuras hexagonales que contienen libros, podría pensarse que están plagados de incoherencias, pero legibles atendiendo al código que encierra la biblioteca. Una clave de interpretación antagónica a la guisa con la que hemos concebido el mundo hasta ahora.

El estilo de Borges de influencia barroca, aunque su escritura no lo sea en apariencia, pero cargado de detalles, condiciona la longitud de sus textos. Mediante un lenguaje preciso y pulido, Borges hace ver esa dificultad de separación entre estar moviéndose en el terreno de la ficción o en el de la realidad. 'Funes, el memorioso' quién tras un accidente adquiere una memoria prodigiosa recordando cada acontecimiento desde la antigüedad, con todo lujo de detalle y sin necesidad de obviar puntualizaciones, es otra de las inolvidables piezas porteñas. La mayor virtud del protagonista será a su misma vez su mayor defecto. Aquel que sabe todo, pero no sabe nada. Recordar hasta la última hoja del árbol, pero desconocer el sentimiento del amor. El sistema de numeración que este personaje emplea, y al que cada número le corresponde un elemento, no es azaroso. La Cábala era esencial para Borges, y muestra de esto es la relevancia que adopta la numerología en los cuentos del mismo. 'Una tarde con Ramón Bonavena' donde el empeño de un escritor por construir una obra de condición realista, le lleva a realizarla tomando un ángulo de la mesa y a partir de la descripción minuciosa de una particular

serie de objetos cuan menos insensatos a primera vista, pero significativos. De nuevo el inconveniente para hablar de la realidad; una temática que subyace constantemente en el historial literario de este avezado autor. Ese libro al que el personaje y principal protagonista titula “Nor-noroeste”, cuyo calificativo no es casual y guarda relación con el ángulo de ‘El Aleph’. Por sus coordenadas, este punto del horizonte equipara en forma a esa esquina de la mesa desde donde encuentra la solución para redactar un ejemplar honesto. Un lugar distorsionado por esa duplicación al cuadrado del prefijo “nor”, que de alguna forma tiende al infinito.

Las ironías típicas borgesianas se perciben a lo largo de toda la obra, haciendo hincapié en la problemática de la inalcanzable comprensión del mundo bajo esa orden caótica por la que actúa. El estilo de Bioy Casares (1914-1999) tampoco deja indiferente al lector avizor. Bajo lentes humorísticas, este autor redacta junto con Borges el último cuento, ‘Una tarde con Ramón Bonavena’, citado en estas hojas y recogido en *Crónicas de Bustos Domecq* (1975). Escrito a cuatro manos por estos dos inolvidables diestros, ambos recogen en este libro una agrupación de críticas literarias, sin abandonar la categoría de lo fantástico, donde la parodia no cesa de exhibición. Mediante esta colaboración intelectual dan rienda suelta a la creación de relatos que atribuyen a un tercer autor o, autor inexistente, “Honorio Bustos Domecq”. Bajo este mismo nombre publican *Dos fantasías memorables* (1946), también de corte fantástico. Sin embargo, este no será el único pseudónimo que empleen para la publicación de sus conjuntas producciones, sino que firmado con el nombre ‘B. Suárez Lynch’ escribirán *Un modelo para la muerte* (1946).

De manera aislada y escritura ya no plural, Bioy Casares lanza conjeturas a modo de descifrar qué hay detrás de esa construcción cultural entendida por realidad a la que hemos aceptado. En ‘La trama celeste’ (1948) de nuevo Bioy juega con las infinitas posibilidades del tiempo y el espacio. El accidente de avión que sufre el protagonista, el capitán Ireneo Morris, hará que ingrese en un universo paralelo. El viaje es, no solo en esta pieza, una de las temáticas frecuentes que este brillante escritor suele incluir en los relatos. Una vulneración de las leyes hasta ahora entendidas da pie a que los personajes accedan a otro espacio, donde inútil es la manera de interpretar este territorio si el procedimiento para desentrañarlo se trata del ya conocido. Recogido en *Historias desafortadas* (1986), ‘El nóumeno’ es otro de los cuentos de este autor donde el eje sobre

el que se construirá la trama será ese cinematógrafo unipersonal en el que se desvelan imágenes de esa otra vida que uno no conoce. Un grupo de chicos entrará con la curiosidad de saber si son ciertos los rumores que giran en torno a ese artilugio. Bioy insertará continuas pinceladas a lo largo de sus relatos que dejarán entre ver, así como preparar al lector, de la revelación final. La última frase de este cuento será reveladora a la par que brillante para concluir el relato, así como dar explicación de la muerte del único de ellos que no se permitía incoherencia alguna, Amenábar. Y de nuevo, ¿qué es la incoherencia? Aquello que escapa del conocimiento inteligible, que es de índole sobrenatural. Aquello que no tiene una explicación tranquilizadora que calme nuestras conciencias.

2.2. Una referente femenina.

Trascender las fronteras de la literatura no ha sido fruto exclusivo de voces masculinas, ni únicamente de estos tres autores vistos. Silvina Ocampo (1903-1993), quien fue esposa de Bioy Casares, es otra de las inmarchitables en la esfera del cuento fantástico argentino. Junto con su esposo y Borges, participó como editora en la *Antología de la literatura fantástica* (1940) donde se recogen los mejores relatos del género fantástico a ojos de estos tres célebres escritores. Sin embargo, el esplendor de su estilo se puede distinguir tras la lectura de alguno de los cuentos que el libro *Cuentos completos II* (2008) recoge. ‘Cartas confidenciales’ pertenece a este, y es a partir del momento en el que un hombre viejo aparece repentinamente en un cuarto de la casa de Paula, desde donde esa recóndita magia que define a la literatura, trasluce para fascinar al lector. La inesperada presencia de ese intruso y anciano sujeto, así como su súbito encuentro, no causa turbación siquiera. La familia lo acoge como un miembro más, sin cuestionarse su procedencia y aceptando el episodio como natural. Con un estilo depurado de palabras superfluas, Silvina rompe con la estructura lógica del tiempo lineal. El senil individuo transcurre por la inversión del proceso biológico de todo ser humano y, en lugar de hacerse cada vez más viejo, este adquiere con el paso de los años un aspecto más joven hasta llegar a la edad de un recién nacido.

El desdoblamiento de identidades al que se aludía con Cortázar también brota en el historial literario de Silvina. ‘Esclavas de las criadas’ trata la fragmentación de personalidades de Herminia, quien de cara a su señora muestra una actitud protectora e incesantes cuidados, mientras que por otro lado ostenta una macabra postura con aquellos

familiares y amigos que traten de alejarla de su patrona. Este desdoblamiento de personalidad también tendrá su hueco y se colará en ‘Casa de azúcar’, incluido en *La furia y otros cuentos* (1959). Al contrario que en ‘Lejana’, no habrá que cruzar plataforma alguna ni caminar muy lejos para conocer a esa otra parte de nosotros. De manera opuesta al cuento de ‘Casa tomada’ escrito también por Cortázar, no existe ya desconocimiento en cuanto a esos asaltantes que invaden y residen ahora la casa, sino que la propia búsqueda de respuestas por la extraña manera de comportarse de la protagonista hallará sentido al aparente episodio fantástico. El tópico de casa embrujada encontrará su mejor versión en la morada de Cristina, aunque quizás sería más idóneo referir a la vivienda de Violeta. Independientemente del nombre, la casa a habitar se trata del mismo espacio. Un hogar que moldea y parece encontrar diversión en la alteración de características, así como manías, que definen a la pareja que se muda a ella. En especial, será la chica de la relación quien se enfrente a un robo de identidad por parte de las paredes que conforman su domicilio, mediante la cual la antigua inquilina, aunque ya muerta, viva a través de ella.

3. Samanta Schweblin.

3.1. La Nueva Narrativa Argentina.

Vivir a través de otras escritoras parecen igualmente hacerlo estos célebres escritores, aunque, en este caso, sin que se dé usurpación alguna de identidades. Nuevas voces se incorporan al vagón de rico bagaje cultural que constituye el cuento. Un tren que es pieza clave en la literatura y donde a lo largo de las paradas que se realizan en el trayecto, pasajeros cargados de plumas y tinta suben a los compartimentos. La Nueva Narrativa Argentina, con referentes masculinos y también a las espaldas de autoras como Mariana Enríquez, Selva Almada, Tamara Tenenbaum y Samanta Schweblin, emprende rumbo para continuar con la herencia del cuento, impregnándolo de un fresco aroma y novedad.

Antes de entrar en profundidad en cuanto a la magnificencia de estos autores, es conveniente referir a lo que define a esta Nueva Narrativa Argentina. Para ello, la explicación propuesta por Elsa Drucaroff será idónea para conocer el motivo de este agrupamiento de escritores bajo el mismo movimiento. Aunque ambos calificativos no son homólogos, también se le conoce como “narrativa de las generaciones de

postdictadura”. Como se mencionaba, aunque tales designaciones no son análogas, ambas responden a un mismo episodio y este se trata de una escritura que surge en los años 90, una vez ya consumado el peronismo. Esta se caracteriza por el afloramiento de innovación respecto de lo producido anteriormente. Una novedad que está asociada “con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso” (Drucaroff, 2011, p. 17).

Por supuesto lo nuevo no surge de manera espontánea, sino que transforma y “dialoga productivamente con algo anterior” (Drucaroff, 2011, p. 18). De ahí que no haya una ruptura inmediata e íntegra con las creaciones de los otros grandes autores, y prevalezcan aún ciertas temáticas y patrones. Siguiendo a Drucaroff (2011, p.23), será la entonación lo que caracterice a esta comunidad de escritores y ese trato de asuntos e injusticias sociales desde una mirada más irónica, sin brindar una solución exacta, pero sí arrojando luz acerca de estos problemas que acontecen.

Mariana Enríquez (1973-) es una de estas viajeras cuya expresión agita hasta las vías por las que pasa la misma locomotora. Sus historias se nutren de elementos góticos como son las casas encantadas, fantasmas y climas escalofrantes. Componentes que, en este caso, en ocasiones sí que instauran miedo y se valen para dejar entrever problemas sociales que “causan o son un síntoma de la fragmentación entre las poblaciones diferentes de la ciudad y de un temor «al otro»” (Hodgson, 2019, p.2). En 2016 escribe *Las cosas que perdimos en el fuego*; un libro que recoge doce cuentos, y entre los que se encuentran títulos como ‘La casa de Adela’, ‘Nada de carne sobre nosotras’ y un relato bajo el mismo nombre, ‘Las cosas que perdimos en el fuego’. El primero de aquí citado podría decirse que encuentra su punto de anclaje, o semejanza, en lo que refiere a la tradición del cuento fantástico, en esa casa que atrapa, metafóricamente hablando, a la protagonista para el resto de su vida. Tal y como se mencionaba arriba, una pieza como es la casa embrujada de la que la propia Silvina Ocampo o el mismo Cortázar se han servido. Aunque la protagonista en este cuento, Clara, no sufra directamente las consecuencias de este aprisionamiento, sí que le marcará la desaparición de su amiga Adela, que acontece entre las paredes de una casa abandonada. Adela es una chica que carece del brazo izquierdo, lo que para muchos supone asco y le atribuyen todo tipo de apodos como “monstruita, adefesio, bicho incompleto” (2021, p.66). Así, la volatilización

de esta parece ser una alegoría a las desapariciones que ocurrieron durante la dictadura en Argentina.

Desde el lugar del oprimido, en este caso desde la posición de las mujeres que han intentado encajar en el molde de los cánones de belleza que la sociedad les ha impuesto a lo largo de la historia, Mariana escribe ‘Nada de carne sobre nosotras’. Dejándose la piel y nunca mejor dicho, la protagonista de este cuento queda fascinada por una calavera y, queriéndose parecer a ella, deja de comer, adelgazando como consecuencia. Una forma brillante para hablar de ese modelo que empuja fuera de sus márgenes, o señala, a aquellos que no se adecuan a los arquetipos. Dentro de este grupo, las mujeres también son víctimas no solo de la fuerza que cobran los preceptos de estética, sino también de la violencia de género. En el relato de ‘Las cosas que perdimos en el fuego’, las mujeres son responsables de su propia muerte, quemándose para revelarse así contra la violencia ejercida a manos de los hombres y que sufren cada día. En 2009 publica *Los peligros de fumar en la cama*; otra colección de cuentos fantásticos. Además, Mariana Enríquez le hace un homenaje a Silvina Ocampo en *La hermana menor* (2018), donde se proyecta un fiel retrato de la escritora.

Selva Almada (1973-) es otra autora cuya huella no pasa desapercibida para el resto de turistas, ni para los que desde la estación vislumbran su viaje. *El desapego es nuestra manera de querernos* (2015) aglutina un conjunto de los cuentos producidos por la autora a lo largo de una década; gran parte de estos pertenecen a *Una chica de provincia* (2007). Bochorros de calor impregnan las atmósferas rurales en la que se desarrollan los personajes, quienes van pasando de un relato a otro. Desenlaces en los que brilla la ambigüedad y donde lo fantástico se instala en la cotidianidad de los pueblos interiores. Historias de gente corriente que pertenecen al bando de los vencidos, a los que la vida no les permite tregua alguna y donde la familia y los niños toman el relevo en esta obra. Los velatorios junto con los abandonos familiares son usuales; desamparos que son fruto de amores percederos y que se convierten en el desapego más demoledor.

Finalmente, Tamara Tenenbaum (1989-) es otra de las escritoras que conforman esta generación. Esa soledad vista anteriormente se acentúa en el libro de cuentos *Nadie vive tan cerca de nadie* (2020). En la obra prima la cotidianidad, pero también esos finales inconclusos donde nada queda claro. Con la familia como centro, indaga en temas como la sexualidad, el significado de ser mujer y hombre, y el judaísmo. Así, el haber crecido

en una sociedad como es el judaísmo ortodoxo, le brinda una mirada distinta al contemplar las normas que hemos aceptado en la sociedad, así como los estereotipos.

3.2. La escritora y su obra.

Samanta Schweblin, nacida en 1978 en Buenos Aires, no duda en trepar a la embarcación conformada por mujeres dispuestas a recorrer con tinta cada recoveco de las letras hispanas, y aportar el carácter feminista que caracteriza a esta comunidad de escritoras. Licenciada en ‘Diseño de Imagen y Sonido’, la verdadera vocación de la autora está ligada al mundo literario. Habiendo sido su obra traducida a más de veinticinco idiomas, estas magníficas creaciones han gozado también de numerosos premios. *Distancia de rescate* (2014) es su primera novela, la cual le otorga en 2015 el ‘Premio Tigre Juan’, concedido a la mejor obra narrativa española. Además, la versión estadounidense obtiene en 2018 el ‘Premio Tournament of Books’ por ser el mejor libro publicado en esa fecha en los Estados Unidos, y el ‘Premio Shirley Jackson’ en la esfera de novela corta. Más tarde, precisamente en el año 2020, la segunda y última de sus novelas, *Kentukis* (2018), recibe el Premio Mandarache, a la cabeza de comités de tres países: España, Colombia y Chile.

En lo que atañe al género de cuentos, su primer libro de estos, *El núcleo del disturbio* (2002), le hace ganar también su primer galardón, el de ‘Fondo Nacional de las Artes’. Reconocimiento que no será el único en su trayectoria como cuentista pues, en su segundo libro, *Pájaros en la boca* (2009) recibe el ‘Premio Casa de las Américas’. Años posteriores, en 2014, recibe el ‘Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero’, uno de los mayores galardones de cuentos en lengua española, por *Siete casas vacías*. Finalmente, aunque sin mencionar todas las distinciones logradas, el cuento ‘Un hombre sin suerte’ gana el ‘Premio Juan Rulfo’ en 2014.

Serán en concreto tres relatos fantásticos, de los veintidós que *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017) recoge, los analizados más adelante. El primero de los diecinueve restantes que, aunque no será estudiado en detalle sí será mencionado, es ‘Irman’. Dos hombres circulan en coche por la carretera y, teniendo el calor un efecto asfixiante sobre ellos, deciden parar a tomar algo fresco que contrarreste esas bochornosas temperaturas. El mozo que les atiende es cuanto menos un tipo peculiar quien, bajo ese comportamiento extraño por el que actúa, confiesa no alcanzar la heladera para poder servir a estos

clientes, y protagonistas, lo que han pedido. Dirigiéndose los tres a la cocina, este mismo mesero, que coincide a su vez con ser el propietario del restaurante, muestra a los pasajeros el cuerpo de su mujer, ya sin vida, tendido sobre el suelo. Es este el motivo que explica la incapacidad del camarero a cumplir con lo demandado por los consumidores. La naturalidad con la que se acepta la muerte de la mujer es tal que, sin sorprenderse y sin espantarse de lo ocurrido, los dos viajeros no se inmutan ante la violencia, sino que deciden robar e irse por donde vinieron. Así, es esta insensibilidad lo que resulta perturbador.

Otro de los cuentos contenidos es ‘Mariposas’, que topará con lo fantástico en esas mariposas que se lanzan a la salida del colegio desde las aulas. Los padres, quienes esperan el sonido del timbre para recoger a sus hijos, se encuentran con cientos de insectos lepidópteros de alas grandes y distintas tonalidades. Minutos antes uno de estos progenitores aplasta entre sus manos y pisándola, privándola de vida, a una mariposa. Con el temor de levantar el pie y descubrir que existe concordancia de colores entre el ya muerto ser alado y su niña, permanece quieto. Lo inquietante que brota de un sentido metafórico y esa violencia que florece, en distintas formas, de los cuentos de Samanta, también está presente en el cuento ‘Cabezas contra el asfalto’. Un artista que, como se verá en el análisis de otro de los cuentos, descubre inspiración de la que saca beneficio en esa violencia contenida y ejercida contra otros. Así, la inquietud no asoma de la interpretación literal de los cuentos, sino que lo terrible acompaña a lo fantástico y la desazón nace de lo aparentemente inocente. Esa angelical e inofensiva cara, a primera vista, resulta ser la de la protagonista del cuento ‘Pájaros en la boca’, que coincide en título con el libro que lo encierra. Sin embargo, a medida que se narre el extraño evento de comer pequeñas aves voladoras, la cándida imagen concebida en un principio se transformará en algo desconcertante.

La candidez que emana de una atracción como es el carrusel, donde los niños suben y se divierten, se convierte en algo totalmente escalofriante en el cuento ‘Última vuelta’. Dos hermanas sueñan con algún día vivir juntas en un castillo, mientras giran montadas en los caballitos de madera. Su inocente proyecto cesa cuando, desde un banco, dos chicos se dirigen hacia ellas y toman el mismo asiento donde estaban subidas. Termina el viaje y, con este, cualquier rayo de felicidad. Una de las pequeñas desaparece y la otra cae al suelo para más tarde ser ayudada por los mismos chicos que le arrebataron

su razón de júbilo. Bajo la misma dinámica, el protagonista de ‘Hacia la alegre civilización’ tropieza con una familia que le da cobijo y alimento, habiéndole negado los mismos su viaje hacia el destino deseado en la estación de trenes. Así, una extraña paradoja surge cuando estos que son destructores de su rumbo, son a su misma vez los que brindan protección.

Esa violencia, de diferentes magnitudes y formatos, no se aparta del resto de relatos. En ‘Matar a un perro’ el protagonista tendrá que mancharse las manos de sangre y asesinar a un mamífero de la familia de los cánidos si así quiere entrar en el negocio, y ganar dinero para poder sustentarse. La muerte tampoco escapa de la pluma de Samanta y, en ‘Perdiendo velocidad’ se trata el fallecimiento, desde lo fantástico, del protagonista quien poco a poco siente como pierde rapidez. En ‘Mi hermano Walter, la crueldad toma cuerpo cuando los miembros de una familia afirman que su alegría tiene origen en la depresión de Walter y que, a mayor agudeza de la enfermedad, mayor es la satisfacción del resto que lo rodean pues solo les suceden cosas buenas.

La cotidianeidad y escenas tan contemporáneas como los engaños amorosos son insertados en el cuento ‘Papa Noel duerme en casa’. La protagonista, la madre, cae en un estado de apatía y, como si las palabras le pesaran, queda muda ante el descubrimiento de la aventura de su marido con la vecina. Vestigios de esa inocencia alarmante que se comentaba antes se cuelan en la obra cuando también el amante de la mujer entra por la puerta de casa el día de Navidad, y el hijo pequeño de la familia piensa que se trata de este viejito de barba blanca y ropa roja que, acompañado de su camarada, los renos, deja regalos a los niños en las chimeneas. Situaciones tan actuales como el abandono de hijos por uno de los progenitores, y ese sentimiento de vacío que pervive tras la huida de un padre se dan en el cuento ‘Un gran esfuerzo’. El protagonista acude a una especialista, la señora Linn, para que, mediante masajes y aceites, pueda deshacerse de esa pesadilla aún vigente que supuso para él la partida voluntaria de quien más quería. Aunque el primer propósito era romper todo vínculo que lo uniese a su ascendiente, el relato termina con la imagen de ambos en un coche y, así, las sesiones dando resultado.

El axolotl de Cortázar encontrará su alter ego en el cuento ‘Olingiris’. Como si se tratasen de cinco capítulos, el relato abre el primero de ellos con una camilla situada en el centro y, alrededor de ella, seis chicas tratando de sacar con pinzas los pelos de la mujer que reposa bajo el foco de luces que apuntan hacia su cuerpo. Continuando con la

fascinación que siente la asistente del local donde se realiza tal minucioso trabajo como es la extracción del vello, la protagonista, esta trabajadora, queda atraída por los peces desde temprana edad. La especie que más le seduce es llamada Olingiris, y los animales acuáticos de dicha clase son descritos como delicados. En las líneas finales se establece una comparación entre la chica tumbada y estos vertebrados marinos. Es así que, como si quisiera dejarlo caer, Samanta dirige el punto de mira sobre la peligrosa y desagradable situación a la que se han visto obligadas a recurrir las mujeres, exponiéndose ante un público y vendiendo sus cuerpos, a cambio de apenas un mísero sueldo con el que poder sobrevivir. Una circunstancia en la que, tal y como los peces, están indefensas.

La ironía que caracteriza a la Nueva Narrativa Argentina no cesa de entrometerse en las líneas, así como en cada palabra, de los relatos. ‘Mujeres desesperadas’ encontrará una novia llamada Felicidad, vestida de blanco y aún con los granitos de arroz sobre la tela del vestido, abandonada en los baños de una carretera por el novio. A la espera de que este dé marcha atrás y vuelva a aparecer por la autovía que siguió su huida, Felicidad se encuentra con Nené, una chica también desamparada de marido quien, ya curada de espanto y licenciada en escuchar historias de otras prometidas que son dejadas en el mismo tramo, le da un golpe de realidad. Adentrándose en un campo, escuchan los llantos de multitud de mujeres quienes repiten los nombres de sus maridos. Un abandono que recuerda a ese desamparo que impregna la obra de Selva Almada. Amores caducos que desembocan en indiferencia y en el más desolador de los alejamientos.

Produciendo un efecto de miedo, o quizás, desasosiego, el cuento ‘En la estepa’ trata el anhelo de convertirse en padres. Los protagonistas, Ana y Pol, salen por la noche con linternas en mano para encontrar al suyo entre los arbustos. Sin mencionar en ningún momento la palabra bebé y aceptando como naturales, además de posibles, los métodos que llevan a cabo para conseguir un retoño, el relato encuentra turbación en la cena que realizan con otra pareja. Ambas relaciones coinciden en el deseo de ser progenitores, aunque una de ellas por fin lo ha conseguido. Con la excusa de ir al baño, Pol aprovecha para adentrarse en una de las habitaciones de la casa de este otro matrimonio y así ver a la criatura de la que ahora son responsables. Sin embargo, no todo marcha como lo esperado y, espantado por lo que acaba de presenciar, huye junto con Ana dejando atrás toda intención primera por cuidar de otro pequeño ser. ‘Bajo tierra’ encuentra también un

sentimiento de estremecimiento con las desapariciones de niños que ocurren en un pueblo, así como los gritos de estos por todos lados.

Nadie sabe cuál es el pretexto de estas evanescencias, al igual que no se da explicación a la presencia de la persona, con pala en mano y en hoyo metido, en el cuento ‘El cavador’. El protagonista alquila una casa para las vacaciones y, cerca de la zona, topa con un obrero cuyo empeño es terminar de hacer un pozo. Todo el mundo del pueblo parece conocer los motivos que mueven a este cavador por concluir con la faena, salvo el personaje principal, además del lector, quienes son ajenos a las causas. La falta de información hace que el enigma se mantenga y la hermenéutica entre en juego, tratando de llenar las lagunas y buscar una explicación a lo que no se entiende en el mundo donde la lógica es la norma. Asimismo, es este desconocimiento en torno al porqué de la perseverancia por hacer el agujero, lo que levanta escalofríos y vértigos.

La definición de realidad, como se ha visto al principio de este trabajo, es una tarea difícil y fraudulenta, pues su acotación de significados hace que muchos sucesos queden fuera de la descripción proporcionada al término. Trazos de esta realidad, en la que nada debe darse por sentado, se recogen en ‘Agujeros negros’. El protagonista, el doctor Ottone, recibe a una paciente cuyo diagnóstico dictamina que, cuando menos oportuno y sin ella quererlo, se transporta a otros lugares dejando a medias lo que estaba haciendo en ese momento. Un suceso aparentemente extraño, pero que acaba experimentando el doctor en sus propias carnes. Al igual, un irracional acontecimiento, aunque de distinto porte, se presenciara en ‘La medida de las cosas’. El protagonista, Enrique Duvel, comienza a trabajar en una juguetería. Su permanencia en el local hará que su físico adquiera un aspecto más joven, convirtiéndose en niño. Cómo puede ocurrir esta transformación no se revela, sin embargo, son estos huecos en blanco los que comunican más que las palabras. Los silencios advierten más que cualquier expresión escrita, y muestra de esto se vislumbra en ‘La furia de las pestes’. Gismondi, el protagonista de este cuento, abastece con alimentos las comunidades pobres. Trabaja para el gobierno y toca a las puertas de las casas para así ayudar a combatir el hambre. Sin embargo, por primera vez, el pueblo donde pone pie está inmerso en una quietud absoluta. Nadie responde a las preguntas que formula para saber qué necesitan, ni siquiera parecen entender vocablo alguno de los que pronuncia, tan solo se dedican a mirar con ojos como platos. Viendo la poca aportación que recibe de vuelta, decide abrir un paquete de azúcar,

probándolo, para así romper el hielo y que los ciudadanos se acerquen a coger tanto necesiten, dejando la vergüenza a un lado. Pero lo que ocurre es estremecedor y, el alimento que endulza, acaba salpicando de amargura su estómago, haciendo que caiga al suelo.

El trato de estos elementos y temáticas hace que Samanta pertenezca a este grupo de la Nueva Narrativa Argentina. Una comunidad de escritoras que, al igual que Julio Cortázar en cuanto a su opinión sobre el *boom* latinoamericano de los años 60 y 70 (EDITRAMA, 2020), sería lamentable afirmar que la cumbre de la literatura hispanoamericana ha alcanzado la supremacía con ellas, pero aún más, sería una ingenuidad declarar que este fenómeno no es formidable. A pesar de su rechazo a las etiquetas y a la derivada construcción de errores funestos que la delimitación conlleva (Torres, 2013, p. 176), una discrepancia personal, aunque no por ello menos válida, surge en tanto la visión de Samanta Schweblin sobre los recursos que el mercado emplea clasificando su obra como feminista para atraer a las masas. De cierta manera el resultado de sus creaciones carga connotaciones feministas y no sólo se reduce a un cebo para la captura de consumidores, aunque entre los propósitos de las editoriales se encuentre la ya mencionada intención. De igual modo, y como aclaración, este no es el único tema que recoge en su obra, ni tampoco se sobrepone a los ricos aspectos estéticos. Además, como dice la misma Schweblin tras la entrevista por la obtención del Premio Juan Rulfo 2012, “la literatura funciona muchas veces como espejo, hay espacios para los miedos y para las angustias, pero en esos espacios cada uno dibuja sus propios monstruos” (2013, p. 177). La percepción de determinados elementos puede ser el reflejo de internos esperpentos, y la pretensión por acabar definitivamente con ellos. Gallego Cuiñas resume a la perfección la distinción que define a este grupo de habilidosas en la maestría de la escritura:

Además, otro factor que las une es la naturaleza de sus propuestas estéticas, que contemplan un manejo subversivo, feminista, del lenguaje, de temas y problemas globales que apuntan a la deconstrucción de categorías genéricas binarias y de ciertos imaginarios heteronormativos diseminados por la ideología patriarcal en relación con las ideas de maternidad, la sexualidad, el amor romántico y la violencia machista. (2019, p. 111)

Asimismo, es la singularidad con la que tratan escenas de la cotidianidad junto con el carácter de lo fantástico lo que invita a la formulación de preguntas y a repensar sobre lo que hemos abrazado y aprobado hasta entonces. De acuerdo con lo que dice

Cortázar en *Del cuento breve y sus alrededores* (Cortázar, 1969), es como si el propio autor quisiera despojarse de las inquietudes que guarda dentro, y la vía que posibilita este exorcismo es la transcripción de pensamientos a la plasmación de palabras. Igualmente, la alteración momentánea dentro de la uniformidad evidencia lo fantástico, sin que lo extraordinario invada íntegramente la atmósfera narrativa, y sin que fugaces destellos de lo fantástico sean encajados en el marco de lo ordinario. Es así como el lector, abierta la puerta a la interpretación por la ambigüedad insertada a partir del sentido metafórico de elementos fantásticos, conecta con esa realidad que se resiste a ser nombrada “por el lenguaje de la comunicación” (Alazraki, 1990, p.9). En la entrevista realizada por Paola Tinoco en 2013 y para la revista en línea *Vice*, Samanta habla sobre el contexto en el que transcurren sus relatos:

Todo sucede en un plano realista; pero hay algo, un detalle, un gesto, una sospecha, que abre la posibilidad de otra cosa. Creo que una de las cosas que más me fascinan cuando escribo es lograr correr el velo entre lo «normal» y «anormal», comprobar una y otra vez que lo que consideramos normal a veces no es más que un pacto social, un espacio cerrado y seguro que nos permite movernos sin vislumbrar nunca lo desconocido. (Tinoco párr. 8)

Pájaros en la boca y otros cuentos es por tanto la obra como objeto de estudio que constituye, a su vez, el corpus de este trabajo. Dentro de esta y tomando como base el cuento ‘Conservas’, ese pacto social aún arraigado en la cultura occidental, es el estereotipo que Samanta Schweblin derriba a través de las representaciones de sus personajes. No obstante, es necesario mencionar previamente que, por arquetipo tradicional, se entiende el conjunto de patrones que han sido atribuidos a la mujer desde tiempos remotos, los cuales han conformado no solo la idea de madre, sino la de mujer de manera universal. Tales ideales (ternura, dedicación, paciencia, etc.), atendiendo a los aportes de estudios de género, construyen un concepto en el que «mujer» y «madre» van ligados y hacen de esta sincronía la única vía posible para las mujeres.

Además de establecer las semejanzas entre lo que Samanta Schweblin propone y lo que ha sido aceptado como norma en la sociedad, una acentuada mirada será dedicada al ser híbrido representado en literatura con cuerpo de mujer de cintura para arriba, y parte inferior pisciforme. Desde una perspectiva diferente Samanta, una vez más, juega con la inversión de papeles y una nueva representación de este ser mitológico es encarnada desde la figura masculina en el cuento de ‘El hombre sirena’. Finalmente, a través de ‘La pesada

valija de Benavides' Samanta hace una mueca, desde lo descabellado, al mayor exterminio de la humanidad; el de las mujeres a mano de sus parejas.

3.3. Análisis de tres cuentos de la obra *Pájaros en la boca y otros cuentos*.

3.3.1. 'Conservas'.

Romper con el orden lógico del proceso biológico no es exclusivo de la literatura de Silvina Ocampo, y ese anciano en 'Cartas confidenciales' cuyo desarrollo se da de manera inversa al habitual. Vestigios de esta temática se recogen en obras contemporáneas como es el caso de la pieza a analizar. Samanta Schweblin rescata trazos de esa tradición de la narrativa hispanoamericana, aunque si bien adaptándolos al contexto actual. Sin sucumbir a la imitación, la escritora continua el folclore del cuento fantástico mediante la añadidura de su propio estilo y sin olvidar, por supuesto, a los grandes de otras generaciones.

La innovación en cualquier arte es vital para estar en sintonía con el clima de cada época. Además, el arte ha servido como instrumento y, en ocasiones, único medio, para denunciar desigualdades, así como poner voz a los problemas latentes en la sociedad. Unos problemas que en mayor o menor medida y, directa o indirectamente, afectan a todos. De este modo, no solo rompiendo con el transcurso racional de todo ser vivo, Samanta, de dicción clara y concisa en oposición a la ambigüedad que emana de lo fantástico, rompe con algunos de los estereotipos de género que oprimen a todos por igual. La maternidad es uno de estos, al igual que en literatura constituye uno de los tópicos clásicos por excelencia. No es un tema precisamente del que haya poca discusión, sino que son muchos los libros que recogen este asunto. Sin embargo, si algo es irrefutable es la insignificancia del fondo, en oposición a la importancia que cobra la forma para hacer que una obra sea distinguida.

En el mundo hasta ahora conocido podría decirse que ya nada escapa a la invención, y la originalidad encuentra su condición a través de las distintas perspectivas de abordar una materia legendaria. La metamorfosis puede entenderse en un sentido desfavorable como en la obra de Kafka y ese protagonista convertido en insecto que poco a poco su identidad se ve desdibujada o, beneficioso donde la transformación supone la multiplicidad de apariencias. En este caso, la multiplicidad de opiniones en tanto a una temática tradicional como es la maternidad. La pluralidad de visiones que giran en torno

a ella demuestra que el concepto atribuido a la misma no escapa de un control humano, y la idea que cargaba esta estaba construida socialmente. Mostrar las costuras de una construcción social como es la maternidad, es una de las puntadas que este análisis pretende dar y que, Samanta Schweblin, pareció esbozar antes de confeccionar esta extraordinaria pieza literaria.

Aludiendo de nuevo a la producción ocampariana, pero esta vez mencionando el cuento ‘El retrato mal hecho’ (1937), Silvina también inserta su opinión en cuanto al estereotipo, derribando así el paradigma patriarcal mediante la deconstrucción de ese sentimiento inherente a toda mujer; el deseo de ser madre. Para Eponina, la madre protagonista del cuento, sus hijos eran ladrones, cleptómanos de su adolescencia y, sin embargo, inocentes para la sociedad. Un día la mucama Ana o, empleada quién ayudaba en las tareas del hogar, es buscada por toda la casa ya que no cumple con sus funciones. Eponina al fin sube al altillo y la encuentra sentada sobre el baúl que contenía el cuerpo, sin respiración ya, de su hijo. Ambas se funden en un abrazo que, contrario a la rabia o el horror, expresa agradecimiento.

Un final perturbador e, igualmente de condición fantástica, para hablar de la liberación de una carga como es el precepto de la maternidad. Un mandato impuesto por la sociedad que encuentra innovación con la narración de Samanta, pues si la idea ya estaba presente en Silvina, esta será ahora tratada de forma irónica. Desde una voz femenina y, como en la mayoría de los cuentos que el libro *Pájaros en la boca y otros cuentos* recoge, la historia de ‘Conservas’ está narrada en primera persona por una joven cuyo embarazo, tal y como explícitamente señala la protagonista, le causa desasosiego. No es precisamente la impaciencia por recibir con los brazos abiertos a la querida Teresita lo que le provoca insomnio por las noches, sino la imposibilidad de cambiar el orden de los sucesos. La futura llegada del bebé no parece provocar el más mínimo entusiasmo, y es ese sentimiento junto con el deseo por seguir disfrutando sin tener que renunciar a aspiraciones personales y profesionales, lo que le impulsa a contactar con el doctor Weisman para posponer el embarazo, sin lastimar al embrión que lleva dentro, hasta que las circunstancias sean las adecuadas.

Es esta capacidad biológica de la mujer lo que ha dado por sentado que el instinto maternal sea una cuestión innata e inseparable de toda mujer, y la aceptación del argumento como la única verdad, así como su reiteración, ha posibilitado que el mismo

testimonio perviva en el inconsciente colectivo hasta la actualidad, arrastrando un enorme peso arcaico difícil de demoler. Sin embargo, “pero es que había tanto que hacer antes de su llegada” (Ibídem, p.20) y “yo solo quiero dejarlo para más adelante...” (Ibídem, p.25) apuntan que, entre los propósitos más cercanos de la protagonista, esta «llamada de la naturaleza» parece no encontrarse.

Negada a la resignación busca alternativas para aplazar, hasta que la atmósfera que la rodea sea óptima y entre sus planes entre lo ahora no anhelado, esa semilla que va creciendo en la barriga y hace hincharla. Así, tomando distancia de la obra de Silvina Ocampo y en oposición a la acogida que el senil Toni había recibido, Teresita no espera una calurosa bienvenida en términos de cariño y entusiasmo. Las soluciones que ha encontrado hasta la fecha son “conformistas o perversas” (Ibídem, p.20) y nada tienen que ver con lo que ella quiere. Finalmente tropieza con el remedio a su tempestad interna, y el doctor Weisman le da el tratamiento que deberá seguir la pareja y los familiares de esta. “La respiración consciente es parte fundamental” (Ibídem, p.21) para que el método funcione y así, progresa con el objetivo en mente de reducir el ritmo del calor que late dentro hasta “detenerlo por completo para, poco a poco, retomar la circulación en sentido contrario.” (Ibídem, p.22). Volver al principio para reiniciar el trayecto por el que discurría su vida.

La representación de la madre en el cuento de Samanta no encaja con la visión reflejada en el Génesis como aquella cuya salvación solo se dará a partir de la subordinación al hombre, y a través de la única vía posible, la de concebir sucesores de la especie humana: “pero se salvará engendrando hijos, si permaneciere en fe, amor y santificación, con modestia” (Tim 2:15). Si bien, la repercusión del arquetipo de mujer recogido en la religión judeo-cristiana fue tal, que aún quedan huellas visibles de los rasgos característicos que un hombre había de conformar y aquellos que la mujer había de personificar, condicionando de forma importante el papel que estos han de cumplir en la sociedad. Es así que dentro del relato encontramos la imagen atípica de madre, por ir en contra del modelo hegemónico producido bajo el discurso de la naturaleza y, la suegra y madre de la protagonista ligadas a algunas de las virtudes que les fueron asignadas en el reparto de los subjetivos parámetros sociales concordes a cada género:

“A veces mamá pide acariciar la panza. Me siento en el sillón y ella habla con voz suave y cariñosa le dice cosas a Teresita. A la mamá de Manuel, en cambio, se le da por llamar a cada rato para saber cómo estoy, dónde estoy, qué estoy comiendo, cómo me siento, y todo lo que se le pueda ocurrir preguntar”. (Ibídem, p.20)

Estas capacidades de disposición para cuidar, atención y sensibilidad son habitualmente atribuidas a la mujer. Sin embargo, tal y como de manera extensa se ha demostrado, no existe ningún fundamento para relacionar los rasgos de la personalidad que en occidente hemos tomado como masculinos o, femeninos, con el sexo.

No solo características tales como ternura, delicadeza y pasividad eran peculiaridades propias de la identidad de la mujer, sino que “en la concepción orgánica de la naturaleza en el Renacimiento, el Sol se asociaba a la masculinidad y la Tierra a la feminidad” (López, 2010, p.126) por ser imparables. Así, continuando con el método de relajación y concentración, “en el jardín, sobre el césped, me centro en el contacto con el «vientre húmedo de la tierra»” (Ibídem, p.22), Samanta parece hacerle un guiño al pensamiento del Renacimiento y la dicotomía naturaleza/cultura donde las mujeres, por estar vinculadas a la naturaleza en tanto la condición biológica dada, fueron privadas al espacio doméstico mientras la cultura quedó reservada a los hombres. La mujer, perteneciente a la naturaleza, junta su vientre con la tripa de la misma naturaleza, burlando el origen de la división de rasgos.

La culpabilidad, que en el Génesis es contemplada como responsabilidad total de la mujer, es vista desde otro ángulo en el relato: “todo organizado en la bandeja, limpio en la cocina, abastecido en la alacena, como si la culpa, o qué se yo qué cosa, lo obligara a cumplir con lo que espero de él” (Ibídem, p.19). Un cambio de roles que hace de nuevo un guiño a lo que se ha promulgado durante tanto tiempo en la religión. Este sentimiento de culpa que padece Manuel le mueve a realizar ciertas labores domésticas, como si a través de la ejecución de los mismos obtuviese la absolución de fallos, en este caso el bebé no deseado.

Gayle Rubin (1986) define el concepto de sexo-género como el “[...] conjunto de dispositivos por el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (p.97). Así, la intervención de la mujer en la sociedad ha sido aceptada en función de su capacidad reproductora y, el rechazo al cumplimiento de este precepto, ha calificado a aquellas mujeres como “malas madres”, sin entrar en la materia de otros adjetivos malévolos otorgados (Verea, 2004, p.20). El deseo maternal es una construcción social y experiencia subjetiva que no se presenta unánimemente. Este imaginario maternal, o mitificación de la maternidad, es el ideal de género fabricado culturalmente que Samanta

persigue derrocar. La no concepción de Teresita será, en oposición al antiguo testamento, la salvación de la pareja:

La sensación es todo lo contrario a lo que se siente al emprender un viaje. No es la alegría de partir, sino la de quedarse. Es agregarle un año más al mejor año de tu vida, y bajo las mismas condiciones. Es la oportunidad de seguir en continuando. (Ibídem, p.23)

Aunque no se hace alusión al término *aborto*, pues la interrupción del embarazo se realiza a través de lo fantástico, no es insignificante que sea en el tercer mes cuando se atreva a dar el paso para suspender la gestación. En las primeras líneas y con una actitud de abatimiento, la protagonista acepta las circunstancias. Sin embargo, “es que simplemente no me resigno” (Ibídem, p.20) indica una reversión de actitud y, sin quedarse de brazos cruzados, no tiene pensado conformarse con lo existente. En la legislación de Argentina, país natal de Samanta, aún no estaba aprobada la interrupción del embarazo voluntariamente para cuando la publicación de esta colección de cuentos. Es el 30 de diciembre de 2020 cuando Argentina pasa a formar parte de los países de América Latina donde el aborto deja de estar penalizado. Es así que podría ser de nuevo esta una insinuación al derecho en la toma de decisiones del cuerpo femenino, y un adelanto de ‘la ola verde’ que estaría por llegar, reivindicando la legalidad del aborto.

Para lograr la vuelta al comienzo o, retroceso, una absoluta reinversión debe darse. Al contrario que en ‘Cartas confidenciales’ donde se da una retirada de los miembros de la familia pues estos fallecen con el paso del tiempo, mientras que la existencia del anciano es la única que se mantiene estática, aquí, son los regalos que en su día le ofrecieron a la embarazada los que desaparecen:

“La madre de Manuel llega a casa una tarde y reclama las sábanas de colores que había traído para Teresita. [...] Después les toca a mis padres. También vienen por sus regalos, los reclamaban uno por uno: primero la toalla con capucha en piqué, después los escarpines de puro algodón, por último el cambiador lavable con cierre de velcro”. (Ibídem, p. 23)

El tamaño de la barriga disminuye, convirtiéndose en “una panza normal, una panza como la de cualquier mujer” (Ibídem, p.24). El día del parto llega y con este las arcadas que cesarán hasta que, algo del tamaño de un fruto seco, ocluye la garganta de la narradora. Manuel con el vaso de conservación en mano espera a que la pequeña Teresita sea escupida para así preservarla en el frasco hasta que su llegada al mundo sea ansiada. Como Julio Cortázar haría con los conejitos, la protagonista expulsa desde sus entrañas aquello que le causa desesperación. En ‘Carta a una señorita en París’, el motivo de esa regurgitación está vinculado a la preocupación que siente el personaje por tener que

mudarse a la casa de Andrée. Una preocupación que no deja de crecer, al igual que no cesa el vómito de conejitos, ya que el conflicto se acentúa. Ahora los animales cambian el sentido del tiempo, cambian su rutina, durmiendo durante el día y jugando durante la noche alborotando todo lo que encuentran a su paso. Podría decirse que mientras que estos mamíferos de pelo suave y orejas largas son libres de hacer todo lo que les plazca en la casa, el protagonista queda supeditado a las acciones de estos quien intenta enmendar el desorden que causan.

De igual manera, la protagonista de la obra que atañe libera la preocupación que aguarda dentro. Una angustia que, sin deslindarse del mundo patriarcal en el que aún la sociedad está inmersa, es exteriorizada, además de rechazada, con la expulsión de esa imposición que ha sido asignada a las mujeres durante todo este tiempo. En el polo opuesto, de haber concebido al fruto y no la semilla, una semejante inquietud cobraría cuerpo y forma pues esta cambiaría la rutina de la pareja. Con la responsabilidad de ejercer de padres, quedarían a cargo de su cuidado, subordinados a este nuevo ser que exige atención y dedicación, tal y como requieren los conejitos de Cortázar. Finalmente, de poder Silvina ver el fenómeno de sus cuentos, un orgullo brotaría de ver como la pareja, semejante al abrazo de Eponina y la mucama, se funden en una exorbitante alegría.

3.3.2. ‘El hombre sirena’.

La literatura es la prueba más clara de la capacidad creativa del ser humano. A través de ella aquello que nos perturba y se encuentra dentro de nuestro armario del inconsciente, es liberado de ese mueble cerrado en el que ha permanecido todo este tiempo. La escritura sirve para sacar a la luz lo que guardábamos dentro, a modo de lucir el abundante inventario que contenía, así como el sinfín de representaciones posibles. Sin ella divergentes puntos de vista quedarían ocultos entre los estantes, y su salida permite vestir la realidad, de cuerpo y forma clásicas, con otras tonalidades hasta ahora excluidas.

El mito de las sirenas es una de estas piezas que, aunque ya tuvo su oportunidad de estrenarse, la manera en la que ha sido cubierta es de índole tradicional, aun abarcando distintos portes. Sacarle más provecho siempre es factible, y será en las líneas siguientes donde un nuevo aspecto adquiera. El mismo Jorge Luis Borges, en *Manual de Zoología fantástica*, aludió a las distintas pinceladas que las sirenas adoptaron a lo largo del paso de los siglos:

Su primer historiador, el rapsoda del duodécimo libro de la Odisea, no nos dice cómo eran; para Ovidio, son aves de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo arriba son mujeres y, abajo, aves marinas; para el maestro Tirso de Molina (y para la heráldica), "la mitad mujeres, peces la mitad". No menos discutible es su género; el diccionario clásico de Lemprière entiende que son ninfas, el de Quicherat que son monstruos y el de Grimal que son demonios. (1999, p. 45)

Aunque si bien su imagen ha sido de lo más heterogénea, todas ellas eran asociadas con lo femenino. Las connotaciones que se les atribuye a estas son negativas, relacionándolas así con la muerte y convirtiéndose en el destino fatal de los hombres, a quienes atraían mediante sus melodiosos cantos hipnóticos hacia los abismos de la destrucción. Sin embargo, aludiendo de nuevo a la indeterminada forma con la que han sido representadas, es esta inexactitud junto con la literatura como fuente inagotable de creación, lo que permite que cada época pueda valerse de estos seres, aparentemente mitológicos, según sus inquietudes e inclinaciones.

Samanta Schweblin propone otro perfil de esta visión de sirena proyectada por Apolonio de Rodas y, a modo de darle continuidad no solo a la tradición del cuento fantástico argentino, sino prolongar y enriquecer esta definición de sirena expuesta por Borges. Su proposición no solo se aleja de ese aire familiar por la semejanza de rasgos que han compartido, sino también se desvincula completamente de la figura de la mujer. En cuanto a la trama, no quedará totalmente deslindada de uno de los dos grandes ciclos narrativos en los que usualmente se han enmarcado las historias de estos seres híbridos. La mayoría de relatos, en cuyos argumentos se da la presencia de estas *femme fatale* marinas, tratan sobre el origen de su condición a causa de la maldición de uno de sus progenitores o, la inalcanzable unión con un individuo de la otra especie, en este caso, humana.

Respecto a esta última temática no mantendrá distancias, y la protagonista de este cuento, 'El hombre sirena', andará sobre tierra limítrofe a ese mar donde reside el sujeto de extremidades inferiores pisciformes. Condicionada por la inminente aparición de su hermano Daniel, o de lo que pueda decirle a este el dueño del bar desde donde percibe al hombre sirena, dirige sus pasos firmes hacia el muelle sin poner remedio, en contraposición a los remedios de Ulises en la Odisea, a caer rendida por la voz que le incita acercarse cada vez más. Ya en la proximidad, la protagonista advierte una seguridad en el hombre sirena superior a la que ella radiaba en el momento previo al acercamiento:

“Cuando me ve se cruza de brazos –las manos bajo las axilas, los pulgares hacia arriba-, y sonrío. Me parece un gesto demasiado canchero para un hombre sirena y me arrepiento de estar caminando hacia él con tanta seguridad” (Ibídem, p.99). La carencia del miembro sexual masculino en este ser híbrido no es motivo para la ausencia de intimidación. Además, en Argentina el adjetivo <canchero> se utiliza para referirse a la persona que exhibe cierta superioridad, de manera coloquial. Retomando el comportamiento del ser de cola, su postura debilita íntegramente la actitud de la chica, haciéndola sentir pequeña y, ahora, insegura. Pinceladas de esta sensación de inferioridad se dejan sutilmente ver en las líneas a posteriori, donde las palabras de la chica pierden fuerza. Ahora es este ser de cola quien toma la batuta de la conversación, y quien se siente cómodo en esa faceta tímida que la chica exhibe: “Me da vergüenza y me suelto. No sé qué hacer con las manos. Sonrío. Él se arregla el pelo” (Ibídem, p.100). Es tal el placer que siente el hombre sirena regocijándose en su infranqueable seguridad, que la chica, como si estuviese hechizada por cada recodo de su apariencia y en general por toda su esencia, queda subyugada obedeciendo a los vocablos de este. De pronunciar que se le permite palpar su torso, la chica dispuesta a acercar la mano, es sorprendida por la iniciativa del hombre sirena, quien agarra el brazo antes de que este llegue a posarse sobre el cuerpo. A pesar de ser una tenue dominación, no pasa desapercibida.

El tema de la cosificación no queda impune a la pluma de Samanta y, de nuevo, aparece aquí una inversión de papeles siendo el cuerpo masculino ahora el sexualizado. El hombre sirena es descrito con una complexión carente de vello, musculatura de fornido volumen y un torso definido. Una práctica ejercida desde tiempos inmemorables con el cuerpo de la mujer, y una minúscula evidencia de esto es la descripción de la anatomía de las sirenas en ‘La ciudad de bronce’, de las *Mil y unas noches*: las dos hijas del mar [...] eran dos maravillosas criaturas de largos cabellos ondulados como las olas, de cara de luna y de senos admirables y redondos y duros cual guijarros marinos (2019, p.193). Esta crítica a la sexualización del cuerpo femenino resulta más esclarecedora al leer el cuento ‘Las vestiduras peligrosas’ de Silvina Ocampo. Una mucama, de sobrenombre Piluca, cose los vestidos más extravagantes para su señora Artemia, quien la misma patrona dibuja. A la mañana siguiente de estrenar las prendas, Artemia siempre lee en el periódico las violaciones sexuales que han ejercido contra ella, pero situando a la víctima en otro país; de distinta nacionalidad a la suya. Al final del relato se revela la muerte de Artemia, quien esta vez llevaba pantalón y camisa de hombre. Largo y tendido es sabido que el

problema no es la vestimenta, sino que esta agresión y vulneración de derechos radica en la base de la cultura.

Samanta hace un nuevo guiño a ese ‘amor romántico’ tan arraigado aun en la sociedad, y que es “heredero del amor cortés, el amor burgués y el victoriano” (Pascual, 2016, p.66). Un amor cuyos cimientos se construyen en base a la completitud del ser; buscar la otra mitad para poder acceder a la felicidad. Un amor que todo lo puede porque solo basta el quererse para poder superar obstáculos, y el que por su condición de ‘el amor también es sufrimiento’, tolera hasta lo que, a día de hoy, donde una mayor concienciación está abriéndose paso, sería imperdonable: “Aunque son ásperas, las escamas no me lastiman, es una sensación agradable” (Ibídem, p.102). Insinuaciones de este tipo son encajadas a modo de aludir a ese segundo plano en el que el dolor es relegado, pues la intensidad del flechazo toma relevancia, tapando la realidad. Es este mismo amor el que se vislumbra y da entre el hombre sirena y la protagonista. El pensamiento de la chica no difiere de ese amor que surge entre ambos: “Yo, que toda la vida creí que se vive por un único amor, encontré al mío en el muelle” (Ibídem, p.102). Un amor idealizado que aún no ha sido derribado y sigue promulgándose.

Este mismo amor, que difumina poco a poco la propia identidad para transformarse en la del otro, también se encuentra en el cuento “Amada en el amado” de Silvina Ocampo. Un hombre lleno de sueños y una mujer cuyas fantasías están inhibidas. El deseo de la enamorada de querer ser como el otro, le anula como persona independiente para convertirse en dependiente y residir ahora dentro de su corazón. El asesinato, hablando metafóricamente, de uno de los cónyuges a manos del otro. Y, de nuevo, la condición de ser uno porque el culmen de la satisfacción personal llega cuando cesa la existencia como una mitad incompleta.

Con un efecto cegador sobre la figura de la chica, el hombre sirena va ocupando el espacio que una vez le era reservado a ella. Esta empieza a compartir intimidades que afectan a su círculo familiar, y también narra la actitud protectora que posee su hermano Daniel: “Todo el tiempo queriendo saber qué estoy haciendo, dónde voy a estar, con quién (...) Él considera que es peligroso que viva sola” (Ibídem, p.101). Unos patrones no dispares a los que manifiesta el hombre sirena, y aquellos que el mismo padre de la protagonista tenía. Así, todos los hombres del relato son representados con una personalidad controladora a la par que excesivamente cuidadora. Aun siendo ahora el

hombre “la otredad”, sigue enfundando esa atribución de roles que le fue otorgada en el subjetivo reparto de características. Unos rasgos de los que ellos mismos son inconscientes, cegados por el modelo de sociedad patriarcal el cual les ha impuesto que han de adoptar una actitud fuerte, siempre velando por la seguridad y bienestar del resto de la familia, sin mostrar fragilidad. Un precepto que ha recaído en los hombres durante mucho tiempo que, su mera repetición e insistencia, ha coartado cualquier acto de cuestionamiento. De hecho, el hombre sirena no entiende el porqué del rechazo por parte de la chica a la exorbitante atención que le brinda su hermano.

Como si se tratase de un alado mensajero de Dios caído del cielo, la protagonista ve al hombre sirena como un ángel, servidor de la liberación de esas cadenas a las que ha sido apresada por los hombres que han conformado su vida: “es una experiencia reveladora, porque siento que ya nada puede ser igual” (Ibíd., p.102). Su autonomía está cerca si escapa con este ser que le promete la eternidad: “-No sufras más morocha, ya nadie va a hacerte daño” (Ibíd., p.102). Sin embargo, Samanta hace una vez más un guiño a esa dudosa libertad que se cree en ocasiones alcanzar bajo el estado de enamoramiento y, en concreto bajo el amor romántico. Además, volviendo a la equivocada idea de concebir el amor como la unión de dos mitades que andan buscándose, en las que por separado cada individuo es insuficiente pues le inunda la sensación de tener que encontrar a su complementario, es este sentimiento de soledad uno de los principios del vínculo entre la pareja. Esta soledad remite al cuento ‘Axolotl’ de Cortázar, donde el protagonista sintiéndose también solitario, tras días yendo al acuario y viéndose reflejado en esos seres larvales que al igual parecen sentir la mayor de las soledades en ese vidrio que los cubre, se convierte en uno de ellos.

Finalmente, el hermano se presenta en el bar y, una vez ya con su hermana, le obliga a subir en el coche. Así, negado el derecho a la libertad y a la toma de las riendas de su vida, la chica queda ligada a la figura del hombre. Consolándose a ella misma, se repite que esa independencia que el hombre híbrido le ha prometido le estará siempre esperando. Al contrario que en ‘Mujeres desesperadas’, aquí si se aparece el coche en busca de la mujer, pero condenando a la protagonista a la insatisfacción.

3.3.3. ‘La pesada valija de Benavides’.

Desde la Grecia antigua, las musas han servido como fuente de inspiración a los artistas. Al principio, su capacidad de arrojar iluminación en el creador no traspasaba el

ámbito de la música, sin embargo, con el paso del tiempo alcanzaron todos los espacios del arte y, entre ellos, el de la literatura. Fue así como la mujer tuvo un papel, aunque no activo sino pasivo, en las obras de los autores, estimulando y dotando de brillantez las composiciones de los mismos. Tal inspiración se da en el cuento a analizar, aunque esta vez encuentra su nacimiento de la manera más agresiva y, el asesinato de la mujer de Benavides a manos de este, su marido, servirá como punto de partida para el reconocimiento del esposo.

Justificándose en lo dignamente merecedora que era su pareja de toparse con la muerte, Benavides transgrede la condición del cuerpo de su cónyuge como sujeto que siente y es de carne y hueso, vulnerando su derecho a la vida y reduciéndola a un ser inerte. Un objeto difícil y pesado de transportar en esa maleta en la que comprime, al igual que de pesadez e inconveniente ha supuesto la unión matrimonial para este: “Los escalones de mármol blanco dificultan el paso de Benavides, que carga con la inoportunidad de esa valija demasiado grande” (Ibídem, p.137). Samanta hace un guiño a ese precepto difundido del matrimonio como carga y tormento que supone para el esposo, y que da nombre al título del cuento. Así, la violencia encuentra respaldo en este latoso castigo que supone el matrimonio.

Ya con la masa carnal aplastada y ceñida en esa valija que antes servía para guardar equipaje, Benavides se dirige a la casa del doctor Corrales. Un cuerpo que, a pesar de ser descrito como fatigoso y engorroso de llevar debido a la poca ligereza que presenta el mismo, no deja de ser manipulado en todo el relato, transportándolo de un lado a otro. Da igual la forma pues, independientemente de los distintos tipos de cuerpos, a día de hoy estos no quedan exentos de estar sometidos a la brutalidad del hombre. No importa el perfil ya que la violencia machista no entiende de apariencias, sino que está ligada a la base de la cultura. Una sociedad patriarcal aún imperante y que Samanta representa en escena con la posición superior que toma el hombre, acomodado sobre la maleta, frente a la posición inferior en la que se encuentra la mujer de este cuento: “acuesta la valija en el piso y se sienta sobre ella” (Ibídem, p.136). Una vez dentro de la vivienda del doctor, este modelo patriarcal se intensifica y ejemplifica con la descripción de ambos hombres, tanto el esposo como el doctor, intentando abrir la maleta que contiene el cuerpo de la mujer: “con el peso de su cuerpo sobre el de su mujer y la fuerza ejercida por las manos de Corrales, logran al fin liberar las trabas” (Ibídem, p.142). Aun ya fallecida, la fuerza no concluye.

Además, a lo largo del relato se insertan constantes insinuaciones en tanto a la bajura de Benavides. Como si esta le incapacitase de cometer tal fechoría, tanto el doctor Corrales como Donorio, curador al que cita el doctor para que contemple la escena, quedan sorprendidos ante la magnitud de la violencia ejercida contra el cuerpo ahora ya expuesto tras ser la maleta abierta: “como si no alcanzara a creer que Benavides pudiera hacer algo semejante por sí mismo-. Es usted un genio, pensar que yo lo menospreciaba” (Ibídem, p.143). La dominación se superpone a los diferentes aspectos, no solo femeninos sino también masculinos. Es decir, las dimensiones del propio Benavides son indiferentes al sometimiento, pues este puede con todo. No importa qué tan de baja altura sea este ya que su sola voluntad de oprimir tiene una mayor potencia; su naturaleza o supuestas limitaciones no atentan contra su función.

Al igual que para Cortázar las etiquetas de lo real e imaginario se difuminaban, la mente de Benavides se encuentra con una confusa amalgama entre lo que ha sucedido y lo que es producto de la fantasía. Benavides ahora titubea y en ocasiones se aferra a la casualidad de que todo sea un juego de su cerebro: “quizá 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” (Ibídem, p.137). El lector se topa varias veces con una vacilación que le hace dudar si realmente lo que se está narrando ha acontecido o, por el contrario, es un anhelo del hombre. El estado de confusión del personaje se aviva ante la reacción de Corrales y Donorio, quienes ven en el crimen una preciosa obra de arte a la que sacar beneficio. Así, este desconcierto del hombre se aleja de si ha acaecido o no el crimen, y se desplaza a la admiración de los otros dos personajes. Tanto el lector como el esposo comparten ahora posiciones e incredulidad en cuanto a la fascinación de los otros dos por tal atrocidad.

Esta incertidumbre que se erigía de primeras en tanto si el acto había sido cometido, no queda del todo disipada pues el lector se encuentra también con la presunta muerte de la esposa del doctor, tal y como puntualiza el mismo: “La mía está muerta desde que nos casamos. Cada tanto habla: insiste en que estoy gordo, que hay que hacer algo con mi madre, el tema del medioambiente... No hay que darles tanta importancia” (Ibídem, p.141). Separadamente del suceso y la veracidad o no de este, Samanta juega con el sarcasmo y, desde una posición distante, para hablar del genocidio más antiguo que la humanidad conoce; el feminicidio. Además, ese discurso social hegemónico de que las mujeres son de naturaleza habladora está presente y la poca relevancia que cobran sus palabras en la posición a las que se les ha relegado.

Recobrando la idea que se mencionaba anteriormente en tanto la inspiración que suscita el cadáver de la víctima, esta se convierte en un complemento de la creatividad masculina. El cuerpo femenino, que ha sido tradicionalmente visto como mercancía, es explotado mediante su presentación ante un público. Los espectadores escuchan con suma atención el discurso de Donorio: “algo queda del pasado en la memoria colectiva, en las brillantes mentes de nuestros artistas. El horror, el odio, la muerte, laten con fuerza en sus pensamientos hostigados” (Ibíd., p.152). Unas palabras que recuerdan a las de Drucaroff en tanto a lo que definía a esta Nueva Narrativa Argentina: “un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso” (2011, p.17). Las distintas formas de violencia que sufrieron las mujeres durante la última dictadura militar argentina no quedan arrinconadas en la memoria. Samanta ejemplifica mediante este discurso la generación a la que pertenece.

Si la violencia hasta entonces era cruel, su sola exhibición ante espectadores eleva a otra categoría el salvajismo de la misma. Esta violencia ahora colectiva recuerda a los cuentos ‘Las fotografías’ y ‘La casa de los relojes’, recogidos en *Cuentos Completos I* (2006) de Silvina Ocampo. En el primer cuento se narra el cumpleaños de Adriana, una chica inválida a la que no paran de fotografiar con motivo de conservar recuerdos de la celebración. Manipulando también su cuerpo, pues a esta le resulta imposible hacerlo por sí misma, es colocada de un sitio a otro y forzándola a adoptar distintas poses para capturar variedad de posturas y retratos. Entre toma y toma, el dolor de la niña no es silencioso, sino que se insertan pinceladas del calvario que supone para esta la sesión y las continuas maniobras que realizan con su cuerpo indefenso e incapaz de articular algún movimiento de manera voluntaria. Sin embargo, todos los invitados parecen ignorar su sufrimiento ya que están centrados en ellos y sus prioridades. Mientras que cantan cumpleaños feliz y brindan a la salud de la niña, reparan en que Adriana está dormida. Los asistentes se acercan y golpean su espalda intentando despertarla; de nuevo manoseando su cuerpo. No es hasta más tarde que una de los asistentes da cuenta de que Adriana ha fallecido. Es así como la violencia se ofrece a los ojos de todos y se presenta en medio de una diversión.

En ‘La casa de los relojes’ acontece algo parecido. Un niño escribe una carta a su profesora a la vuelta de las vacaciones relatando todo el suceso. En mitad de un bautismo, uno de los invitados se ofrece a plancharle el traje a un relojero jorobado. Son varios de los asistentes junto con el niño los que acuden con él a la tintorería y así enmendar esas

arrugas de la ropa. Sin desvestirse, ambas piezas son planchadas sobre la piel del hombre, quien muere. De nuevo es en un acto de celebración donde la muerte toma cuerpo y es exhibida a la mirada de un colectivo de personas, tal y como sucede en el cuento de Samanta.

En los tres relatos existen coincidencias y ya no solo en cuanto a la crueldad que cobra la violencia siendo expuesta a la vista de un grupo de gente, sino en torno a la naturalidad que impregna la muerte. Los cadáveres dejan de ser perturbadores para los sujetos del relato, y es en dicha naturalización donde reside lo perturbador para el lector. Los espectadores que acuden a presenciar a la difunta de Benavides, vitorean al artista y lo reciben entre aplausos. El doctor Corrales siente orgullo de él y, aunque su suerte no se trate de la misma, le reconforta saber que al menos “su estrecha relación con los procesos humanos lo llena de fe” (Ibídem, p.154). La aceptación de este mensaje le consuela, sin embargo, la inquietud que surge en el lector emana del mismo hecho.

4. Conclusión.

Existe el refrán de que la cara es el espejo del alma. El rostro a menudo delata aquello que se encuentra en el interior, revelando el estado de salud y ánimo de las personas. Tomando como referencia este dicho popular, la literatura actúa bajo el mismo mecanismo, siendo un reflejo de lo que ocultamos y de aquello que no cesa de invadir nuestros pensamientos. Así, el estilo de cada autor permite un acercamiento a su mente y, es esta aproximación, la que posibilita el acceso a distintas realidades, ajenas a las que se conocían previamente. La entrada hacia un nuevo punto de vista enriquece a su vez la visión personal de cada uno, tomando pedazos de estas otras posturas y comparándolas entre sí. Este cotejo, en tanto de raciocinio, favorece la renovación de ideas para estar en sintonía con la demanda de soluciones a los problemas sociales de cada época.

La escritura de Samanta concede un viaje a la introspección, alcanzando una gran dedicación a repensar el mapa mental sobre el que actuamos. Sin soltar tradiciones, aunque sí introduciendo señas de identidad, la escritora invita a reflexionar sobre lo que hemos aceptado todo este tiempo, pero sin arrojar una respuesta única y totalitaria. Como se ha visto, la hermenéutica entra en juego no solo en literatura, sino en todos los ámbitos. Es así que, distintos recursos pueden contemplarse para el exterminio de pandemias, que se extienden a multitud de países y afectan a todos los individuos de una manera u otra, como son los arcaicos estereotipos. Abrazar centenarias prácticas, como son elementos y

temáticas de grandes autores en el género del cuento fantástico argentino, propicia el progreso hacia nuevos paradigmas.

5. Bibliografía.

- Alazraki, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, 19(2).
- Álvarez, V. (2015). Género y violencia: Memorias de la represión sobre los cuerpos de las mujeres durante la última dictadura militar argentina. *Nomadías*, (19).
- Borges, J. L. y Guerrero, M. (Ed.). 1999. [1957]. *Manual de zoología fantástica*. S.L. Fondo de cultura económica de España.
- Borges, J. L. y Casares, A. B. (Ed.). 2003. [1975]. *Crónicas de Bustos Domecq*. Losada.
- Borges, J. L., Casares, A. B. y Ocampo, S. (Ed). 2008. [1940]. *Antología de la literatura fantástica*. Edhasa.
- Borges, J. L. (Ed.). 2011. [1975]. *El libro de arena*. Penguin Random House.
- Borges, J. L. (Ed.). 2011. [1945]. *El Aleph*. Penguin Random House.
- Borges, J. L. (Ed.). 2012. [1944]. *Ficciones*. Penguin Random House.
- Casares, A. B. (Ed.). 2000. [1948]. *La trama celeste*. Alianza Editorial.
- Casares, A. B. (Ed.). 2005. [1986]. *Historias desafortunadas*. Alianza Editorial.
- Corral, R. (1997). Las formas de la violencia en dos cuentos de La furia: «las fotografías» y «la casa de los relojes». *América. Cahiers du CRICCAL*, 17(1), 199-206.
- Cortázar, J. (1969). *Del cuento breve y sus alrededores*. En Último round.
- Cortázar, J. (2002). *El sentimiento de lo fantástico* [Discurso principal]. Conferencia dictada en la Universidad Católica Andrés Bello. U.C.A.B. Caracas- Venezuela.
- Cortázar, J. (Ed.). 2016. [1951]. *Bestiario*. Penguin Random House.
- Cortázar, J. (Ed.). 2018. [1956]. *Final del juego*. Penguin Random House.
- D'Humières, C. (2014). LA SIRENA COMO FIGURA DE LA DESDICHA EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA DE LENGUA ESPAÑOLA/THE MERMAID AS A FIGURE OF UNHAPPINESS IN SPANISH CONTEMPORARY LITERATURE. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 6, 145.
- Domínguez, S. C. (2020). La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante. *Prácticas de Oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, (24), 16-16.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.

- EDITRAMA. (31 de mayo de 2020). *JULIO CORTÁZAR A FONDO - EDICIÓN COMPLETA y RESTAURADA, con presentación de J. Soler Serrano* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/ppon2ldpJwU>
- (27 de octubre de 2018). *El País Digital*. La crisis perjudica ante todo a las escritoras jóvenes. <https://www.elpaisdigital.com.ar/contenido/sic-tamara-tenenbaum-la-cri-sis-perjudica-ante-todo-a-las-escriptoras-jvenes/19643>
- Enríquez, M. (Ed.). 2021. [2016]. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Enríquez, M. (Ed.). 2021. [2018]. *La hermana menor*. Anagrama.
- Enríquez, M. (Ed.). 2021. [2009]. *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama.
- Hodgson, E. M. (2019). *Mariana Enríquez y el gótico urbano de Argentina*. [Tesis de Doctorado, University of Colorado Boulder]. Google Académico.
- (Ed.). 2019. [850]. *Las mil y una noches*. Editorial Alma.
- López Gómez, A. (2010). *Efectos del aborto clandestino en la subjetividad de las mujeres: resultados de una investigación cualitativa en Uruguay*. [Universidad de la República de Uruguay]. Google Académico.
- Rubin, G. (2015). El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo. *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo*, 95-145.
- Tenenbaum, T. (Ed). 2020. [2018]. *Nadie vive tan cerca de nadie*. Emecé Argentina.
- Tinoco, P. (2013). *Samanta Schweblin: Lo fantástico de la realidad*. Vice. <https://www.vice.com/es/article/9b7pwa/samanta-schweblin-lo-fantastico-de-la-realidad-0000230-v6n5>
- Torres, V., & Schweblin, S. (2013). Entrevista a Samanta Schweblin, Premio Juan Rulfo 2012. *Iberoamericana (2001-)*, 13(51), 175-178. Recuperado el 2 de abril de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/24369388>
- Pascual, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *Dedica. Revista De Educação E Humanidades*, 10, 63-78.
- Pedrosa, J. M. (2015). Las sirenas, o la inmortalidad de un mito (una visión comparatista). *Revista murciana de antropología*, (22), 239-300.
- Perales, K. M. R. (2019). *¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas? La representación de la maternidad en tres cuentos de Samanta Schweblin* [Tesis de Doctorado, University Autónoma Metropolitana]. Google Académico.

- Quiroga, H. (1927). Decálogo del perfecto cuentista. En Rodríguez, M.D. (Ed.), *Antología del cuento literario*. Pearson Education.
- Ocampo, S. (Ed.). (2006). *Cuentos completos*, volumen (1). Emecé Editores.
- Ocampo, S. (Ed.). (2008). *Cuentos completos*, volumen (2). Emecé Editores.
- Ocampo, S. (Ed.). 2010. [1959]. *La furia y otros cuentos*. Sudamericana.
- (4 de abril de 2019). Samanta Schweblin. Premios. Instituto Cervantes. Recuperado el 1 de junio de 2021 de https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/schweblin_samanta_premios.htm
- Samanta Schweblin. (22 de junio de 2021). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Samanta_Schweblin&oldid=136498768
- Schweblin, S. (Ed.). 2017. [2009]. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Literatura Random House.
- Selnes, G. (2005). Borges y Cortázar: ¿Laberinto de influencias o conversación infinita? *Variaciones Borges*, (20), 59-86. Recuperado el 21 de abril de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/24880343>
- Selva, A. (Ed.). 2016. [2015]. *El desapego es nuestra manera de querernos*. Literatura Random House.
- Verea, C. (2004). “Malas madres”: La construcción social de la maternidad. *Debate Feminista*, 30, 12-34. Recuperado el 18 de abril de 2021, de <http://www.jstor.org/stable/42624829>