

Universidad Autónoma Metropolitana



Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Posgrado en Humanidades

**¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas? La representación de la maternidad  
en tres cuentos de Samanta Schweblin**

Tesis

que para obtener el grado de Maestra en Humanidades (Teoría Literaria)  
presenta

Lic. Karina Mashelin Reséndiz Perales

Asesora: Dra. Ana Rosa Domenella Amadio

Lectoras:

Dra. Alejandra G. Amatto Cuña  
Dra. Luz Elena Zamudio Rodríguez

Enero 2019

*A la memoria de la Dra. Aralia López González,  
ejemplo de sencillez, dedicación y sabiduría.  
Gracias, querida profesora, por haber leído este trabajo.*

## Agradecimientos<sup>1</sup>

Este trabajo de investigación fue realizado gracias al apoyo, a la confianza y el afecto de varias personas.

En primer lugar quisiera agradecer a mi madre, Dora Estela Perales, por ser el mejor ejemplo de determinación y superación que pude tener. Antes que todos los libros y la teoría, fue mi madre la que con su tenacidad y sus acciones me enseñó todo lo que es capaz una mujer. Si hay algo bueno en mí, mamá, no dudes ni un momento que el crédito es solamente tuyo.

También quisiera agradecer a mi hermano Óscar por ser mi ejemplo de superación y búsqueda constante.

A Alfonso Macedo, gracias por todos sus invaluable consejos; sus palabras siempre precisas fueron el andamio necesario para continuar cuando creía que se agotaban las ideas.

Muchas gracias también a la Dra. Ana Rosa Domenella por presentarme los cuentos de Samanta Schweblin y por su disposición, su paciencia y sus palabras siempre tan amables como su actitud; sin duda no pude pedir una mejor consejera durante el tiempo que elaboré este trabajo.

A mis lectoras: la Dra. Alejandra Amatto por compartir sus brillantes ideas conmigo, por su confianza, su amabilidad y su entusiasmo; y a la Dra. Luz Elena Zamudio por su apoyo y exigencia.

Dejo también en este apartado el profundo y sincero agradecimiento que ya no le pude dar en vida a la Dra. Aralia López González, cuyas palabras dedicadas a esta investigación fueron un gran aliciente para continuar por este camino académico.

---

<sup>1</sup>Esta tesis fue realizada con el apoyo económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología a través del Programa Nacional de Posgrados de Calidad.

Agradezco también a los profesores cuyas cátedras, durante mi estancia en la UAM Iztapalapa, han sido una gran influencia en mi manera de investigar y de pensar: muchas gracias al Dr. César Andrés Núñez y profesor Hernán Silva.

Por último, pero no menos importante, quisiera agradecer por su cariño a mis amigos de siempre: Marco Polo y Grecia, por su calidez y generosidad; a los compañeros que se volvieron amigos: María, Luis, Gustavo, René y, sobre todo, a mi queridísima Sofía Santiago porque en ella se funden maravillosamente la honestidad y el cariño.

A todas y cada una de estas personas, de corazón, muchas gracias.

## Índice

Introducción.....	6
¿Madre sólo hay una? Perspectivas sobre la maternidad .....	15
Madre, maternidad y discurso social.....	17
De narrar a la madre a la madre narradora: breve panorama de la representación de la madre dentro de la literatura argentina .....	22
Un acercamiento a <i>El núcleo del disturbio</i> (2002) .....	28
“Mujeres desesperadas”: el núcleo de la representación de los personajes femeninos .....	31
“Adaliana” o el rechazo de la maternidad impuesta .....	40
Figuras de lo femenino .....	47
<i>Pájaros en la boca</i> (2009), las posibilidades de lo fantástico .....	49
“Conservas”: una visión de la maternidad desde lo fantástico .....	54
<i>Siete casas vacías</i> (2015): narrar la locura en la familia.....	71
“Nada de todo esto”: la relación madre e hija y la locura .....	79
La locura y lo femenino.....	87
Conclusiones .....	94
Bibliografía.....	98

## Introducción

Samanta Schweblin (Buenos Aires, Argentina, 1978) egresó de la carrera de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires y fue alumna destacada de las clases de creación literaria impartidas por la escritora argentina Liliana Heker (1943). Su obra, breve pero consistente, ha recibido críticas favorables; se conforma de las colecciones de cuentos *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías* (2015); *Distancia de rescate* (2014) es su primera *nouvelle* y *Kentukis* (2018) es su primera novela. Sus textos han sido ganadores de diversos premios; en octubre del 2010, la versión en español de la revista *Granta*, en su número 11, la reconoció (junto con otros 21 escritores) como una de las mejores narradoras jóvenes en español.

En cuanto a las becas de creación literaria, ha obtenido (con su respectiva residencia en el país correspondiente) la del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (México), la Civitella Ranieri (Italia), la Shanghai Writers Association (China) y la Berliner Künstlerprogramm (Alemania, donde actualmente reside). Su obra literaria ha sido traducida en más de 20 idiomas.

En el texto “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana”, Gilda Waldman menciona que Samanta Schweblin, de acuerdo con su fecha de nacimiento, podría agruparse con los escritores nacidos entre los años 1967 y 1978; de este grupo destacan: Martín Kohan (1967), Julián Herbert (1971), Juan Gabriel Vásquez (1973), Guadalupe Nettel (1973), Antonio Ortuño (1976) y Andrés Neuman (1977) (Walman 286). En este mismo orden de ideas, la antología *El futuro no es nuestro* (2009), editada por Diego Trelles Paz y publicada por la editorial Eterna Cadencia, es uno de los primeros intentos de contextualizar a los escritores con publicaciones recientes y, en un afán de abarcar tantas propuestas literarias como le sea posible, incluye a autores de España y Brasil. En dicha compilación se mencionan

algunos escritores que pueden asociarse con Schweblin tanto por fecha de nacimiento como por fecha de publicación y, en menor medida, por los temas que exploran dentro de sus textos. Sin atreverse a afirmar del todo que las líneas temáticas que identifica serán definitivas para referirse en un futuro a esta naciente generación de escritores, Trelles distingue algunos ejes temáticos en los textos que se han publicado de los escritores enumerados: la violencia (cotidiana, del enfrentamiento de clases, del odio racial, la producida por el narcotráfico, etc.) y el erotismo que, aunque no escapa de la violencia, propone “una sexualidad más libre y menos culpable en la que se cuestionan con aspereza los roles tradicionales del hombre y de la mujer en sociedades conservadoras y falocentristas que resienten y sabotean cualquier cambio” (Trelles 22). El crítico ubica a Schweblin en una tercera vertiente: en la de los escritores que se resisten a las clasificaciones y consiguen ampliar de manera considerable las propuestas estilísticas ya existentes (Trelles 23)<sup>2</sup>. Es justo en la temática y en el desarrollo de la narrativa de Schweblin donde las reseñas y las entrevistas repiten los mismos tópicos; gran parte de estos escritos resaltan los sucesos extraños que se manifiestan en sus textos y que resultan de gran significación para su proyecto estético, pero al centrar tanto la atención en estos aspectos se pierden otros matices igualmente importantes de la obra de la autora.

Las publicaciones de Schweblin son relativamente recientes (van del año 2002 al 2015) y se mantienen vigentes, motivo por el cual los estudios críticos que existen acerca de su propuesta literaria son escasos, como si se estuviera esperando el momento

---

<sup>2</sup> Diego Trelles incluye en ese mismo grupo los cuentos: “Sopa de pollo”, de Ignacio Alcuri (1980); “Espinazo de pez”, de Santiago Nazarian (1977); “Variación sobre temas de Murakami y Tsao Hsueh-Kin”, de Tryno Maldonado (1977); “Hipotéticamente”, de Antonio Ungar (1974); “Huracán”, de Ena Lucía Portela (1972); “Boxeador”, de Carlos Wynter (1971) y “Amor que a otro puerto perteneces” de Slakvo Zupcic (1970). El cuento de Schweblin incluido en esta antología es “En la estepa” y se desprende del libro *Pájaros en la boca*. Al respecto, Diego Trelles menciona: “«En la estepa» de Samanta Schweblin, un relato impregnado de una sugerente extrañeza, juega con el elemento elusivo, con el dato escamoteado, con lo no dicho, para crear al mismo tiempo una intriga de factura fantástica y cuento de horror” (Trelles 23).

de su canonización o su entrada oficial a la tradición literaria. En contraste, las entrevistas y las reseñas de los suplementos culturales de publicaciones periódicas (la gran mayoría de ellos disponibles en internet) abundan, lo que hace posible que se encuentren elementos que pueden servir como una guía inicial o básica para la recepción de su obra. Considero que, debido a aquellas publicaciones del llamado periodismo cultural, es que se ha encasillado la producción literaria de Samanta Schweblin dentro del género fantástico sin que se ofrezcan argumentos sólidos ni posiciones teóricas y críticas que justifiquen la adhesión de sus textos a ese género. Si bien no niego que los textos de Schweblin tienen una fuerte impronta del género fantástico (sobre todo en los cuentos de *Pájaros en la boca*), considero que este no es el único género en el que se desarrolla su narrativa, ni que lo extraño y lo fantástico, como temas, sean los únicos que trabaja dentro de su producción. Así, uno de los primeros objetivos de esta investigación consiste en construir un andamiaje teórico que justifique la clasificación de los cuentos seleccionados que corresponden a las primeras publicaciones de la escritora dentro de dos géneros: lo maravilloso y lo fantástico. En *Siete casas vacías*, Schweblin se aleja de estas dos vertientes y plantea la relación locura-familia como tema central, lo que significa que, si en sus dos primeras publicaciones desafía el pacto de la realidad al emplear diversos procedimientos cercanos a los géneros maravilloso y fantástico, en *Siete casas vacías* desafiará la idea generalizada de la familia y el hogar como un espacio apacible y seguro, además que hará un ataque implícito a la noción occidental de razón, ya que construye personajes cuyas acciones rayan en la locura, lo extraño y lo raro sin que pueda afirmarse que se trata de una cuentista cuyo proyecto se inscribe en una poética realista.

En las entrevistas que ha concedido a lo largo de su carrera literaria a diversos medios, la escritora argentina aclara y establece en qué consiste su proyecto literario y



afirma que una de las constantes es su fascinación por situar a sus personajes dentro de atmósferas que escapan de los límites de lo que consideramos como normal (lo maravilloso, lo fantástico y la locura; en el caso de los relatos seleccionados para esta investigación). Schweblin, en entrevista con Alonso Rabí, confiesa su predilección por lo fantástico como estrategia narrativa, en la que los lectores ocupan un sitio fundamental:

[...] siento tantísima atracción por el mundo de lo extraño. Lo fantástico aborda lo imposible de suceder o de explicar racionalmente, lo extraño aborda ese mundo que difícilmente sucede, o que todavía no conocemos, pero que pertenece a nuestro mundo. Deja al lector en una situación de mucha mayor exposición (Rabí párr. 23).

Quizá una de las entrevistas donde la autora habla más al respecto fue la que concedió para la revista en línea *Vice*, realizada por Paola Tinoco en 2013. Al preguntarle acerca del contexto en que se desarrollan sus relatos, Schweblin contesta:

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).

En otra entrevista, que la autora concedió para la agencia de noticias BBC, y en el marco de la publicación de *Siete casas vacías*, profundizó en la cuestión de la atmósfera inusual que se percibe dentro de sus relatos: “Me fascina lo extraordinario, lo anormal, lo insólito y curiosamente no necesito salir del núcleo familiar para encontrarlo; está todo ahí” (Chamy párr. 13). En este último aspecto es donde se ha concentrado una gran parte de las declaraciones que Schweblin ha hecho cuando la cuestionan acerca de *Siete*

*casas vacías*, o sea a la presencia del binomio familia-locura que se encuentra presente en este volumen y, en menor medida, en el resto de su producción narrativa. La misma escritora agrega: “Cuando uno educa, prepara a alguien para la vida y trata de formarlo, inevitablemente también lo está deformando. Le está transmitiendo todos sus prejuicios, mandatos y sin embargo, se hace con mucho amor. Eso es para mí una tragedia” (Chamy párr. 10). En una entrevista más, concedida al diario argentino *Infobae*, Schweblin menciona que dentro de *Siete casas vacías*:

[...] hay un recorrido por la locura, pero no la locura de los locos sino que me interesaba una locura «sana». Son personajes que están cansados de arrastrar siempre los mismos problemas con los que han luchado y han probado miles de maneras de escapar y, de pronto, empiezan a probar nuevas alternativas: ¿Qué pasa si doy un poquito? ¿Qué pasa si doy un pasito a la derecha? ¿Qué pasa si digo menos? Tratar de encontrar nuevas maneras de desenredarse que quizás tiene que ver con una búsqueda que hice durante los años que escribí este libro (Méndez párr. 11).

Son muy pocas las veces en que a la autora se le ha cuestionado sobre el papel de las mujeres dentro de la literatura; cuando le han preguntado –en otra entrevista– acerca de las marcas femeninas dentro de sus textos y la anécdota en la que, supuestamente a manera de halago, le habían dicho que sus textos parecían ser escritos por un hombre, responde:

Claro, eso que dijeron fue una barbaridad, pero me lo dijeron. Parece mentira que a esta altura sigamos teniendo presentes estereotipos tan acartonados. **Es curioso, después de haber publicado *Distancia de rescate*, donde se aborda el vínculo madre e hija, muchos lectores me preguntan si soy o no soy madre. Pero, por favor, a los escritores que escriben sobre asesinos nadie les pregunta si ya han matado o no a alguien.** No hay que tener experiencia vital en el tema para escribir un buen relato de suspenso o un policial, si lo sabrán Agatha Christie, o la genial Patricia Highsmith; tampoco, me parece, hay que ser mujer para escribir *Anna Karenina* ni *Madame Bovary*, si lo sabrán Tolstoi y Flaubert. No creo que hombres y mujeres seamos iguales, pero sí

creo que la sensibilidad de un escritor, o de una escritora, busca siempre entender lo que no conoce, encarnarlo, descubrirlo, y cuanto mejor lo haga, menos debería sospecharse de su sombra (Rabí párr. 12 énfasis añadido).

Si bien lo que afirma en las entrevistas coincide con su propuesta de escritura, se debe tomar en cuenta que estas declaraciones son apenas el punto de partida para la realización de un análisis más profundo. El énfasis de la cita anterior sirve como preámbulo para el estudio de uno de los temas que la escritora manifiesta en su escritura: la maternidad, pues a pesar de que este concepto ha sido repensado y estudiado desde distintas perspectivas y disciplinas, sobre todo por los estudios de género, sigue siendo un tema íntimamente ligado (aunque no exclusivo) al terreno de las escritoras y de lo femenino.

Este proyecto de investigación comenzó con la ambición desbordada de estudiar cómo Samanta Schweblin representa a sus personajes femeninos —o por lo menos los que cumplían con un papel protagónico— dentro de sus tres libros de relatos publicados hasta el momento; desde mi lectura, estos personajes confrontan el rol de género que las mujeres deben cumplir de acuerdo con lo dictado por la sociedad (por ejemplo, en los cuentos “Adaliana” y “Conservas” se manifiesta una visión particular de la maternidad), con lo que se propone, dentro de la diégesis (como ocurre en “Mujeres desesperadas”, donde Felicidad y Nené deciden escapar de un destino de espera y llanto sempiternos, o en “El hombre sirena”, relato en el que una mujer escapa de la sobreprotección de su hermano para coquetear con un hombre con cola de pez), una crítica social que va más allá de la denuncia del poder en cualquiera de sus manifestaciones, tomando en cuenta, también, que sus personajes femeninos se encuentran puestos en situaciones donde predomina la locura y la disconformidad con lo que sucede dentro de sus hogares y sus relaciones de pareja (como por ejemplo en los relatos “Nada de todo esto”, “Cuarenta

centímetros cuadrados” y “Salir”). Además, los personajes femeninos de Schweblin muestran algunas interesantes marcas de escritura que se repiten en muchos de sus cuentos –aunque aclaro que no es una regla general ni una afirmación absoluta que en todos los cuentos donde hay personajes femeninos es así– y que contrastan con las que se presentan en los personajes masculinos, por ejemplo: los femeninos tienen nombres propios y no son referidos con su apellido, como sí ocurre con los personajes masculinos (tales son los casos de Benavides y Corrales, personajes del cuento “La pesada valija de Benavides”, o de Calderón y Gorriti, del cuento “Mariposas”), los personajes femeninos tienen voz propia y, cuando aparece un narrador en tercera persona, éste cede su voz para que las mujeres tomen la palabra y predomine el diálogo entre ellas.

En ese sentido, y para mantener un poco de fidelidad con mi proyecto inicial, propongo el análisis del relato “Mujeres desesperadas”, es en este texto presente en su primera colección de cuentos donde se concatenan buena parte de las características anteriormente expuestas; es decir, se puede observar que en esta primera etapa de escritura existe una inquietud en Schweblin por explorar los temas de y desde lo femenino, como el matrimonio, que es el caso de este cuento.

Como ya lo he mencionado, la figura de la madre y el ejercicio de la maternidad permanece como una constante a lo largo de toda su producción literaria, desde *El núcleo del disturbio* hasta *Siete casas vacías*. Incluso dentro de *Distancia de rescate*<sup>3</sup>, la madre y la maternidad son los hilos conductores de esta *nouvelle*, pues el título se refiere implícitamente a la supuesta conexión que se establece entre madre e hija que permite que ésta sepa cuando su pequeña se encuentra en peligro:

---

<sup>3</sup> Ésta es una de las obras que sobresalen de la narrativa de Schweblin, ya que con este libro rompe la tendencia que, antes de 2014, había mostrado por la escritura de cuentos. En 2015, este texto ganó el Premio Tigre Juan. *Fever dream* es la traducción al inglés de esta *nouvelle* y estuvo nominada para el Mann Booker International Prize de 2017.

Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo «distancia de rescate», así le llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y que me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería (Schweblin *Distancia de rescate* 23).

En este trabajo me propongo analizar cómo y a través de qué mecanismos literarios son representadas las madres y la maternidad dentro de una selección de cuentos de la narradora argentina, excluyendo la *nouvelle* mencionada.

La forma en que la madre se configura dentro de los relatos de Schweblin va en contra de lo que dicta el arquetipo y el estereotipo todavía vigente. Al referirme al estereotipo de madre es probable que se tenga un concepto fijo de ésta, de la madre abnegada y entregada con devoción y alegría a la ardua tarea de la crianza; pero es necesario inquirir cómo se fue construyendo este concepto y cómo la capacidad del cuerpo femenino para gestar fue determinante para instaurar no sólo una imagen de madre, sino de mujer en general. Para desarrollar lo anterior, me apoyo de diversos estudios acerca de la maternidad que piensan este concepto desde las necesidades de la mujer misma y fuera de los límites patriarcales.

Acerca de la relación entre maternidad y literatura, la crítica literaria Nora Domínguez menciona que:

La maternidad es por demás proclive a las regulaciones y los mandatos: es un terreno fundamentalmente disciplinador. Su contacto con la literatura libera un poco de sus formas estereotipadas y ésta permite a la primera ensayar sus posibilidades de transgresión (Domínguez 34).

La disposición del *corpus* analizado dentro de este trabajo se encuentra en orden cronológico de publicación. Como ya lo mencioné antes, el análisis de “Mujeres

desesperadas” –seguido por el estudio del cuento “Adaliana”– se presenta como una especie de obertura para aproximarnos a la manera en que Schweblin construye a sus personajes femeninos.

“Adaliana” es el segundo cuento de *El núcleo del disturbio* que he seleccionado para analizarlo, pues presenta una visión de la maternidad desde lo maravilloso (género al que pertenecen casi todos los cuentos presentes en ese libro) y otros aspectos que conviene pensar desde el terreno de lo femenino.

En el siguiente capítulo analizo uno de los cuentos más significativos, integrado al volumen *Pájaros en la boca*: se trata de “Conservas”, texto en que se encuentra plasmada una visión de la maternidad cuyo tratamiento opera desde el ámbito de lo fantástico, género que le permite a Schweblin expandir las opciones de la protagonista, una madre joven, dedicada a sus estudios académicos, que tome el control sobre los cambios que suceden en su cuerpo debido al embarazo. *Pájaros en la boca* es el volumen de cuentos con mayor tendencia al género fantástico, lo que funciona aquí para diferenciar la narrativa temprana de Schweblin, con los textos de *El núcleo del disturbio*.

Finalmente, de *Siete casas vacías* he seleccionado para mi *corpus* el cuento “Nada de todo esto”, en cuya historia se encuentra una forma particular de ejercer la maternidad a través de los límites de la cordura; además, el estilo directo y la focalización de la narradora personaje, no la madre tradicional de los relatos sino la hija, sugiere una estrategia narrativa innovadora, ya que la voz de la hija desplaza a la de los padres o, en este caso en particular, a la de las madre, figura de autoridad dentro del mundo de lo femenino.

## ¿Madre sólo hay una? Perspectivas sobre la maternidad

Las relaciones que pueden establecerse entre la sociedad y la obra de arte suelen ser complejas; cuando los aspectos sociales son más importantes que la obra misma en que aquellos son representados, se corre el riesgo de hacer de la obra un panfleto político. Durante todo el siglo XX, la teoría literaria analizó el binomio literatura-sociedad desde diversas perspectivas. Un caso paradigmático es el crítico checo Jan Mukarovsky, quien intentó un equilibrio estético y social en la obra de arte, tomando en cuenta las dos funciones predominantes: la estética y la política. Así, menciona que la obra de arte está destinada a situarse entre su autor y la colectividad; de tal manera que el arte tiene la capacidad de apuntar al contexto de los fenómenos sociales sin que por esto tenga que entenderse como un reflejo pasivo o como un documento histórico social; es decir, que hay algo en la obra de arte que remite a lo social sin que por esto la manifestación artística pierda su autonomía (Mukarovsky 67-68). Heredero del formalismo ruso y de las corrientes marxistas, Mukarovsky establece una línea teórica que enlaza texto y contexto, teoría formal y crítica social. Así, la perspectiva feminista y otras disciplinas surgidas fuera del campo de los estudios literarios, como el psicoanálisis, incorporan los aspectos formales de las obras que abordan a su programa teórico-práctico.

En ese sentido, en *Una introducción a la teoría literaria*, Terry Eagleton menciona que la teoría literaria feminista es una de las corrientes que con mayor fuerza establece el estudio de los procedimientos artísticos de una obra con sus contextos de producción y recepción, lo que permite unir “con la mayor profundidad y urgencia con las necesidades políticas de más de la mitad de quienes en realidad estaban estudiando literatura” (Eagleton 261) en las décadas de los sesenta y setenta; el crítico hace énfasis en la relación cada vez más estrecha que la teoría feminista establece entre la academia y la sociedad, por lo que al realizar una interpretación de una serie de textos literarios a

partir de conceptos propuestos y desarrollados por los estudios de género, muchas veces resulta provechoso referirse e interpretar fenómenos sociológicos más amplios. Además, los estudios de género se propusieron estudiar, dentro de la literatura, cuestiones y conceptos que se encontraban excluidos o que no pertenecían a lo canónico: el placer, la experiencia, la vida, el inconsciente, lo autobiográfico e interpersonal; en general, todo aquello que se relaciona con lo corporal (Eagleton 261-262). Pues si la mujer se ha mantenido tradicionalmente en el espacio doméstico, resulta lógico que su creatividad se haya desarrollado utilizando el único material que tenía a la mano: su cuerpo (Gubar 183). La crítica literaria feminista se dedica, principalmente, al estudio de las mujeres como escritoras; esto engloba su historia, sus estilos, sus temas, sus espacios y sus estructuras, con la finalidad de identificar y reafirmar el valor de lo femenino (Showalter 386).

En el caso de esta lectura que propongo de estos cuentos de Samanta Schweblin, es necesario tener presentes los aportes que los estudios de género han planteado en torno a los conceptos de madre y maternidad. Sería fácil sucumbir a la tentación de mencionar que en los textos de la autora argentina se representan ambos conceptos fuera de los estereotipos habituales sin detallar a qué me refiero y sin atender los conceptos que los estudios de género han analizado y repensado sobre la construcción de la imagen de la madre como un producto sociocultural.

Al realizar este análisis de cómo se representa la figura de la madre dentro de una selección de cuentos de Schweblin, no pretendo decir que dentro de su obra existe una preocupación ideológica latente que supera los aspectos estéticos del texto literario pero, retomando la idea de Mukarovsky, a propósito de la función social que recae en toda obra de arte, el contexto social se incorpora a la obra literaria independientemente de la intencionalidad del artista; de acuerdo con lo anterior, tampoco es la finalidad de



este análisis determinar una genealogía entre la conformación del concepto de madre y la representación que de ellas se hace, en este caso, en la literatura; sino simplemente señalar las discrepancias que se encuentran entre lo representado en la literatura y lo propuesto desde lo social.

En este punto es necesario aclarar que lo que se entenderá a lo largo de este texto por representación, que sería: “una construcción discursiva o funcional que participa en un sistema de representaciones posibles y en conflicto dentro de un estado particular de cultura” (Domínguez 48); es decir, que en este caso contrastaré la imagen que se ha construido de la madre en el discurso social y la imagen de la madre que Schwebelin propone en esta selección de cuentos.

### **Madre, maternidad y discurso social**

Antes de tratar de definir categorías tan abstractas y tan amplias como *madre* o *mujer*, debemos tomar en cuenta que ambas son resultado de un contexto histórico-social que se mantiene en constante cambio, y que no es producto de una sustancia o esencia (López 15). En ese sentido, considero retomar en este apartado algunos de los aportes que los estudios de género han realizado desde distintas disciplinas de las ciencias sociales (antropología, historia, sociología, etc.) para determinar cómo se ha construido el estereotipo de lo que debe ser y debe hacer una madre, y también para observar cómo esos estudios se han dedicado a poner en duda y a desarticular esa construcción, así como a resaltar las dificultades que representa el hecho de convertirse en madre y que el discurso social de la maternidad (entendido en el sentido de que una mujer, al tener hijos, debe de entregarse completa y devotamente a su educación y cuidado) no tiene en cuenta o elude.

Al comienzo del ensayo “Stabat mater”<sup>4</sup>, Julia Kristeva menciona que si bien existe una imposibilidad de ofrecer una definición concreta de *mujer*, quizá no ocurra lo mismo con la palabra *madre*, ya que “ésta es la única función del otro sexo a la que podemos atribuir con absoluta seguridad una existencia” (Kristeva 209). La facultad de las mujeres –como menciona el *Diccionario de la lengua española*– de “llevar y sustentar en su seno el embrión o un feto hasta el momento del parto” es exclusiva del género femenino, se sabe; sin embargo, a esta capacidad de gestación se le atribuyeron otras características que se convertirían en definitorias no sólo de la maternidad, también de lo que significa y conlleva ser mujer; es decir, de lo femenino y su supuesta naturaleza.

Hasta aquí podemos aceptar la siguiente afirmación de Nora Domínguez: “Para convertirse en madre se precisa ser mujer, para actuar como madre se precisa el cumplimiento de ciertos actos” (Domínguez 10); y por lo general se cree que la capacidad de gestar conlleva que las mujeres sepan criar a sus hijos y que se amolden perfectamente a lo que la sociedad considera que es la manera óptima de ejercer la maternidad. En este orden de ideas, Victoria Sau afirma:

La maternidad, pues, en tanto institución, no existe. Llamamos familiarmente maternidad al hecho de que las mujeres asuman de forma particular y concreta el proceso biológico de la gestación y el parto, así como los cuidados posteriores que requiere el ser humano durante un período de tiempo más o menos largo, o sea, el maternaje (Sau 183).

Los estudios feministas contemporáneos también se han dedicado a señalar que la imagen estable, homogénea y universal de la madre que se ha establecido en Occidente

---

<sup>4</sup> En este ensayo, Kristeva plantea como hipótesis que la construcción de la figura de la madre en Occidente parte de la sacralización de la virgen María y como la representación de ésta se convierte en principal imagen de lo femenino..

(pues en la cultura occidental el concepto de maternidad se encuentra ligado con la alegría, la bondad, el amor y el triunfo de la vida sobre la muerte, además de que la fertilidad remite a la riqueza y la abundancia [Ávila 51]) resulta mucho más compleja de analizar al considerarla como un hecho cultural e histórico y no como algo natural e inamovible (Ávila 39); dicha idea, tan difundida y arraigada, ha permitido identificar e igualar al concepto de mujer con el de madre y “convierte esta falaz coincidencia en el único destino posible para las mujeres” (Domínguez 21), lo que significa que esta capacidad de gestación trazó durante mucho tiempo el único camino a través de cual las mujeres podían alcanzar su realización integral: ser madres.

Los estudios de género también coinciden en señalar que las identidades asignadas a las mujeres y sus representaciones culturales son discursos que han sido reforzados por distintas instituciones. La historiadora Mary Nash sostiene que en la transición entre el siglo XIX y el siglo XX hubo un cambio que produjo que el discurso tradicional de género desplazara sus bases de lo religioso a lo científico, ya que la ciencia se instauró como autoridad moderna y aparentemente objetiva<sup>5</sup>, por lo que:

Médicos y científicos se dedicaban a establecer definiciones científicas sobre la identidad del género, que legitimaba la desigualdad entre hombres y mujeres. Como lo ha señalado Laqueur, el discurso médico redujo a las mujeres a simples órganos reproductores, marcando una diferencia inconmensurable entre los sexos, fundamentando todo ello sobre una naturalización radical de la diferencia sexual (Nash 40).

---

<sup>5</sup> Mary Nash menciona que este discurso científico-médico también fue utilizado para instaurar al hombre blanco europeo como sujeto histórico universal y justificar su supuesta superioridad. Como ejemplo de lo anterior cita el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, escrito en 1853 por Joseph Arthur, Conde de Gobineau, en el que se establece que las personas de razas no blancas y las mujeres son seres de capacidad intelectual inferior; así, uno de los ejes de la construcción de las reglas culturales de la Europa moderna es la desigualdad y la jerarquización de los seres humanos que de ésta se deriva (Nash 42).

La insistencia en esta capacidad de gestación derivó en que el amor maternal fuera considerado como el eje único de la feminidad y que rasgos como la ternura, la dedicación y la entrega a otros, fueran cualidades definitorias de las mujeres en general, independientemente de si tenían hijos o no (Nash 43). La supuesta inclinación natural de la mujer por el deseo de tener hijos y por dedicarse a cuidarlos y cubrir sus necesidades, también permitió que los espacios fueran definidos: los hombres ocuparían el espacio público —fuera de la casa— y las mujeres ocuparían el espacio privado —dentro de la casa—; la supuesta lógica del discurso de género (basada, insisto, en una diferencia sexual) permitió y justificó la predominancia masculina, pues el discurso de domesticidad confina a la mujer al espacio privado (la casa) por lo que por mucho tiempo careció de los beneficios de tener un perfil público, es decir, de tener una realización en los aspectos político y económico. Nash define lo anterior como discurso de la domesticidad<sup>6</sup>:

El discurso de la domesticidad sostuvo una definición estricta de la masculinidad y la feminidad en este nuevo orden moral de la economía de mercado, y estableció una clara jerarquización de género del hogar, donde el padre y el marido asumían autoridad como cabeza de familia, legitimando la sumisión de los otros miembros dependientes. La identidad masculina se fundó en el trabajo, el respeto y la virilidad como las mayores virtudes masculinas. La realización de su objetivo como agente económico, en el mundo del trabajo y patronal, y como sujeto político, en el ámbito público, sostenía la autoridad económica y moral de los hombres. Frente a la mujer doméstica, el hombre era el único apoyo económico del hogar y, por tanto, poseía el derecho preferencial del trabajo remunerado. Las características identitarias predominantes de la masculinidad contemporánea se han relacionado con la superioridad, el trabajo, la virilidad, la ciudadanía y el perfil del hombre público. Por oposición a los componentes de autoridad masculina, basados en la razón y su asignación ciudadana en el ámbito público, la representación cultural de la feminidad se ha basado en la dependencia del modelo de

---

<sup>6</sup> En este mismo artículo, Nash sostiene que, actualmente, el discurso de domesticidad continúa manteniendo a las mujeres migrantes (en el caso particular de España, aunque no dudo que se extienda a otros espacios geográficos) fuera del espacio público con la doble desventaja que eso implica para ellas por su condición de mujeres y de migrantes, pues son contratadas, por lo general, para dedicarse a las labores domésticas y de cuidado en condiciones precarias (Nash 79-80).

madre y cónyuge, devota y silenciosa, consagrada a su familia, con la reclusión estricta en el espacio doméstico (Nash 43).

Tanto la capacidad de gestar como el discurso de la domesticidad contribuyeron a naturalizar en las mujeres ciertos rasgos que se convirtieron en referentes definitorios de lo femenino, como el instinto, el amor, la paciencia, el cuidado, etc., y que siempre se vuelcan hacia otra persona, por lo que esta construcción de la maternidad no considera la idea de que la madre es un ser humano con necesidades particulares (Palomar 16).

Es a partir de esta creencia biologista o esencialista que se perpetuó la idea de que el sentimiento maternal es una cuestión genética e inherente a las mujeres (Ávila 35), es decir, se trata de una naturalización del discurso de lo maternal, por lo que los estudios de género señalan que esta imagen de madre, que sigue vigente todavía, es una construcción social que ha sido reforzada por la religión, el Estado y la cultura:

Durante el siglo XVIII se constituye una nueva configuración de la infancia, el nacimiento del niño moderno necesita de un sujeto que lo proteja y que le dedique todo su tiempo. De esta nueva idea del niño nacerá una nueva madre: la madre moderna y con ella el amor maternal. La invención de esta madre es funcional al ascenso de la burguesía. El proyecto político de esta clase necesita dotar de una identidad fuerte a la madre doméstica y para ello despliega las operaciones del deseo humano como si fueran completamente subjetivas e independientes de la política (Domínguez 18).

En general la imagen de la madre que el orden social exige es la de una mujer responsable, afectuosa, sexualmente pasiva, afectivamente dependiente y socialmente necesitada de aprobación masculina (Domínguez 19).

Los estudios de género también se han dedicado a interrogar este modelo de maternidad construido a lo largo de los últimos siglos; su cuestionamiento y su contexto plantea la oposición naturaleza/cultura y permite reflexionar acerca del concepto de madre fuera de las ideas anacrónicas y anquilosadas, como aquella que afirma que,

dentro de toda mujer, existe, por la “esencia de lo femenino”, un “instinto materno natural” (Palomar 13).

Si el concepto de madre es una construcción social, también lo es el de “mala madre”, en el que se engloba a las madres que no cumplen con las expectativas de esta función, por lo que son estigmatizadas y penalizadas de acuerdo con la gravedad de su falta, son tachadas de “desnaturalizadas” ya que contradicen la vocación “natural” y básica de todas las mujeres, no sólo en la imposición de que se debe desear ser madre, sino de que debe hacerse correctamente; es decir, se deben adquirir responsabilidades, debe desarrollarse la capacidad de amar y cuidar a los hijos hasta el día en que dejen el hogar materno (Palomar 17).

Si bien la reproducción como hecho biológico es compartida por ambos sexos, la reproducción social se sigue asumiendo como labor y responsabilidad exclusiva de las mujeres (Palomar 12), por lo que su inclusión dentro del espacio público está sostenida en un doble eje, pues tienen que conciliar la vida familiar con su desarrollo profesional.

### **De narrar a la madre a la madre narradora: breve panorama de la representación de la madre dentro de la literatura argentina**

La madre es una figura en la que se concatenan los discursos sociales y culturales; en ese sentido, cabría preguntarnos cuál es el lugar que ocupa dentro de la literatura hispanoamericana, con énfasis en la literatura argentina, pues es la tradición en la que podemos afianzar a Schweblin con mayor seguridad.

Uno de los estudios más importantes, completos y complejos que existen actualmente, acerca de la representación de la maternidad en la literatura argentina y

que resulta fundamental para esta investigación, es *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, de Nora Domínguez <sup>7</sup>.

Si se quisiera resumir este amplio tema en un párrafo, podría decirse, por ejemplo, que:

Las madres han constituido un material privilegiado del teatro argentino de los primeros años del siglo XX, han poblado la novela sentimental y el melodrama en el cine y la literatura, donde su vinculación con las lágrimas, el dolor y la moral resultó un entramado inevitable de su representación, han habitado las poéticas del barrio y las ficciones colocadas a distancia de las vanguardias y resultaron un ámbito legitimado en la considerada literatura de «mujeres» (Domínguez 25).

Nora Domínguez analiza la representación de la figura de madre dentro de algunos textos literarios argentinos y profundiza, tomando en cuenta las siguientes preguntas:

¿Qué implica examinar la maternidad en la literatura?, ¿qué supone recorrer la literatura detectando los lugares de la maternidad?, y ¿qué vínculos se pueden establecer entre la construcción de la maternidad –como una relación social cuyo ámbito de constitución es, fundamentalmente, la familia– y la literatura como espacio de circulación y confluencia de diversos discursos sociales? (Domínguez 13).

El *corpus* literario seleccionado por la crítica para el análisis de esta línea de investigación en la literatura argentina es posterior a las obras del siglo XIX, después del discurso del romanticismo y del nacionalismo, que permitió equiparar la figura de la madre con la Madre Patria; además, y como ya lo he mencionado en el apartado anterior, fue en ese siglo cuando se configuró el estereotipo de madre, como queda de manifiesto en Doña Paula Albarracín de Sarmiento, figura perteneciente a los *Recuerdos de provincia* de Domingo Faustino Sarmiento (Domínguez, “La madre es...” párr. 4). Si

---

<sup>7</sup> Si bien el libro, en su título, se remite a la cultura argentina en general, el estudio de los textos literarios tienen mayor peso.

bien Domínguez hace referencia a diversas obras del siglo XX, se concentra en las que se publicaron entre los años 1950 y 2004<sup>8</sup>.

En la búsqueda de las respuestas a las preguntas mencionadas anteriormente, Domínguez realiza una revisión que se ciñe a un orden cronológico, pues de cada una de las obras, pertenecientes a diversos contextos históricos, se pueden obtener modos de lectura diferentes entre sí, por lo que señala que la figura de la madre en la literatura surge dentro de un registro intermitente, es decir, entre la presencia y la ausencia, entre la centralidad y la exclusión (Domínguez 11). Para la autora, un elemento fundamental, clave en el comienzo de su análisis de la representación de la madre, es el estudio de las estrategias narrativas que, desde su perspectiva, se reducen a dos, principalmente: 1. La voz de la madre, que expresa sus ideas y sentimientos por sí misma (la madre toma la palabra y narra su experiencia); y 2. La voz de los hijos (en cuyo discurso la madre es narrada) (Domínguez 10). La narración que realizan los hijos de la madre es distinta cuando es realizada por los varones que por las mujeres:

Los relatos enunciados desde las posiciones de las hijas permiten visualizar los lugares filiales como sitios contradictorios de poder y marginalización, exhiben algunas de las formas violentas del modelo, instalan el juego de las generaciones y permiten ver la maternidad como un conjunto de actos ritualizados (Domínguez 41).

Esta tesis parte de la perspectiva de los estudios de género; por eso, el texto de Domínguez es fundamental para mi análisis, ya que la crítica argentina señala las coincidencias que se establecen entre el contexto social y las representaciones de la madre en los textos literarios. Por ejemplo, después de la Revolución Libertadora<sup>9</sup> (1955-1963), el número de narradoras aumentó y muchas de ellas alcanzaron niveles de

---

<sup>8</sup> Domínguez establece el *corpus* de obras que analiza hasta el año 2004, cuando se publican la novela *El grito* de Florencia Abbate y la obra de teatro *Belleza cruda* de José M. Muscari.

<sup>9</sup> Es el nombre con el que se autodenominó la junta militar que gobernó Argentina después del derrocamiento de Juan Domingo Perón.



profesionalización y fueron favorecidas por el *bestsellerismo* (Domínguez 23), lo que produjo una mayor exploración de temas “de mujeres” que incluían la maternidad. Dos figuras sociales, provenientes de la simbología maternal y casi mariana, tuvieron peso en la sociedad y la cultura argentinas: Eva Perón y las Madres de Plaza de Mayo<sup>10</sup>; la organización de estas últimas redefinió los códigos sociales al tomar la palabra y salir del espacio privado al espacio público para hacer visibles y denunciar los crímenes de Estado que incluyeron la tortura, el encarcelamiento, el asesinato, el secuestro y la desaparición de sus hijos:

Uno de los primeros atributos dado a este grupo de mujeres fue justamente el de «locas». Las Madres de la Plaza de Mayo salen a la escena pública a pedir por sus hijos desaparecidos reivindicando su condición de madres, una condición que les confiere su autoridad para el reclamo. En ese sentido recurren a un discurso «viejo» —la defensa incondicional de la vida de un hijo— pero para dar vuelta o invertir el carácter disciplinado de su condición. A partir de esta irrupción en la escena pública nacional la función materna se politiza de un modo inusitado. Es decir, la emergencia de este nuevo sujeto instala otra relación de fuerzas que enmarca su propia experiencia e insta en el orden de lo político-cultural un hecho diferente de búsqueda, de verdad y justicia. La irrupción visualiza no sólo una relación particular entre madres y Estado sino al mismo tiempo demuestra el carácter cambiante e histórico de la noción de maternidad (Domínguez 284).

Coincidió que después de la aparición de la organización de Las Madres de la Plaza de Mayo, comenzaron a aparecer textos que desafiaban ese modelo de madre única. Algunos ejemplos son: el cuento “Gloria de amor”, que pertenece al libro *Celebrar a la mujer como una pascua* (1967), de Tununa Mercado; *Los amores de Laurita* (1984), de Ana María Shua; *Preciosas cautivas* (1993), de Claudia Gilman y Graciela Montaldo;

---

<sup>10</sup> Mary Nash también reconoce la capacidad que tuvo el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo al transformar el discurso domesticador en una arma política, pues “asumieron su identidad como madres, pero desafiando muchas de las reglas de conducta implicadas en el discurso de género” (Nash 52).

*Conversación al sur* (1981), de Marta Traba; *Río de las congojas* (1981), de Libertad Demitrópulos y *El Dock* (1993), de Matilde Sánchez.

Por otro lado, la figura de Eva Perón también contribuyó en la politización de la función materna; en ella se concentran el poder y la sumisión, la autonomía y la sumisión, la entrega incondicional y la provocación; pues el peronismo necesitaba de una interprete leal y compenetrada con su papel para llevar a cabo su proyecto político social y cultural (Domínguez 287). Algunos escritores importantes que vivieron el auge y la caída del peronismo, y su proyecto cultural, fueron: Abelardo Castillo (1935-2017), Juan José Hernández (1927-2007), Juan José Saer (1937-2005) y Luis Gusmán (1944); Domínguez detecta, en los textos de éstos, coincidencias que corresponden con la contradictoria figura de Eva Perón, principalmente de las que están ligadas con la figura de la madre y de la prostituta:

Uno de los atributos que se le aplicaron a Eva fue el de Santa Madrecita. Por otro lado, sus enemigos no fueron parcos en el ejercicio de la denostación y uno de los insultos preferidos fue el de “puta”. El calificativo apuntaba a agraviar a una muchacha que muy joven había dejado su pueblo y había probado fortuna dedicándose a ser estrella de radio y de cine. Una joven proveniente de una familia «anómala», hija de la familia ilegítima de Juan Duarte y a quién éste no había dado su apellido como a sus hermanos mayores. Eva era la hija de la ilegitimidad y logró a través de Perón la legitimidad máxima: la de ser esposa del presidente, de la primera dama. Pero también logró por acciones y movimientos propios un lugar mucho mayor y trascendente en la historia nacional. Su historia personal logró invertir el carácter marginal de los relatos de bastardía. Usó la deslegitimación como un impulso de relegitimación social y personal. Eva no fue ni madre ni puta, sin embargo, sintetizó como ninguna otra, el cúmulo de significaciones que estos dos atributos pueden condensar en la historia y la ficción argentina <sup>11</sup> (Domínguez 145).

---

<sup>11</sup> En su libro *Historia argentina* (1991), el escritor Rodrigo Fresán (1963) retrata un personaje con un contexto familiar muy parecido al de Eva Perón; así, en su cuento titulado “El único privilegiado”, satiriza la imagen de Eva jugando tanto con su ilegitimidad familiar como con la figura de la prostituta.

Es así que en esta aventurada hipótesis, la autora analiza los textos: “La madre de Ernesto”, de Castillo; “Así es mamá”, de Hernández; *Cicatrices*, de Saer; y *El frasquito*, de Gusmán, y encuentra que el común denominador (además del marco histórico social en el que vivieron los escritores) es la dualidad madre/prostituta entendida como un sujeto con escaso valor social; pues no es capaz, a diferencia del padre, de transmitir un nombre y su sexualidad no tiene ninguna atadura<sup>12</sup> (Domínguez 166).

Además de rastrear las correspondencias entre los fenómenos sociales y la representación de la madre en los textos literarios, Domínguez también plantea la necesidad de observar las estrategias textuales mediante las cuales se representa a la madre; con lo anterior, la autora se refiere principalmente al análisis de las voces que narran a la madre y a qué es lo que sucede cuando la madre toma la palabra y ésta comienza a narrarse a sí misma. (Domínguez 24). Lo anterior resulta importante pues por mucho tiempo la madre careció de voz en su representación y el relato hegemónico fue el hijo que narraba a la madre.

---

<sup>12</sup> Aunque Nora Domínguez no lo incluye dentro de su *corpus*, el cuento “La película”, del también escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017), trata un tema similar: el hallazgo de una cinta pornográfica que tiene a Eva Perón por protagonista.

## Un acercamiento a *El núcleo del disturbio* (2002)

*Puede que haya cambiado la escritura, pero no ha cambiado el mundo. Yo me siento siempre en el mismo espacio. Un clima que tiene que ver con la oscuridad, pero una oscuridad que habita en nuestro entorno, que puede estar debajo de este sillón en el que estamos sentados, una cosa de inminencia.*

**Samanta Schweblin**

En 2002 una muy joven Samanta Schweblin publica con la editorial argentina Destino su primer libro de cuentos: *El núcleo del disturbio*. La escritora reconoce que mandó al comité dictaminador del premio del Fondo Nacional de las Artes los cuentos que ella creía que tenía mejor escritos hasta ese momento; la obra resultó ganadora y *El núcleo del disturbio* fue su carta de presentación en el campo de las letras argentinas y, con ella, llegaron las oportunidades de continuar escribiendo y publicando.

Ya pasados dieciséis años de la publicación de este libro, la autora ha declarado que considera que *El núcleo del disturbio* se encuentra muy alejado de su proyecto actual de escritura (Pinzás párr. 3); esa relación de amor y rechazo que la mayoría de los escritores sostienen con su primer libro es la que, en buena medida, ha impedido la existencia de reediciones, por lo que *El núcleo del disturbio* se ha convertido en el libro de esta autora al que resulta más difícil de acceder y leer.

En el año 2017, la editorial Penguin Random House publica la segunda edición de *Pájaros en la boca y otros cuentos*<sup>13</sup>; esta edición se compone de veintidós relatos: los quince que componen la primera edición de *Pájaros en la boca*, dos cuentos,

---

<sup>13</sup> La primera edición de ese libro, *Pájaros en la boca*, se publicó en México bajo el sello de Almadía en 2009. La segunda edición, publicada fuera de México por Penguin Random House, estuvo disponible en las librerías en marzo de 2018. Por su parte, Almadía también reeditó esta obra en México desde junio del 2018.

“Olingiris”<sup>14</sup> y “Un gran esfuerzo” inéditos, y sólo cinco de los doce cuentos que componen la edición original de *El núcleo del disturbio*: “Mujeres desesperadas”, “Matar un perro”, “Hacia la alegre civilización”<sup>15</sup>, “Agujeros negros” y “La pesada valija de Benavides”<sup>16</sup>. Más allá de la relación que tiene la escritora con su *opera prima*, considero fundamental explorar estos primeros textos, ya que en ellos se comienzan a vislumbrar muchos de los rasgos que caracterizan la narrativa de Schweblin y que se consolidarán en sus publicaciones posteriores; me refiero a la creación de atmósferas inquietantes que dejan al lector en total incertidumbre y que son cercanas a las formas literarias de lo maravilloso –como es el caso de este libro– y lo fantástico.

Otro de los temas presentes en esta publicación es la violencia, que se manifiesta en los relatos “Matar un perro”, donde un hombre tiene que –justamente– matar un perro con la menor piedad posible para unirse a un grupo cuyas actividades no parecen lícitas, y en “La pesada valija de Benavides”, en el que se presenta una extraña situación que desemboca en una reflexión entre el arte y la vida, pues la maleta que contiene el cadáver desmembrado de la esposa de Benavides es tomado por su psiquiatra y su grupo de amigos como una magnífica obra de arte y es exhibido en un museo, a pesar de que Benavides declara una y otra vez que fue él quien perpetró el crimen.

Una gran parte de los cuentos de *El núcleo del disturbio* puede relacionarse con el género de lo maravilloso, aunque me parece que el elemento que enlaza estos relatos

---

<sup>14</sup> Este relato se publicó en edición en español de la revista *Granta*, donde Schweblin fue nombrada una de las mejores narradoras en español.

<sup>15</sup> Este cuento aparece en la edición de la editorial Booket del año 2011 con el título “Hacia la alegre civilización de la capital”.

<sup>16</sup> Actualmente, existe una versión libre de este cuento de Schweblin adaptado al cine, fue realizada en 2017 y se titula “La pesada valija de Benavidez”. La dirección estuvo a cargo de Laura Casabé y el guión fue adaptado por la directora, Valentín J. Diment y Lisandro Bera (Bernardes, Horacio “Un artista en plan de evasión”)

es el título, que ya anticipa la presencia de un elemento que alterará el orden propuesto en la diégesis, así como el universo del lector.

## **“Mujeres desesperadas”: el núcleo de la representación de los personajes femeninos**

*La palabra amor tiene distinto sentido para uno y otro sexo,  
de donde surgen los serios inconvenientes que suele separarlos.*

*Byron ha dicho con razón que el amor no es en la vida  
de un hombre más que una ocupación, mientras que  
en la mujer es la vida misma*

**Simone de Beauvoir.**

Uno de los cuentos que permanece tanto en la primera edición de *El núcleo del disturbio* como en los cinco cuentos seleccionados por la escritora para *Pájaros en la boca y otros cuentos* es “Mujeres desesperadas”. Para esta investigación trabajaré tanto con la edición del cuento publicada en 2011 por la editorial Booket, como con la publicada en 2017 por Penguin Random House; ya que de los cuentos de *El núcleo del disturbio* que se han incluido en esta nueva edición, sólo “Mujeres desesperadas” es el que tiene el mayor número de modificaciones, que además resultan las más significativas –los cuatro restantes permanecen prácticamente idénticos–; por lo que señalaré los cambios al pie de página y profundizaré en el análisis de los dos personajes femeninos que no se encuentran en la edición de 2011.

En algún momento, Schweblin mencionó que escribió este relato a los diecisiete o dieciocho años; y que en él se planteó jugar con la idea del “amor de manual” al hacer desdichadas a un grupo de mujeres en el día de su boda, día que, según el discurso social dominante, es considerado como “el día más feliz de su vida” (Negar el Mar “Animal que cuenta...” ).

“Mujeres desesperadas” narra la historia de Felicidad y Nené<sup>17</sup>, que han sido abandonadas justo después de su boda en el baño de una gasolinera lejana junto al bosque. Aún llevan sus vestidos de novia con los que permanecerán dentro de este paraje de mujeres desdichadas y desechadas.

El cuento comienza con la descripción de Felicidad, que acaba de ser abandonada:

Parada en medio de la ruta Felicidad ha creído ver, en el horizonte, el débil reflejo de las luces traseras de un auto. Ahora, en la oscuridad cerrada del campo, sólo se distinguen la luna y su vestido de novia. Sentada sobre una piedra junto a la puerta del baño concluye que no tendría que haber tardado tanto. Desprende del tul algunos granos de arroz. Apenas puede adivinar el paisaje: el campo, la ruta y el baño. Quiere llorar, pero todavía no puede. Corrige los pliegues de su vestido, se mira las uñas y contempla, cada tanto, la ruta por la que él se ha ido (Schweblin *El núcleo del disturbio* 33)<sup>18</sup>.

El relato se encuentra narrado en tercera persona en estilo directo, pero una vez que Nené se incorpora a la diégesis, las intervenciones de éste son mínimas y contrastan con la abundancia de diálogos que sostienen Nené y Felicidad y con las intervenciones de las otras mujeres; el narrador se limitará a describir lo que sucede alrededor de estas dos mujeres y sus acciones, pero cediéndoles la voz.

---

<sup>17</sup> En la versión de 2017 aparece otra joven novia y una anciana, aunque la atención se centra en Felicidad y Nené, ahondare en esto párrafos más adelante.

<sup>18</sup> Quizá uno de los cambios más notables que realiza Schweblin es la reestructuración del inicio del cuento. Considero que la descripción presente en la edición de 2011 es más sugerente y se encuentra mejor lograda que la que citaré a continuación, perteneciente a la edición de 2017:

Al asomarse a la ruta, Felicidad comprende su destino. Él no la ha esperado y, como si el pasado fuese tangible, ella cree ver en el horizonte el débil reflejo rojizo de las luces traseras del auto. En la oscuridad llana del campo solo hay desilusión, un vestido de novia, y un baño en el que no debió haber tardado tanto.

Sentada sobre una piedra junto a la puerta, quita del bordado del vestido los granitos de arroz. No llora todavía, sino que, absorta en su shock de abandono, corrige los pliegues del vestido, analiza sus uñas y contempla, como quien espera el regreso, la ruta por la que él se ha alejado (Schweblin, *Pájaros en la boca y otros cuentos* 45).



En un gesto irónico, la novia recientemente abandonada lleva por nombre Felicidad, con esto ya se establece uno de los primeros contrastes que se mantendrán en el relato: Felicidad se encuentra abandonada, sola y a punto del llanto en el que debería de ser el día más feliz de su vida, como lo indica el cliché.

Al poco tiempo, Felicidad nota que no es la única que ha sido abandonada, la acompaña una mujer ya entrada en años que fuma un cigarrillo tras otro:

–No vuelven – dice una mujer.

Felicidad se asusta y grita. Por un segundo cree encontrarse frente a un fantasma. Intenta controlarse, pero el cuerpo no deja de temblarle. Mira a la mujer: nada parece sobresaltarla, tiene una expresión vieja y amarga, aunque conserva entre las arrugas grandes ojos claros y labios en perfectas dimensiones.

–La ruta es una mierda– dice la mujer. Saca de su bolsillo un cigarrillo, lo enciende y se lo lleva a la boca. –Una mierda. Lo peor... (Schweblin *El núcleo*... 33).

Con la aparición de Nené se establece otro contraste, el de la vejez y la experiencia, representados por ella, y el de la juventud y la inexperiencia, que se conjugan en Felicidad. Nené será la encargada de situar a la joven desposada en su realidad y le explica que ha sido abandonada, tal y como lo han sido muchas otras mujeres antes que ella, en la misma gasolinera a la orilla de la carretera:

–Mira –dice Nené; se sienta junto a Felicidad–, voy a hacértela corta –pisa el cigarrillo apenas empezado, enfatiza las palabras–: se cansan de esperar y te dejan. Eso es todo. Parece que esperar es algo que no toleran. Entonces ellas lloran y los esperan... Y los esperan... Y sobre todo y durante mucho tiempo: lloran, lloran y lloran todavía más (Schweblin *El núcleo*... 34)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Modificación de la edición de 2017: “–Mirá –dice Nené–, te la hago corta porque esto no da para más – Nené pisa el cigarrillo enfatizando las frases–: se cansan de esperar y te dejan, parece que esperar los deja agotados” (Schweblin, *Pájaros en la boca* y... 46).

Nené pone en relieve, ante el lector, un nuevo contraste que se establece entre hombres y mujeres y que será uno de los ejes principales del relato: las mujeres esperan mientras los hombres huyen.

Nené se queja del sempiterno llanto de las otras novias abandonadas, que sólo efectúan dos actividades básicas: esperar y llorar desmedidamente su abandono:

–¿Y a todas las dejan?

–¡Y todas lloran! –dice Nené.

Entonces gritan:

–¡Psicótica!

–¡Desgraciada insensible!

Y otras voces se suman:

–¡Dejanos llorar, histérica!

Nené mira hacia todos lados. Grita al campo:

–¿Y qué hay de mí...? ¿Qué hay de las que hace más de cuarenta años que estamos acá, también abandonadas, y tenemos que oír sus estúpidas penitas todas las malditas noches? ¿Eh? ¿Qué hay?

–¡Tomate un calmante! ¡Loca! (Schweblin *El núcleo...* 36)<sup>20</sup>

Las quejas y el hartazgo de Nené surten efecto en las demás mujeres que se encuentran en el bosque<sup>21</sup>, quienes se unen para denostarla:

---

<sup>20</sup> Modificación en la edición de 2017:

–Lloran... –dice Felicidad en voz baja y casi con vergüenza

–Sí. Lloran. ¡Sí, lloran! ¡Lloran toda la maldita noche!

–Nené señala su rostro–: ¿No me ves toda la cara? ¿Cuándo dormimos? ¡Nunca! Lo único que hacemos es oír las todas las malditas noches. Y no lo vamos a soportar más, ¿se entiende?

Felicidad la mira asustada. En el campo, voces y llantos de mujeres quejumbrosas repiten los nombres de sus maridos.

–¡Y todas lloran! –dice Nené.

Entonces las voces gritan:

–Psicótica

–Desgraciada, insensible.

Y otras se suman:

–Dejanos llorar, histérica.

Nené mira furiosa hacía todos lados, grita al campo:

–¿Y qué hay de nosotras, mariconas...? ¿Qué hay de las que hace más de cuarenta años que estamos acá, también abandonadas, y tenemos que escuchar sus estúpidas penitas todas las malditas noches?, ¿eh? ¿Qué hay?

Hay un silencio en el que la Felicidad mira con espanto a Nené.

–¡Tómate un calmante! ¡Loca!

–¿Sabes por qué la dejaron en la ruta?  
–¡Porque es una morsa flaca!  
–No, la dejaron porque... –se ríen– ... porque mientras ella se probaba su vestido de novia, nosotras ya nos acostábamos con su maridito... –Vuelven a reírse (Schweblin *El núcleo...* 35-36).

La hostilidad que se muestra entre Nené y el resto de las mujeres contrasta con la empatía que Felicidad muestra hacia ella, ya que en algún momento reconoce que quizá la tristeza de Nené sea más grande que la suya y la abraza cuando escucha que las otras mujeres se burlan de ella (Schweblin *El núcleo...* 36).

Las otras mujeres, de las que hasta el momento sólo hemos escuchado sus voces, van tras Nené y Felicidad como si se tratara de una jauría en estampida: “Felicidad siente bajo los pies un temblor, como si cientos de mujeres desesperadas avanzaran por el campo hacia ellas” (Schweblin *El núcleo...*36). Nené observa que un carro llega y le propone a Felicidad que huyan de ese lugar; es decir, en este pequeño mundo (o bosque, mejor dicho) de mujeres que se lamentan, Nené plantea algo totalmente distinto: escapar de ese destino de llantos y espera. Del automóvil no descende una mujer como Nené y Felicidad esperan, sino un hombre desesperado por ir al baño y la atención de las mujeres, que al principio recaía en Nené y Felicidad, se desvía y ahora todas corren tras el hombre:

El murmullo las sigue y ya parece estar sobre ellas. No alcanzan a verlas, pero saben de están ahí, a pocos metros. El coche se detiene frente al baño. Nené se vuelve hacia Felicidad y le ordena que avance, y sin acercarse demasiado, oculta aún en la oscuridad, espera a que la mujer se baje para sentarse ella y obligar al hombre a conducir, pero el

---

<sup>21</sup> Estas mujeres abandonadas remiten a las *wilis* de *Giselle*, la obra epítome del ballet romántico, escrita por Théophile Gautier. Las *wilis* son personajes que aparecen en el segundo acto de este ballet y se basan en una leyenda alemana, tomada de la obra de Henrich Heines, que narra la historia de unos fantasmas de blanco, mujeres que han muerto antes del día de su boda y son condenadas a permanecer, aún con sus vestidos de novia, lamentándose eternamente.

que se baja es él. Con las luces recortando el camino aún no ha visto a las mujeres y baja apurado agarrándose la bragueta. Entonces el barullo aumenta. Las risas y las burlas se olvidan de Nené y se dirigen exclusivamente a él. Se detiene pero ya es tarde; en sus ojos el espanto de un conejo frente a las fieras (Schweblin *El núcleo...* 37).

Felicidad y Nené logran huir en el automóvil junto con la confundida novia del hombre, que ahora se encuentra a merced de las mujeres abandonadas en el bosque. El último contraste que aparece en el relato se produce en el final del mismo y remite, de nuevo, al contraste entre lo femenino y lo masculino:

Tras ellas continúan los gritos de las mujeres, pero el reflejo anaranjado de las luces traseras alejándose parece sumirlas en una silenciosa tristeza. A Felicidad le hubiese gustado abrazar a Nené, apoyarse en su hombro al menos.

Entonces, pequeños pares de luces blancas comienzan a iluminar el horizonte.

—¡Vuelven! —dice Felicidad.

Pero Nené no responde. Enciende un cigarrillo y contempla en la ruta los primeros pares de luces que ya están casi sobre ellas.

—¡Son ellos! —dice Felicidad—, se arrepintieron, vuelven a buscarnos...

—No —dice Nené, y suelta una bocanada de humo—. Son ellos, sí; pero vuelven por él (Schweblin *El núcleo...* 38).

Es al final de este relato cuando el contraste entre lo femenino y lo masculino se hace más evidente, pues sólo Felicidad y Nené logran escapar del bosque de las novias abandonadas al ir en contra del orden que se ha establecido, de las actividades y decisiones convencionales de su género que se muestran en el relato, pues Nené convence a Felicidad de no llorar ni esperar y huyen cuando se les presenta la oportunidad. Su huida también se lleva a cabo porque se mantienen unidas, a diferencia de las demás mujeres abandonadas, que se dedican a insultarlas. Al mantenerse juntas, logran la misma solidaridad que existe entre los hombres, pues ellos regresan para rescatar al novio que bajaba al baño y al que las mujeres abandonadas se lanzan para cazarlo (¿o será para casarlo?).

Como ya lo mencioné, una de las modificaciones más notorias que presenta “Mujeres desesperadas” en la versión de 2017 <sup>22</sup> es la inclusión de dos personajes femeninos. La primera, según la descripción del narrador, es una mujer mayor cuya vestimenta no coincide con lo que esperaríamos de una mujer de su edad y que, al igual que todas las demás, ha sido abandonada por su marido. En esta versión, Felicidad intenta dar una apariencia de resignación y calma parecida a la de Nené al momento de pedirle a la mujer recientemente abandonada que no llore (incluso usa la misma frase que Nené le dijo cuando tenía poco tiempo de ser abandonada: “Siempre, en la ruta siempre”). La respuesta de la anciana es muy diferente a la que Felicidad esperaba:

A medida de que la figura se acerca descubren el rostro de una vieja. Cada tanto, se detiene y contempla la ruta. Vestida en tonos dorados, deja ver en su escote el sensual encaje negro de una prenda interior. Ya cerca, antes de que pueda preguntar algo, Felicidad se adelanta:

–Siempre, en la ruta siempre, abuela.

Cuando la vieja las descubre, sentadas en el campo con sus vestidos de novia, endereza su postura y mira indignada hacia la ruta.

–Pero ¿cómo?

–No llore, por favor –dice Felicidad–. No empeore las cosas.

–Pero no puede ser... –dice la vieja, y en la desilusión cae de su mano, al campo, la libreta de matrimonio.

Mira con desprecio al campo la ruta por la que se ha ido el coche y dice:

–¡Sinvergüenza, viejo impotente! (Schweblin *Pájaros en la boca y otros cuentos* 50).

El segundo personaje que se agrega en esta versión es la mujer que va en el automóvil que utilizan Felicidad, Nené y, en el caso de esta versión, la anciana para escapar. En la versión anterior, la mujer no profiere palabra alguna; en ésta, la mujer confiesa que su intención era abandonar a su recién marido en el baño, al lado de la ruta:

---

<sup>22</sup> Las versión de este cuento que se presenta tanto en la edición de Penguin Random House de 2017 como en la de Almadía del 2018 son idénticas. En este trabajo citaré la primera de éstas.

–No me bajo nada –dice la mujer. Mira al hombre sin aprecio y después a Nené–.  
Arrancá antes de que vuelva –dice, y traba la puerta de su lado.

Nené enciende el motor. El hombre escucha el automóvil y se vuelve hacia ellas.

–¡Arrancá! –grita la mujer.

La vieja aplaude nerviosa, aprieta con firmeza la mano de Felicidad, que con espanto mira al hombre que se acerca. Con dos ruedas laterales fuera de la ruta, el auto patina sobre el barro. Nené mueve el volante sin control y por un momento los faros del coche iluminan el campo. Pero lo que se ve entonces no es justamente el campo: la luz del auto se pierde en la inmensidad de la noche y por un momento distingue en la oscuridad la masa descomunal de un centenar de mujeres. Corren hacia el auto, o mejor dicho hacia el hombre, que, entre ellas y la multitud, aguarda su llegada paralizado, como si esperara la muerte [...].

La mujer se acomoda en el asiento.

–Nunca lo quise –dice–, cuando se bajó pensé en dejarlo en la ruta, pero no sé, el instinto maternal... (Schweblin *Pájaros en la boca y...* 52).

Estos dos personajes que se incluyen en esta edición sólo reafirman el papel trasgresor que las mujeres cumplen en este relato: la mujer vieja al no entregarse al llanto y reclamar a su esposo que la abandona, y la otra joven desposada que va al lado de la ruta a deshacerse del marido (acción que, hasta ese momento, sólo la habían realizado los hombres).

Desde esta etapa primera de la escritora argentina como profesional ya se vislumbra un intento de escribir, más que de las preocupaciones o de los temas de las mujeres, desde lo femenino; pues son estas mujeres anteriormente descritas las que se apropiaran de la palabra.

Tampoco resulta extraño que las mujeres que son abandonadas en este bosque al lado de la ruta permanezcan con sus vestidos de novia puestos; al respecto, la autora comenta:

Toda la carga simbólica, y hasta la carga textil del casamiento, la lleva ella. No hay nada en él [en el novio] que diga «está recién casado»; está todo puesto en el cuerpo de la mujer, ¿no? O sea: ese vestido que no se puede arruinar, esa cantidad de tela

desmedida, algo que te tapa la cara; lo que ves ya no es cien por ciento lo que ves, ves cositas blancas. O sea, es muy fuerte. [...]. El hombre de hace veinte o treinta años atrás recibía a la mujer como un paquetito divino, una torta rosa y bueno... había que adornar el regalito (Negar el Mar “Animal que cuenta...” ).

En el cuento, las mujeres que se quedan abandonadas en el bosque, como si se tratara de objetos inservibles, aceptan el papel pasivo que tradicionalmente es asumido por la mujer dentro del matrimonio; según Levi-Strauss, la mujer figura en el matrimonio como un objeto de intercambio y no como un sujeto entre los que dicho intercambio es llevado a cabo (ctd. en Sau 190). Tomando en cuenta lo anterior, las mujeres que huyen también trasgreden esa objetificación que se da dentro de esa institución.

Como ya lo mencioné en párrafos anteriores, buena parte de los cuentos de *El núcleo del disturbio* pertenecen al género de lo maravilloso. Para David Roas, en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural; es decir, que lo maravilloso no necesita de la irrupción de la realidad para su funcionamiento (Roas “La amenaza de lo fantástico” 9-11). Es así que en “Mujeres desesperadas” resulta aceptable que exista un bosque donde los recién maridos se deshagan de sus esposas y, además, que éstas permanezcan y envejezcan ahí, como si se tratara de seres fantasmales.

En resumen, en este cuento se establece un orden en que las esposas son abandonadas en el bosque al lado de la ruta y se mantienen llorando y penando; este es el funcionamiento que se propone en este mundo ficcional y que sólo Nené y Felicidad (junto con la anciana y la joven esposa en el auto, en la otra versión) trasgreden.

## **“Adaliana” o el rechazo de la maternidad impuesta**

En general, los cuentos de *El núcleo del disturbio* se encuentran más del lado de lo maravilloso que de lo fantástico –este último género será desarrollado por Schweblin con mayor soltura en *Pájaros en la boca* y la *nouvelle Distancia de rescate*–.

“Adaliana” se inscribe dentro de la categoría de lo maravilloso pues, como explica Tania Alarcón, lo fantástico exige una “facultad de la mente para representar cosas inexistentes”; mientras que lo maravilloso se vincula a aquello que puede verse aunque resulte increíble (Alarcón 84); de este modo, lo maravilloso trata de la contemplación de un mundo que se rige por sus propias reglas. Ana María Morales, investigadora de lo fantástico en la literatura, realiza más precisiones en torno a la definición de lo maravilloso y menciona que se trata de un universo alternativo en el que las causas y las leyes que rigen ese mundo de ficción son diferentes a las que conocemos y pueden considerarse (tanto dentro como fuera del texto) razonables (Morales 15). Con una estrategia de escritura parecida, tanto en el cuento “Mujeres desesperadas” como en “Adaliana”, Schweblin crea un mundo alternativo con reglas y un funcionamiento propio en el que hombres y mujeres desempeñan roles y son definidos por sus actitudes y los espacios físicos que ocupan, de una gran singularidad y significación, y que los personajes femeninos se encargan de transgredir. En ninguno de estos dos relatos aparecerá algún elemento que pertenezca a una realidad –o a un acuerdo o pacto de realidad– plenamente identificable con la del lector; lo anterior impide que pueda incluirse un acontecimiento que irrumpa en esa realidad, y que es la condición propia de la literatura fantástica.

Este relato de Schweblin es el primero de los que se encuentran publicados hasta el momento donde aparece el tema de la maternidad como uno de los ejes centrales de la trama y de una manera poco tradicional y transgresora (ambas características bien



podrían emplearse para describir toda la obra de la escritora argentina); desde un género considerado menor y escapista, como lo maravilloso, la autora pone en relieve ciertos temas que tienen trascendencia dentro de los estudios de género como la violación, la maternidad obligada y las imposiciones del patriarcado.

El cuento está narrado en tercera persona y esta voz narradora se encuentra fuera de los acontecimientos relatados (Tacca 65). Aunque la elección de esa voz puede ser leída desde lo tradicional o convencional, la elección de los tiempos verbales en futuro es un elemento de la enunciación que merece analizarse. Según lo propuesto por Émile Benveniste, para que la enunciación pueda ser llevada a cabo se necesitan condiciones específicas, como ser un yo/tú, estar aquí y estar ahora –pues el presente es el único momento de la enunciación– (Benveniste 86-87). La deixis o los deícticos, como marcas de enunciación, son los elementos que funcionan como válvulas que permiten regular las tres condiciones; el empleo de los tiempos verbales es el recurso más evidente de este relato, pues están conjugados en tiempo futuro. El uso particular de esta forma gramatical mantiene al lector en tensión constante y lo estimula a estar atento a la aparición de aquel acontecimiento terrible que le es anunciado al principio del relato:

Esta noche, cuando Escudero descienda a los pisos que habita la servidumbre y llame a la puerta de Adaliana, **sucedará algo terrible**. Pero hasta aquí no habrá sorpresas. Acostumbradas a los pasos del hombre, acurrucadas ya entre las sábanas, las mujeres permanecerán atentas e intuirán las figuras que, al paso de Escudero, dibujarán los candelabros con sus sombras en los pasillos de los cuartos (Schweblin *El núcleo del disturbio*<sup>23</sup> 4 énfasis añadido).

La aparición o el descenso de Escudero adonde se encuentran estas mujeres parece ser algo cotidiano, pues ellas ya saben qué es lo que tienen que hacer y qué es lo que les

---

<sup>23</sup> En adelante, las referencias a este texto se harán indicando el apellido de la autora seguido de la página del que proceden.

sucedirá después de que Escudero elija a alguna, por lo que mantienen la empatía después de que Escudero abusa de ellas, ya que la “ansiosa bestialidad”, con la que se cierra la puerta, bien podría ser una prosopopeya dirigida a la actitud que tendrá Escudero con la mujer elegida esa noche:

Cuando el hombre se detenga frente a la puerta elegida, todos escucharán los golpes. Llamarán a la propia puerta, o a la puerta vecina; todas concluirán que da lo mismo. Las jóvenes esperarán en silencio, las niñas dormirán con las manos de sus madres aferrándose con fuerza las muñecas. Aguardarán impacientes los movimientos de la elegida. Sin decir una palabra, ella abandonará la cama para salir de inmediato y caminar tras Escudero. Las que queden escucharán los ruidos en la escalera y la puerta que se cierra con ansiosa bestialidad. Después, con el sueño, pasará la noche, y aún demasiado temprano para que las pequeñas ventanas iluminen sus cuartos, las mujeres de la casa despertarán al oír los pasos que descienden las escaleras y avanzan penosamente hacia el único cuarto que, en la noche, habrá esperado con la puerta abierta. La mujer se recostará con cuidado en la cama vacía. Y dormirá hasta entrada la tarde, puesto que ninguna de ellas reclamará su ayuda en el trabajo diario y, aunque muchas la alentarán a conversar, guardará silencio durante varios días (Schweblin 41).

La próxima en ser seleccionada por Escudero será Adaliana, una joven en la que las otras mujeres ya observan una conducta distinta:

Escudero la ha visto esta tarde lavar ropa junto al río y no habrá azar en la elección: llamará a su puerta con la necesidad urgente que le inspira lo nuevo. Lo que no sabe Escudero, y sospechan las mujeres, es que algo extraño sucede con Adaliana: cuando se peina frente al espejo, han visto el delirio de sus ojos ausentes al mirar sus propios ojos (Schweblin 42).

Desde el título del cuento, se le advierte al lector que esta extraña mujer será el centro de aquél, pues se trata de la única mujer que lleva un nombre propio aparte de Escudero; aunque el nombre de éste, a pesar de encontrarse escrito con mayúscula inicial, como indica la regla, remite más a un sustantivo. En ese sentido, la definición de la palabra

*escudero* que proporciona el *Diccionario de la lengua española* es: “hombre que por su sangre o parentesco pertenece a un determinado estamento de la nobleza”; a partir de esto es que se deduce que la organización dispuesta en el relato entre los hombres (u hombre, pues Escudero es el único mencionado) y las mujeres obedece a un orden de estamentos: arriba la nobleza y abajo las mujeres que, además, realizan actividades de servidumbre<sup>24</sup>, pues son jardineras, cocineras, camareras y realizan labores de cuidado (Schweblin 44).

La violación sistemática de Escudero sobre las mujeres se hace evidente cuando Adaliana queda embarazada, como analizaremos más adelante. Lo que Escudero realiza con las mujeres cautivas tiene muchas similitudes con el derecho de *pernada*, establecido aproximadamente durante el siglo XII; el cual era una atribución no escrita por la cual el señor feudal “podía apropiarse de la virginidad de la recién casada y obligarla al adulterio, siempre que ésta perteneciese al estamento servil” (Sau 89). En ese sentido, Schweblin crea en este relato una atmósfera que remite a la Edad Media, pero sin que se intente realizar una recreación fiel o mimética de ese periodo, aunque hay indicios que sugieren esa alusión ya que, dentro de los feudos, éste se ejercía por parte del señor feudal para apropiarse de la virginidad de la recién casada y, en el caso de “Adaliana”, se sugiere que Escudero tiene a su disposición varias mujeres —que pertenecen a un estamento inferior—por las noches.

Adaliana (único nombre femenino mencionado en el relato) es un nombre poco común y tiene similitud con la palabra *adalid*; de acuerdo otra vez con el *Diccionario de la lengua española*, el término se refiere a “guía y cabeza, o individuo muy señalado de

---

<sup>24</sup> La división que en este relato se establece entre las actividades de hombres y mujeres remite indirectamente a *The Handmaid's Tale* (en español: *El cuento de la criada*) de Margaret Atwood, publicada en 1985. Esta novela se podría clasificar como ciencia ficción y se desarrolla en un futuro distópico donde las libertades, los derechos civiles y los derechos de las mujeres son suprimidos. Las criadas no tienen control sobre ningún aspecto de su cuerpo, no tienen identidad, ni nombre ni propiedades y son utilizadas para procrear, pues su único valor radica en su capacidad de gestar.

algún partido, grupo o escuela o de un movimiento alguno”; y efectivamente, Adaliana se distinguirá de las demás mujeres por rehusarse a continuar con el destino que, dentro de este relato, les es asignado a las de su género. A diferencia de la actitud de las otras mujeres, después de haber sido elegida, Adaliana no avanza de manera obediente y silenciosa detrás de Escudero; al igual que las otras mujeres que la antecedieron en esta función, propia de los harenes orientales, parece saber lo que le espera y lucha contra ese destino. Cabe destacar que en este caso, el papel de las otras mujeres cambia, ya que las que antes acompañaban y ofrecían consuelo a la que regresaba de la habitación de Escudero ahora no hacen nada para evitar que Adaliana (la nueva elegida) cumpla esta obligación:

Pero esta noche será diferente: Adaliana no escuchará el llamado. Mientras los golpes se repitan, las mujeres suplicarán desde sus camas que ella ceda, que abra la puerta. El llamado será cada vez más impaciente, las manos de las mujeres se aferrarán a las sábanas en silencio. Al fin un último golpe derriba la puerta. [...]. Luchará frenética, pero él la irá empujando hacia la salida. Se aferrará a los muebles, a los marcos, a los poros ásperos de las paredes, todo lo que los rodea caerá inevitablemente al piso. El terror de sus gritos obligará a las mujeres a asomarse. Sin reconocerlas, Adaliana intentará tomarlas de los brazos arrastrándolas con ella varios metros, hasta que el resto de las mujeres acuda en su ayuda y las separen de sus manos desesperadas (Schweblin 42).

Después de la violación viene un embarazo no deseado por ella. Las descripciones del narrador de este embarazo son poco idílicas pues, por lo que se infiere del relato, parecerían estar más cercanas a la conciencia de Adaliana: “El vientre de Adaliana crecerá desproporcionadamente deformado, consumiéndole el cuerpo como una gigantesca garrapata” (Schweblin 43); el bebé “se afianza a su vientre como una enfermedad nefasta” (Schweblin 44). Adaliana intenta deshacerse del producto de esta violación arrojándose por las escaleras varias veces:

Acostumbradas, abocadas sólo a las tareas diarias, las mujeres tardarán en entender que los golpes son contra la criatura y al fin descubrirán a Adaliana abandonar su cuerpo frente a las escaleras más altas, dejarse caer hacia abajo ajena al dolor. Las manos oscuras, los dedos fuertes de la comadrona, se unirán cada noche al rezar porque la noticia de aquel crimen diario no llegue a escucharse en los pisos superiores (Schweblin 43).

En efecto, la noticia llega a los pisos de arriba y Escudero, junto con otros hombres, ponen un alto a los atentados de Adaliana contra su hijo:

Adaliana, atada a su propia cama de pies y manos bajo la orden de Escudero, será custodiada día y noche por las mismas mujeres. Obligada a comer, bañarse, vestida y desvestida por manos sumisas de mujeres carceleras. Dos veces al día, como se recibe las manos de una madre, los dedos oscuros de la comadrona le separarán los labios secos, le abrirán la boca a la fuerza y la obligarán a beber. Adaliana sentirá el agua fresca correr por su cuerpo como se siente correr la vida, la nueva vida en la sangre y en la sangre el alimento de una criatura que crece sin piedad, una sustancia acuosa y débil que irá afianzándose en su vientre como una enfermedad nefasta (Schweblin 43-44).

El interés de Escudero por impedir que Adaliana termine con su embarazo tiene relación con su intento de buscar un heredero: “Escudero sabrá, sin ninguna duda, que la criatura que nace es la elegida, no uno más entre otros tantos bastardos sino un único y primer heredero. Como si en el grito de ese hijo, aun antes de escucharlo, él ya pudiese leer los signos claros de su propia sangre” (Schweblin 44). La búsqueda de un hijo varón como heredero ya se establece en la Alta Edad Media —de nuevo un referente a este periodo— durante el imperio de Carlo Magno con la Ley Sálica o Ley de los francos salios, que excluye a las mujeres como herederas a la corona (Sau 167). En ese sentido, en los hijos varones los hombres ven la oportunidad de perpetuarse, pues son ellos los que heredan el poder y en los que se asegura la continuidad del nombre de familia.

La comadrona y otras dos mujeres son las encargadas de ayudarla a parir. Como ya se ha aclarado en los párrafos anteriores, Adaliana no quiere a su hijo y es aquí cuando se cumple el terrible presagio de la comadrona anunciado al principio del relato:

Pronto llegará Escudero. Se detendrá ante la comadrona, preguntará por el niño. La mujer dirá: esa muchacha no lo quiere, se lo comería si pudiera con tal de que vuelva a su vientre. Y con el horror ya naciéndole en los ojos, la comadrona dejará al hombre pasar al cuarto, cerrará la puerta y esperará. Las mujeres leerán en sus ojos lo que sigue: el principio de una tormenta, el hombre que se tarda. Ruidos que son quejidos o llantos. Un gruñido sediento, casi animal, y a fin, el olor a muerte. La comadrona abrirá la puerta. Frente a las mujeres el hombre caerá de rodillas, y mirará en sus manos ensangrentadas los posibles restos de algo que fue pequeño, y suyo, pero que ya no lo es (Schweblin 45).

Después de la referencia de la comadrona a que, si pudiera, la protagonista devoraría a su hijo, queda claro que Adaliana mata a su hijo frente a Escudero, su padre; sin embargo, el empleo de la elipsis, que niega los detalles extremadamente precisos, sugiere cierta ambigüedad. Una hipótesis es que Adaliana se come al niño, pues la comadrona —que ya sabe que es lo que sucederá— le menciona al hombre que Adaliana no quiere al niño y que se lo comería si tuviera la oportunidad, con tal de que la criatura no salga de su cuerpo. Y si bien no se establece a qué personaje pertenece cada uno de los ruidos emitidos (quejidos, llantos, gruñidos, etc.), parece que ese gruñido animal pertenece a Adaliana, que ha dejado los restos de la criatura en las manos del padre.

Al final del cuento, se confirma lo que había sucedido hasta la predicción de la comadrona, es decir, se trata de la narración de algo que todavía no sucede, una suerte de prolepsis: “Por eso es que la comadrona, rodeada de velas, une sus palmas y reza: es que esta noche sucederá algo terrible, piensa, mientras la gran puerta del pasillo se abre

y en el cuarto contiguo, peinando su pelo negro. Adaliana mira en el espejo sus propios ojos ausentes” (Schweblin 45).

De este modo, si Adaliana es una especie de *deus ex machina* cercana a la figura antitética de la madre tradicional, Medea, y Escudero remite a la posición privilegiada de la nobleza medieval que reclama su supuesto derecho de pernada, entonces la comadrona funciona como una especie de oráculo que anuncia la restitución un intento de anular las leyes del patriarcado.

### **Figuras de lo femenino**

En este relato hay referencias algunas figuras que han pertenecido al ámbito de lo femenino: una de ellas corresponde a las comadronas (también conocidas como matronas o parteras), mujeres que se dedican, sobre todo durante los siglos XVI y XVII –cuando la medicina abandonó sus tradicionales ámbitos filosóficos y religiosos para transformarse en una disciplina central dentro de los estudios científicos, aunque hay datos de la existencia de estas mujeres desde antes de la aparición de los pueblos hebreos, griegos y romanos–, a asistir a las mujeres durante la labor de parto. La mayoría de ellas sólo contaba con los saberes que les había otorgado la experiencia y la transmisión oral de conocimiento a través de las generaciones (Sau 83-84).

Por su parte, el personaje Adaliana también posee una gran carga simbólica, ya que se sugiere su relación implícita con Lilith, quién, según la tradición judía, fue la verdadera primera mujer de Adán, al cual abandona porque no deseaba tener hijos con él, por lo que, con el paso del tiempo, fue considerada un demonio que injuriaba a los recién nacidos (Sau 68). Lilith se aparta del modelo de la mujer creada por el patriarcado y también es considerada dentro de la figura de la bruja, junto con las comadronas, curanderas, adivinadoras y magas (Sau 83).

Como ya se mencionó brevemente en las páginas anteriores, el filicidio cometido por Adaliana también remite a Medea, el personaje clásico de la mitología griega y de la tragedia de Eurípides: “Medea no sólo mata a su rival sino que asesina a sus propios hijos, y aquí es donde radica la tragedia: porque Medea si bien ama a sus hijos como madre particular y concreta, sabe asimismo que sólo ellos son la gloria de su padre” (Sau 184). Sin embargo, a diferencia de Medea, Adaliana rechaza a su hijo desde el nacimiento y, sabiendo lo que la sucesión representa para Escudero, lo mata frente a él o, por lo menos, le entrega los restos de su primogénito, asesinado inmediatamente después de la salida de la comadrona y la entrada del padre malogrado. Este carácter de estructura final de tragedia clásica, que en el cuento de Schweblin puede sugerirse al final del texto<sup>25</sup>, quizá anuncie veladamente, y en un sentido inverso, que la acción criminal, el filicidio, se lleva a cabo fuera de la escena, ya que el narrador se enfoca en la breve conversación entre la comadrona y Escudero, dejando ausente de la escena a Adaliana, para retomar su aparición cuando Escudero acude a conocer a su hijo —que como los hijos de Medea, pertenece al género masculino, lo que de paso sugiere que, al no corresponder al género de la madre, existe una menor relación de empatía con el recién nacido— y, sin que se sepa con claridad, le entregan sus restos, ya que la venganza o la desesperación por el sometimiento permanente impulsan a Adaliana a cometer uno de los peores crímenes según la tradición grecolatina —junto al parricidio y el matricidio: el filicidio.

---

<sup>25</sup> Como se verá en los siguientes capítulos, Schweblin emplea con frecuencia la elipsis como un modo no de narrar y describir abiertamente, sino de sugerir, lo que produce una gran ambigüedad en la lectura de sus narraciones, tal como ocurre con las novelas, *nouvelles* y cuentos de Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar; a éste último escritor Schweblin lo cita con gran frecuencia como una de sus influencias más fuertes.



## ***Pájaros en la boca* (2009), las posibilidades de lo fantástico**

En 2009, Samanta Schweblin continúa su proyecto narrativo y publica su segunda colección de relatos: *Pájaros en la boca*. Este libro fue ganador del premio Casa de las Américas (Cuba, 2008) y es la publicación por la cual la escritora argentina comenzó a ser reconocida a nivel internacional. A pesar de que en la actualidad cuenta con otras publicaciones, *Pájaros en la boca* es el libro que ha sido traducido a más idiomas (inglés, francés, holandés, alemán, italiano, portugués, sueco y serbio) y el que cuenta con más reediciones en español por parte de distintas editoriales latinoamericanas y españolas<sup>26</sup>.

Si los cuentos de *El núcleo del disturbio* tienen más cercanía con el género de lo maravilloso, los incluidos en *Pájaros en la boca* contienen elementos que permiten ligar buena parte de éstos al género fantástico. Considero también que la frecuente clasificación de la narrativa de Schweblin con un género que ha tenido una copiosa producción en Latinoamérica fue lo que llevó a que la crítica y los lectores la colocaran como una especie de heredera del legado de otros escritores ya canonizados tanto dentro como fuera del género fantástico, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Julio Cortázar.

Los elementos que se encuentran entre las fronteras de lo fantástico y lo maravilloso que Schweblin presenta en su escritura son características que establecen una diferencia con el resto del panorama de la literatura argentina que ha sufrido, en los

---

<sup>26</sup> La edición más reciente incluye cinco cuentos de su obra anterior, *El núcleo del disturbio: Pájaros en la boca y otros cuentos* (Penguin Random House: Barcelona, 2018 y Almadía: Oaxaca, 2018. Cabe destacar que la edición anterior, de 2010, no incluye “Última vuelta”, que sí aparece en la edición de 2018, lo que significa que la edición original contiene quince cuentos).

últimos años, un giro hacia la escritura autobiográfica<sup>27</sup> (especialmente en el caso de la generación de escritores posterior a la dictadura argentina) o a una estética más cercana al realismo.

Que los cuentos de *Pájaros en la boca* sean considerados dentro del género fantástico me parece que se debe a varias razones; tal vez la más evidente, en un primer acercamiento, sea la presencia de personajes que remiten a lo fantástico clásico (Arán *El fantástico literario. Apuntes teóricos* 11). Si bien no aparecen dobles, fantasmas, vampiros o demonios como tales, en estos cuentos encontramos seres que remiten a lo monstruoso y a lo inexplicable, como una niña cuyo único alimento son pájaros vivos, hombres con cola de pez, seres humanos con características físicas exageradas y una criatura cuya forma no se encuentra descrita en la narración, pero que ataca de manera salvaje a un hombre en la estepa. Además, en estos cuentos en particular suceden fenómenos inexplicables como un proceso de metamorfosis, desapariciones en circunstancias poco lógicas o inexplicables o sucesos que no tienen cabida dentro de la lógica, como un hombre que cava con afán un pozo sin que se entiendan cuáles son los motivos que lo llevan a hacerlo.

Otro de los temas presentes dentro de este volumen es la violencia aunque, como ya lo he mencionado, como tema, siempre se encuentra circunscrita en contextos extraños. En el caso de esta publicación, el tema puede observarse de manera más clara en el relato “Cabezas contra el asfalto”, donde se cuenta la historia de un joven huraño que parece controlar sus embates de furia al elaborar dibujos de las cabezas que él estrellaba contra el suelo en irrefrenables ataques de ira. Este relato parecería una continuación de “La pesada valija de Benavides” de *El núcleo del disturbio*, pues en ambos existe una reflexión en torno a los acontecimientos violentos (las cabezas

---

<sup>27</sup> Cfr: Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. 91.

sangrantes después de ser golpeadas contra el asfalto y el asesinato de una mujer, respectivamente), las representaciones artísticas y su recepción.

Las complicaciones que pueden resultar de las relaciones familiares son también un tema que Schweblin comenzará a explorar en *Pájaros en la boca* y que tendrá un amplio desarrollo en su siguiente volumen de cuentos: *Siete casas vacías*. Ejemplos de lo anterior son “Mariposas” –que también comparte características con el género fantástico debido a la aparente transformación de un grupo de niños pequeños en mariposas y la ambigüedad del final–, donde se explora el daño que pueden hacer los padres a los hijos en su intento de criarlos, y “El hombre sirena”, en el que una mujer renuncia a la felicidad debido a la sobreprotección que ejerce sobre ella su hermano Daniel. En ese sentido, los personajes femeninos de este libro continúan con la línea que se manifiesta desde sus cuentos anteriores: los personajes femeninos del mundo literario de Schweblin no son caracterizados de una manera estereotipada; en “Pájaros en la boca”, Sara, una niña que devora pájaros vivos, es descrita como una pequeña de cabello muy largo, negro y sumamente pálida; en “El hombre sirena” una mujer decide desafiar las reglas impuestas por su hermano para coquetear con un hombre con cola de pez.

Parece que en Samanta Schweblin también se cumple la característica que la investigadora Cynthia K. Duncan ha encontrado en los textos de las mujeres que se dedican al género, pues menciona que:

En las manos de las escritoras latinoamericanas, lo fantástico muchas veces funciona para socavar la estructura de poder de la sociedad patriarcal, y demostrar que las mujeres y los niños ven la realidad en maneras que difieren marcadamente con la visión «normal» del hombre que predomina en la literatura tradicional. (Duncan 60).

También las madres y sus modos de ejercer la maternidad serán representados lejos de la imagen construida dentro del sistema patriarcal. Si bien para esta sección he seleccionado el cuento “Conservas” para su análisis debido al papel central que cumple el personaje de la futura joven madre –pues es protagonista y narradora en primera persona–, esta no es la única imagen de la madre que se representa en *Pájaros en la boca*, aunque en los cuentos que mencionaré a continuación las madres y la maternidad no son los temas centrales de los textos y; como lectores, sólo podemos darnos una imagen de ellas a través de la focalización de otros personajes. En “Papá Noel duerme en casa”, un niño relata cómo su madre se ha quedado en una especie de estado catatónico que sólo le permite ver la televisión todo el tiempo; lo único que saca a la mujer de este estado es cuando se presenta en su casa un hombre llamado Bruno, disfrazado de papá Noel<sup>28</sup>. En “Pájaros en la boca”, Sylvia, la madre de la chica que se alimenta exclusivamente de pájaros vivos, deja a su hija exclusivamente al cuidado de su padre. La aparición de la madre dentro de “La medida de las cosas” se manifiesta como un personaje que, a partir de lo que se infiere en el relato, maltrata a su hijo Enrique, el cual se comporta como un pequeño niño a pesar de ser un adulto maduro.

En ese sentido, Schweblin reconoce que en *Pájaros en la boca* explora estos temas, aunque en un principio renegaba de los mismos:

Yo creo que los hombres y las mujeres somos muy distintos, y que nos interesan cosas distintas. A mí, por ejemplo, me pasó que tenía un rechazo por todos estos temas que a mí me parecían femeninos, ¿no?; o sea, no hubiera escrito sobre el amor, o sobre la

---

<sup>28</sup> Este texto es narrado desde la perspectiva del hijo de Irene, la mujer catatónica:

–¿Qué quiere?– dijo papá.  
–Soy Papá Noel– dijo Papá Noel.  
–Yo yo soy Blanca Nieves– dijo papá y le cerró la puerta.  
Entonces mamá se levantó, corrió hasta la puerta, le abrió y Papá Noel todavía estaba ahí, tratando de sostenerse, y la abrazó. A papá le agarró un ataque:  
–¿Éste es el tipo, Irene?– le gritó a mamá y empezó a decir malas palabras y a tratar de separarlos. Y mamá le dijo a Papá Noel:  
–Bruno, no puedo vivir sin vos, me estoy muriendo (Schweblin *Pájaros en la boca* 56).

maternidad, o sobre la familia y cuando terminé *Pájaros en la boca* (que es mi último libro de cuentos) me di cuenta que estaba escribiendo sobre todo eso y que eran los temas que me interesaban; lo que pasa era que lo estaba haciendo desde un costado, desde la monstruosidad, el horror, lo extraño...pero igual eran mis temas. Fue una sorpresa para mí también (Canal 44 “Café Chéjov: Samanta Schweblin”).

El análisis de “Conservas” será dividido en dos partes: en la primera exploraré elementos tanto de la diégesis como de la voz narradora que nos permitan entender cómo se representa la maternidad; en la segunda parte justificaré la inserción de este texto dentro del género fantástico mediante el uso de conceptos propuestos por la crítica literaria en torno al surgimiento de nuevos textos literarios que problematizaron la clasificación del género.

## “Conservas”: una visión de la maternidad desde lo fantástico

El tema central de “Conservas”<sup>29</sup> es la maternidad: una joven mujer descubre que está embarazada de una niña, pero el contexto que la rodea no es el más propicio para su llegada por lo que buscará la manera de posponer su embarazo para cuando las circunstancias para recibirla sean óptimas.

La narración en primera persona muestra en perspectiva (y prospectiva) los acontecimientos de la protagonista. En el caso de los estudios de la representación de la madre, es importante el análisis de la estrategia narrativa pues, como señala Nora Domínguez, en la literatura argentina la representación de las madres se realizaba mayormente en narraciones donde los hijos eran la voz principal (Domínguez 35); en el cuento de Schwebelin la elección de esta estrategia narrativa otorga una voz propia a la madre y esta es una marca que ha distinguido a las escritoras de la postdictadura (Domínguez “De dónde vienen...” 9-13). Con esta elección de voz conductora del relato, el personaje se definirá y se presentará ante el lector sin la necesidad de que otras voces intervengan en esta representación y brinda la oportunidad de explorar de manera

---

<sup>29</sup> En relación con la trama de este cuento, Schwebelin menciona en una columna del diario *Página 12*:

A mis ocho años tenía un novio que se llamaba Sergio. Un novio de verdad, de esos que se ocupan de que uno no se olvide el abrigo en el aula y, si cree que no prestaste atención cuando la maestra dictó sus consignas, llama a tu mamá por teléfono para pasarle la tarea. Así era Sergio. Estaba a cargo de nuestra relación, con todo el peso que eso supondría para un chico de esa edad. Así que un día en que estábamos en su cuarto jugando al *Out Run* dijo que tenía que decirme algo, y como lo dijo muy serio dejé el *joystick* a un lado e intenté prestar atención. Dijo que quería que tuviéramos un hijo. Que había estado averiguando cómo se hacía y que quería que yo hiciera también mi parte. Abrió su puño, que hasta entonces tuvo cerrado entre los dos. Tenía en la palma una semilla de naranja y dijo que, si yo tragaba esa “semilla de padre”, la semilla crecería en mi “estómago de madre” y un tiempo después nacería el bebé. Empecé a escribir “Conservas” veintitrés años después. Supe el final desde la primera línea, pero en ningún momento pensé que estas historias podrían estar relacionadas. Me había olvidado del asunto de Sergio y su semilla de naranja, y fue sólo durante el proceso de escritura, llegando ya hacia el final de la historia, que recordé la anécdota y supe con precisión desde qué lugar tan lejano venían los miedos, las angustias y los monstruos que una supuesta maternidad a los siete años habían disparado en mi cabeza (Schwebelin “«Conservas»”. El cuento por su autor”).

mucho más cercana la relación de esta mujer con su embarazo. Además, esa estrategia narrativa concuerda con la intrasferibilidad de la experiencia de gestar un ser humano.

Al tener en el texto una sola voz narradora, existe también una sola focalización en la cual se sustenta la interpretación. Es a través de este único punto de vista que se puede inferir lo conflictivo que la llegada de un bebé representa en la vida de la narradora y protagonista. La relación de esta mujer con su embarazo ya se plantea complicada desde el principio del cuento; a pesar de que dentro del relato la narradora le designa un diminutivo que denota cierto cariño por su futura hija (Teresita), también deja en claro que el contexto que la rodea no es el apegado al estereotipo de lo que socialmente se cree que debe ser un embarazo, es decir, una etapa en que predomina la dicha y la felicidad:

Pasa una semana, un mes y vamos haciéndonos a la idea de que Teresita se adelantará a nuestros planes. Voy a tener que renunciar a la beca de estudios porque dentro de unos meses ya no va a ser fácil seguir. Quizá no por Teresita, sino por pura angustia, no puedo parar de comer y empiezo a engordar (Schweblin *Pájaros en la boca* 15<sup>30</sup>).

La poco propicia y sorpresiva llegada de Teresita implica el sacrificio por parte de la madre de sus proyectos personales y profesionales; así, se vuelve de nuevo a los procedimientos y enfoques contemporáneos para representar a la madre, herederos de los cambios de la literatura del siglo XX; ahora las madres son conceptualizadas como sujetos que desean desarrollarse en otros espacios y contextos fuera de lo doméstico, lo que produce nuevas reflexiones sobre este conflicto y sus manifestaciones, como en este relato en el que aparece una mujer que pertenece a cierta clase social y con un nivel de estudios superiores que busca decidir sobre su cuerpo.

---

<sup>30</sup> En adelante, las referencias a este texto se harán indicando el apellido de la autora seguido de la página del que proceden.

A través de la visión de esta joven madre, es que los lectores sabemos que no sólo la narradora no está preparada para recibir a Teresita; además, la atmósfera familiar tampoco parece ser la óptima para la llegada de la pequeña: “Mamá también se resigna, nos compra algunos regalos y nos los entrega –la conozco bien– con algo de tristeza” (Schweblin *Pájaros en la boca* 16). El relato rompe con la visión estereotipada que se tiene no sólo del embarazo, sino también del contexto en el que se desarrolla. Considero necesario recalcar que el sexo de los bebés puede saberse a partir de las veinte semanas de gestación (aproximadamente a partir del quinto mes de embarazo), entonces: ¿cómo es posible que la narradora sepa desde los inicios del proceso que el bebé que espera es una niña? ¿Es acaso un guiño a la supuesta intuición que llega a la par de la maternidad?

Si tomamos en cuenta lo anterior, parece que las mujeres son las que tienen un papel predominante dentro de la narración, pues la intervención de los hombres (en este caso de Manuel, el padre de Teresita, y el padre de la protagonista) es mínima; la voz atenuada de ellos contrasta con que el hecho de que casi todos los diálogos se producen entre las mujeres (la protagonista, su madre y su suegra). Parece que ellas se han adueñado de la palabra (incluso hablan con la nonata Teresita) y los hombres se limitan a cumplir con el papel que la sociedad les ha impuesto –sobre todo el de proveedor, pues el padre de Teresita se encarga de mantener las alacenas llenas y pasa, de mala gana, tiempo junto a su esposa– y callan. La siguiente cita ilustra la idea anterior:

A veces mamá pide acariciar la panza. Me siento en el sillón y ella con voz suave y cariñosa le dice cosas a Teresita. A la mamá de Manuel, en cambio, 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 (Schweblin *Pájaros en la boca* 17).

Es justo en el tercer mes cuando los cambios en el cuerpo de la protagonista se hacen más notorios, aparece la tristeza y la resignada contemplación de las modificaciones que



su cuerpo está experimentando: “El tercer mes me siento más triste todavía. Cada vez que me levanto me miro al espejo y me quedo así un rato. Mi cara, mis brazos, todo mi cuerpo, y por sobre todo la panza, están cada vez más hinchados” (Schweblin *Pájaros en la boca* 16). Así, la protagonista comienza a buscar alguna posibilidad que le permita reordenar algunos acontecimientos de su vida para no interrumpir los planes que tenía hasta el momento, pero tampoco desea perjudicar el desarrollo de Teresita:

Tengo insomnio. Paso las noches despierta, en la cama. Miro el techo con las manos sobre la pequeña Teresita. No puedo pensar en nada más. No puedo entender cómo en un mundo en el que ocurren cosas que todavía me parecen maravillosas, como alquilar un coche en un país y devolverlo en otro, descongelar del freezer un pescado fresco que murió hace treinta días, o pagar las cuentas sin moverse de casa, no pueda solucionar un asunto tan trivial como un pequeño cambio en la organización de los hechos. Es que simplemente no me resigno (Schweblin *Pájaros en la boca* 17).

De la cita anterior quisiera destacar varios aspectos: el primero es la comparación entre dos actividades triviales, como descongelar un pescado y pagar las cuentas, con reprogramar un embarazo una vez que se ha manifestado; en cuanto al segundo, a propósito de la última frase, “Es que simplemente no me resigno”, ¿a qué no se resigna la narradora? ¿A la inminente llegada de Teresita o al hecho de no poder realizar ese “pequeño” cambio en el orden de los acontecimientos de su vida? En este relato, es muy notorio que la maternidad se representa como un acontecimiento con connotaciones contradictorias que, una vez manifestado, parecería que las dos únicas opciones son tener o no tener a la niña que ya se está desarrollando, pero ¿qué pasaría si hubiera una tercera opción? La narradora jamás dice que no desea concebir a Teresita, sólo hace énfasis en que no es el momento de hacerlo y se explora esa tercera posibilidad: la de posponer lo impostergable y dar marcha atrás a la naturaleza, situación a la que los

avances tecnológicos (que sí solucionan asuntos tan triviales como los que la narradora expone) no pueden resolver.

Al momento de canalizar la energía del cuerpo en revertir el embarazo, la protagonista comienza a sentirse menos desdichada:

Duermo en la noche, ya no me siento tan deprimida [...] Los días del último mes pasan rápido. Manuel ya puede acercarse más y la verdad es que su compañía me hace bien. Nos paramos frente al espejo y nos reímos. 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 como si al mejor año de tu vida le agregaras un año más, bajo las mismas condiciones. Es la oportunidad de seguir continuando (Schweblin *Pájaros en la boca* 23).

La representación de la madre en este relato se aleja de la imagen de abnegación y sacrificio, pues la protagonista no se encuentra conforme con las opciones reales o naturales y se da a la tarea de buscar una opción que cumpla con la necesidad de no hacerle daño a Teresita. Lo anterior no implica que la protagonista niegue su maternidad, sólo desea que se desarrolle en un contexto que ella considere propicio; ser madre por elección, no por azar. Incluso la palabra aborto, como tal, no es mencionada una sola vez, aunque no deja de ser significativo que, justo sea en el tercer mes o en las doce semanas, el tiempo en que la mayoría de las legislaciones en América Latina estipulan los límites legales para la interrupción del embarazo, la protagonista decida buscar alternativas que se adapten a lo que ella desea.

Una vez inferido por medio del análisis de la voz narradora que la relación de la protagonista con su embarazo es conflictiva, y que el contexto que la rodea tampoco parece ser el más entusiasta, es momento de entrar a una de las partes centrales de este análisis: la reversión del proceso de embarazo y la forma en que se lleva a cabo.

De acuerdo con lo anterior, la protagonista no desea hacerle daño a su pequeña Teresita y, ya desde el título, se hace referencia a esto pues, según el *Diccionario de la*

*Lengua Española*, una de las acepciones del verbo conservar es “mantener vivo y sin daño a alguien”; además, el plural utilizado en el título, “Conservas”, remite al procedimiento de preparación y envasado hermético de alimentos (también haciendo referencia a la cocina como espacio tradicional de lo femenino) con la finalidad de que los comestibles sean preservados durante mucho tiempo, que es lo que finalmente termina sucediendo con Teresita.

En la búsqueda de alternativas para aplazar este acontecimiento, la protagonista encuentra el método que se ajusta a sus necesidades con el Dr. Weissman. Básicamente, el procedimiento consiste en ignorar paulatinamente la existencia de Teresita y en realizar una serie de técnicas respiratorias denominadas como “respiración consciente”:

La respiración consciente es parte fundamental del tratamiento y es un método de relajación y concentración innovador, descubierto y enseñado por el mismo Weisman. En el jardín, sobre el césped, me centro en el contacto con el vientre húmedo de la tierra. Comienzo inhalando una vez y exhalando dos veces. Prolongo los tiempos hasta inspirar durante cinco segundos, y exhalar en ocho. Tras varios días de ejercicios inhalo en diez y exhalo en quince, y entonces paso al segundo nivel de respiración consciente y empiezo a sentir la dirección de mis energías. Weisman dice que eso va a tomarme algo más de tiempo, pero insiste en que el ejercicio está a mi alcance, en que tengo que seguir trabajando. Hay un momento en el que es posible visualizar la velocidad a la que la energía circula en el cuerpo. Se siente como un cosquilleo suave que comienza por lo general en los labios, en las manos y en los pies. Entonces uno empieza a controlarlo: hay que aminorar el ritmo, lentamente. La meta es detenerlo por completo para, poco a poco, retomar la circulación en sentido contrario (Schweblin *Pájaros en la boca* 20-21).

Después de varios meses de practicar ejercicios de respiración y ponerse en contacto con la energía de la tierra. En este punto y por el contexto del relato, me parece imposible no pensar en la tierra como otra madre o como diosa madre, en la que tantas culturas le designaron un cuerpo femenino en referencia a la fertilidad de la tierra (en

este caso, tendría sentido que Teresita quede reducida a una especie de semilla expulsada del cuerpo de su madre):

La asociación madre-tierra es propia del pensamiento de la humanidad primitiva para quien el mundo vegetal, el animal y el humano están intercomunicados y se fluyen mutuamente. Es un pensamiento analógico pero no discriminatorio para la mujer en aquel momento; significa el reconocimiento de poder dar vida y de la categoría superior del ser-humano-mujer en comparación con las plantas y los animales, a pesar de que éstos también se reproducen. La tierra como criterio de realidad, es el mejor soporte del ser humano, como la madre es el ser que nos libera de la angustia de la posibilidad de haber aparecido por generación espontánea (Sau 172).

La protagonista escupe dentro de un frasco de vidrio y, después de una serie de violentas arcadas que remiten al parto, a su pequeña Teresita, que es poco menos que un feto:

Ahora hace rato que siento náuseas. El estómago me arde y late cada vez más fuerte, como si fuera a explotar. Tengo que avisarle a Manuel, pero trato de incorporarme y no puedo, no me había dado cuenta de lo mareada que estaba [...] Tengo miedo. Temo que algo puede salir mal y lastimemos a Teresita [...] Quizá ella sepa lo que está pasando, quizá todo esto esté muy mal. Manuel entra a la habitación y corre hasta mí. —Yo sólo quiero dejarlo para más adelante...—le digo— no quiero que... Las arcadas se interrumpen y siento que algo se me atora en la garganta. Cierro la boca y tomo a Manuel de la muñeca. Entonces siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil. Sé lo que tengo que hacer pero no puedo hacerlo. Es una sensación inconfundible que guardaré hasta dentro de algunos años. Miro a Manuel, que parece aceptar el tiempo que necesito. Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien: hasta el momento indicado. Entonces Manuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo (Schweblin *Pájaros en la boca* 25-27).

La crítica Rosalba Campa afirma que más allá de los nuevos criterios que se han establecido en los recientes textos críticos que intentan caracterizar a los relatos fantásticos, la transgresión es un elemento que siempre ha existido y tendrá que estar

presente para que un texto sea considerado dentro del género (Campra 156). La insistencia, dentro del presente trabajo, de afirmar que “Conservas” sugiere correspondencias con los estudios de literatura fantástica, no responde únicamente a un afán clasificatorio, ya que considero que, justamente, los diversos aspectos de este relato permiten que la visión que sugiere Schweblin acerca de la maternidad sea todavía más trasgresora. En ese punto convendría realizar una comparación entre “Conservas” y otros textos que exploran el mismo tema desde una estética más cercana al realismo para enfatizar la subversión social (y estética) en el cuento analizado aquí; en este caso, he seleccionado dos cuentos de Guadalupe Nettel, contemporánea a la escritora argentina por el año de su nacimiento y por las fechas de publicación de su obra. Se trata de “El matrimonio de los peces rojos” y “Felina”, del libro *El matrimonio de los peces rojos*.

El cuento “El matrimonio de los peces rojos”, al igual que “Conservas”, es narrado en primera persona por una mujer que se dedica a relatar su experiencia del matrimonio y la maternidad; estas reflexiones se mezclan con la narración de los cuidados que la mujer proporciona a sus mascotas: una pareja de peces japoneses de color rojo. En ambos relatos, existe una exploración de los cambios que se manifiestan en el cuerpo de la mujer durante el embarazo, haciendo énfasis en los dolores y las incomodidades físicas que circunscriben a la mujer dentro de esta etapa (y que son representadas de manera escasa en la cultura), como se observa en este fragmento:

Mientras, la bebé flota en el líquido amniótico dentro de mi vientre. En la última visita al ginecólogo nos habían dicho que estaba «encajada» y era exactamente eso lo que sentía en las caderas. En ocasiones, en medio del silencio de la tarde, escuchaba crujir mis huesos del sacro (Nettel 24).

En el relato de Nettel también se representan las dificultades que el embarazo impone para la continuidad de la vida de la protagonista fuera del espacio doméstico, como la reincorporación a su trabajo, y lo liberador que simboliza salir del rol de madre por unas horas: “Cuando Lila [la hija de la protagonista] cumplió tres meses la aceptaron en la guardería de la Rue Saint Ambroise. El horario era de ocho a cuatro y media. Una verdadera liberación” (Nettel 40).

En “El matrimonio de los peces rojos” la narradora sólo se limita a contar el desgaste de su relación de pareja y su relación con el embarazo y la maternidad, lo que da muestra de una nueva representación de la madre dentro de la literatura, una mujer cuya circunstancia de convertirse en madre no resulta suficiente o le resulta muy conflictivo a la hora de compaginar la maternidad con otros proyectos.

“Felina” también tiene similitudes temáticas con “El matrimonio de los peces rojos” y “Conservas”. En ese cuento, la autora sigue empleando el recurso de la narración en primera persona; la historia se centra en una mujer joven que se debate entre interrumpir o no un embarazo para darle continuidad a sus proyectos académicos.

Para recapitular, los relatos de ambas autoras coinciden tanto en los recursos narrativos (la elección de una voz femenina en primera persona que relata su experiencia) como en el tema de la maternidad y la relación que estas mujeres establecen con ella, especialmente en los cambios que padecen sus cuerpos y en el conflicto entre el deber-ser buena madre y la necesidad de realizarse de una manera intelectual: los textos hacen frecuentes insinuaciones al ámbito académico (tanto “Conservas” como “Felina” hacen referencias a becas escolares que probablemente correspondan a un nivel alto de estudios) y laboral, lo que implica pensar a las protagonistas fuera del hogar, el espacio considerado, tradicionalmente, como femenino. Como ya lo mencioné, la propuesta de Nettel, en los dos cuentos seleccionados, tiene

más semejanzas con una estética realista que con lo fantástico, es justo este detalle crucial lo que hace que en el cuento de Schweblin se sugiera una visión más trasgresora. En “Felina”, la joven mujer sólo tiene dos opciones: abortar o conservar la criatura, pero en “Conservas” el mundo ficcional abre la posibilidad a una tercera opción: posponer el embarazo una vez manifestada su concepción. En el cuento de Schweblin, la protagonista no asume un papel pasivo y se dedica a la búsqueda de acciones para reparar los conflictos que tiene con su inevitable maternidad; además, encuentra la solución en un procedimiento imposible: dar marcha atrás a un proceso de gestación sin que esto represente dañar a la criatura. En este punto, considero necesario aclarar que el acontecimiento fantástico que se presenta en el cuento de Schweblin remite a procedimientos existentes, como el congelamiento de óvulos y embriones, pero ninguno de estos procesos corresponde de manera fiel con lo propuesto en el texto: el congelamiento de óvulos consiste en congelar ovocitos sanos con la finalidad de ser fecundados en un futuro; en el caso del congelamiento de embriones, la técnica consiste en preservar óvulos ya fecundados para ser implantados en el útero en otro momento. El proceso que se lleva a cabo en el relato no consiste en poner en pausa alguna de las etapas de gestación, sino en revertir el desarrollo del feto (mediante un proceso que poco o nada tiene que ver con la medicina o la ciencia) hasta que se convierta en una pequeña mórula –o menos– y meterla dentro de un frasco de vidrio.

El cuento “Historia de Mariquita”, de la escritora mexicana, también ligada al género fantástico, Guadalupe Dueñas (1920-2002) presenta algunas semejanzas con “Conservas” que merecen ser resaltadas. Por ejemplo: en ambos relatos se introduce a una niña en un frasco para su preservación; incluso el papá de Mariquita en un primer momento la introdujo en un pomo de chiles (Dueñas 62). Por lo que menciona la narradora del relato, Mariquita fue una pequeña que nació muerta y, por lo tanto, tiene

una forma más definida que Teresita; pero a ambas pequeñas se les compara con una almendra —a Teresita cuando sale por la boca de su madre y a Mariquita cuando la colocan, descolorida, sobre el tul de sus almohadas (Dueñas 63)— en ese sentido, a las dos criaturas ya se les otorga un nombre y, con él, una identidad.

De acuerdo con las propuestas teóricas, se puede registrar el nacimiento de lo fantástico como género en los cuentos del siglo XIX, con autores de habla inglesa principalmente; en ese sentido, los estudios críticos dedicados al establecimiento de los límites de lo fantástico se basaron en textos de esa época para extraer características y formar, a partir de ellas, un modelo que permitiera la clasificación de los textos literarios. Con el transcurrir del tiempo y la aparición de nuevas obras con características semejantes a lo establecido en un primer momento pero que no se adaptaban de manera exacta a los modelos propuestos anteriormente, fue necesario realizar una actualización de las teorías de lo fantástico. La teoría se ha dedicado a buscar en los cuentos más recientes algunos elementos que permitan definir y delimitar lo fantástico después del desarrollo que el género tuvo en Hispanoamérica, principalmente a partir de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar (aunque ya en el Río de la Plata se tienen antecedentes desde el siglo XIX, con Juana Manuela Gorriti y Leopoldo Lugones<sup>31</sup>), autores con los cuales comienza a trazarse la tradición de lo fantástico en la literatura argentina, no sin que se problematicen las características del género.

De acuerdo con lo anterior, considero que “Conservas” y otros cuentos de *Pájaros en la boca* se encuentran más próximos a la propuesta de lo fantástico de la cuentística de Cortázar, ya que tanto éste como Schweblin proponen una relación híbrida, compleja y contradictoria entre la realidad y lo irreal. En su estudio “Lo

---

<sup>31</sup> Para profundizar en este tema, cfr.: Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Premia. La red de Jonas: México, 1978.



fantástico y sus fronteras en Julio Cortázar<sup>32</sup>”, Joseph Tyler define los cuentos del autor argentino de la siguiente manera:

Es un espacio textual donde el mundo es otro por sus misterios, por sus insólitas ocurrencias inspiradas por una extraordinaria imaginación. Lo extraordinario sucede centrado allí mismo donde lo fantástico se cuele en el ámbito de lo real a través del intersticio, es decir, por una ruptura (Tyler 261).

Tyler toma como ejemplo uno de los cuentos más antologados: “Axolotl”, donde se manifiesta la metamorfosis de un ser humano en un ajolote; dicha transformación sólo es posible mediante una fisura en lo que se considera real que lo permita; esa fisura en lo real, puntualiza Tyler, es el *modus operandi* o la estrategia narrativa que definirá los textos de Cortázar que se circunscriben en lo fantástico, como “La noche boca arriba” y “Continuidad de los parques” —todos estos cuentos pertenecen al libro *Final del juego*— (Tyler 263).

Uno de los elementos que se conserva desde los primeros planteamientos del estudio de lo fantástico es la vacilación que debe de existir en torno algún acontecimiento anormal, pero las nuevas teorías insisten que esta vacilación supera los límites del texto para llegar al lector:

---

<sup>32</sup> En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Julio Cortázar menciona que lo fantástico es más un efecto dentro del cuento que un procedimiento escritural determinado:

[...] lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos arrancándonos de la rutina para ponernos un lápiz o un cincel en la mano. [...] Lo fantástico *fuera* una costra aparental, y por eso recuerda el punto vélico [del verbo velicar]; hay algo que arrima al hombro para sacarnos de quicio. Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden. Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos, como lo prueba el famoso diálogo en la galería de cuadros (Cortázar 74-75).

[...] lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre nuestra idea de lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre la que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno, y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica –conviene insistir en ello– mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla (Roas 31).

Volviendo al ejemplo del cuento de Cortázar, la transformación de un humano en un ajolote es posible en el mundo ficcional creado, pero el protagonista no da muestras de tener incertidumbre o poner en duda que su transformación se llevó a cabo; el lector, por otro lado, se enfrenta a algo que es imposible de acuerdo con los códigos de nuestra realidad, fuera del texto; en términos sencillos, no es posible que alguien se transforme en un animal en el mundo real, y es en este juego entre lo textual y lo extratextual donde se produce lo fantástico:

[...] los motivos que componen el universo de lo fantástico son expresiones que, ante todo, buscan trasgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos. Porque el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y como tal, incomprensible–, que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad (Roas 14-15).

Para la crítica Rosalba Campra, dentro de la literatura, lo fantástico es la construcción de un mundo en el que se fija una interacción entre las convenciones literarias y sociales teniendo a la trasgresión como un eje fundamental para su funcionamiento (Arán *Odiseas de lo fantástico* 21). En ese sentido, y siguiendo la lectura de la creación de mundos posibles dentro del espacio escritural, Pampa Arán concuerda con la definición

de Campra, pues afirma que el género fantástico es “el escándalo de la razón” ya que: “la existencia de fronteras se afirma y se niega simultáneamente tanto a nivel semántico como enunciativo, y las condiciones en las cuales la transgresión tiene lugar se configuran para el lector como nuevos desafíos” (Arán “La construcción...” 11). Claro que, para que haya un choque entre el mundo propuesto dentro del relato fantástico y la concepción de la realidad del lector, es necesario que el mundo escritural construido por aquél mantenga similitudes con su contexto como los que se muestran en la escritura de Schweblin; de este modo, puede manifestarse el choque entre fantasía y realidad: “Lo fantástico evoca lo terrible, pero en un contexto social determinado” (Arán “La construcción...” 13); tomando en cuenta lo anterior, no es casualidad que el procedimiento de reversión del embarazo propuesto en el cuento de Schweblin remita a algunos procedimientos médicos existentes, anteriormente citados. En ese orden de ideas, la crítica Rose Mary Jackson propone que lo fantástico se desarrolla en una zona paraxial (término que viene del término paraxis, utilizado en la óptica como ciencia); es decir:

Una región paraxial es un área en que los rayos de luz *parecen* unirse en un punto detrás de la refracción. En esta área, el objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada. Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente “real” (objeto), ni enteramente “irreal” (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos (Jackson 17).

También es necesario hacer énfasis en que la salida que encuentra la protagonista es un intermedio entre lo científico, lo alternativo y lo esotérico; sea cual sea el adjetivo que se le quiera dar a este procedimiento, por el nivel de ambigüedad del cuento, es indudable que éste no se ajusta a los parámetros de realidad del lector ni a alguna disciplina médica o científica.

Después de hablar con curanderos, con un chamán y con una comadrona (Schweblin 17) sin obtener la respuesta que ella esperaba, es el Dr. Weissman quien da a la mujer el método que ella buscaba y es un personaje particular; pues a pesar de tener el título de doctor, el procedimiento que le ofrece a esta joven madre no tiene nada que ver con el discurso médico-científico. El que se infiere es el apellido del doctor: Weissman tiene similitudes en su escritura con el idioma alemán; en ese sentido, dos posibles significados de este apellido serían: hombre blanco (*weiß mann*) u hombre sabio (*weise mann*). Desde el nombre, Schweblin ya juega con la posibilidad de plantear un discurso que se encuentre entre los límites de lo científico y de la medicina alternativa (por llamarla de algún modo), pues resulta común que en el lenguaje coloquial a los médicos se les denomine como “hombres de blanco”; mientras que “hombre sabio” remite a las personas encargadas de curar enfermedades en poblaciones pequeñas y que pertenecen por lo general al ámbito rural; son personas que se valen más de otro tipo de conocimientos no reconocidos por la ciencia y sus métodos. La presencia de seres parecidos a brujos es recurrente en la escritura de Schweblin (como en el cuento “Adaliana”); conviene destacar la relación que existe entre el Dr. Weissman con la “mujer de la casa verde”, un personaje de su *nouvelle Distancia de rescate*. En ese texto, la protagonista –quien también es madre– sólo puede salvar a su hija de una aparente intoxicación (que deriva en una transmutación de conciencias y almas) con la intervención de una mujer misteriosa que vive en una casa color verde a las afueras del pueblo. Carla, amiga de la protagonista, le recomienda a Amanda llevar a su pequeña hija Nina con esa mujer y menciona: “–Ahí vamos a veces los que vivimos acá, porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben ni pueden hacer nada de nada. Si es grave vamos a lo de «la mujer de la casa verde»” (Schweblin *Distancia de rescate* 24). Al igual que en “Conservas”, lo que no

se puede arreglar o a lo que no ha dado solución la medicina con sus métodos científicos, es atendido con los procedimientos alternativos, como ocurre con la posibilidad de que ambos utilicen la canalización de la energía de las personas para su cura:

–No es una adivina, ella siempre lo aclara, pero puede ver la energía de la gente, puede leerla.

–¿Cómo que puede «leerla»?

–Puede saber si alguien está enfermo y en qué parte del cuerpo está esa energía negativa. Cura el dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre. Si llegan a tiempo, detiene los abortos espontáneos.

–¿Hay tantos abortos espontáneos?

–Dice que todo es energía.

–Mi abuela siempre lo decía.

–Lo que hace ella es detectarla, detenerla si es negativa, movilizarla si es positiva. Acá en el pueblo la consultan mucho, y a veces viene gente de afuera. Los hijos viven en la casa de atrás. Son siete hijos, todos varones. Se ocupan de ella y de todo lo que ella necesite, pero dicen que nunca entran a la casa (Schweblin *Distancia de rescate* 24).

Si, como mencioné en párrafos anteriores, el choque del lector entre lo que él considera real y lo que sucede dentro del texto es un elemento propicio para que se produzca lo fantástico, el procedimiento utilizado para la reversión del embarazo podría también ser un recurso que remita a este género, pues éste se encuentra en los límites de lo científico. Siguiendo con las ideas de Pampa Arán: “enfaticar la oposición con el mundo conocido e incorporar anomalías y excesos que toma de otros discursos sobre el comportamiento humano provenientes de los sistemas filosóficos, religiosos, morales y científicos, especialmente” (Arán *El fantástico literario. Apuntes teóricos* 27). En ese sentido considero que el empleo de un personaje que se encuentra entre lo científico y lo alternativo (al igual que el procedimiento de “control de la energía” que se lleva a cabo

para la reversión del embarazo) es un elemento textual que justifica la inscripción de este relato dentro de lo fantástico.

## ***Siete casas vacías* (2015): narrar la locura en la familia**

*Yo no creo que mis personajes estén perturbados.  
Lo que tenemos es desesperación por aparentar  
una normalidad que nos miente todo el tiempo sobre  
quiénes somos nosotros y los demás.  
Lo primero que pasa cuando de verdad  
sentís que conectas con alguien  
es que te cuenta su locura: 'bueno, en realidad yo no  
puedo dormir si no tengo encendido  
el ventilador de al lado porque ese ruido...'.  
Eso es. Eso somos.*

**Samanta Schweblin**

En 2015, tan sólo un año después de la publicación de *Distancia de rescate*, Schweblin publica en la editorial Páginas de Espuma la colección de cuentos titulada *Siete casas vacías*. Este libro fue ganador del IV Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero. Entre el jurado que designó dicho premio se encontraba la escritora mexicana Guadalupe Nettel (quien ganó –en 2013– la tercera edición de este premio con la colección de relatos referida anteriormente: *El matrimonio de los peces rojos*) y los escritores argentinos Andrés Neuman y Rodrigo Fresán.

Entre la publicación de *Pájaros en la boca* y *Siete casas vacías* han pasado seis años; la distancia entre un libro y otro no es únicamente temporal, también es estética, pues en la última publicación Schweblin aleja sus relatos de la atmósfera de lo maravilloso y lo fantástico para colocarlos en un espacio más cercano a lo real, sin que por eso se pierda esa sensación de desconcierto que ha caracterizado su escritura.

En *Siete casas vacías* un tema central es la familia, cuya representación se convierte en el espacio ideal para el desarrollo de lo inquietante y lo extraño; la misma escritora ha declarado que su fascinación por lo extraordinario, lo anormal y lo insólito,

que distinguió sus textos anteriores, también se encuentra en estos cuentos y que para su realización no ha necesitado salir de la familia y sus alrededores para encontrarlo (Chamy párr. 13).

Fundamentalmente, los cuentos de *Siete casas vacías* exploran el lazo madre/padre e hija/hijo y su relación con la locura, pues ¿de qué otro modo se podría explicar que una madre se dedique a reordenar habitaciones y robar objetos de casas ajenas sin valor aparente (“Nada de todo esto”), o a otra mujer que arroja constantemente la ropa de su hijo muerto en el jardín del vecino (“Pasa siempre en esta casa”), o a otra que se queda inmóvil en una parada de autobús cuando se dirigía a comprar aspirinas para su suegra (“Cuarenta centímetros cuadrados”) o a otra que sale de su casa con la bata de baño y la toalla todavía enrollada en su cabello húmedo y sube al carro de un desconocido en busca de tranquilidad (“Salir”)?

En una entrevista para el periódico argentino *Infobae*, la autora precisa la relación familia-locura en estos cuentos y menciona:

Hay un recorrido en los siete cuentos por la locura, pero no la locura de los locos, sino que me interesaba la «locura» sana. Son personajes que están cansados de arrastrar siempre los mismos problemas con los que han luchado y han probado miles de maneras de escapar y, de pronto, empiezan a probar nuevas alternativas: ¿Qué pasa si doy un poquito? ¿Qué pasa si doy un pasito a la derecha? ¿Qué pasa si digo menos? Tratar de encontrar nuevas maneras de desenredarse que quizás tiene que ver con una búsqueda que hice durante los años que escribí este libro (Méndez párr.11)

La escritura de Schweblin tiende a la elipsis, pues hay algo que sucede en los relatos que desconcierta al lector pero que nunca queda claro qué es; quizá en la escritora argentina también se aplique la afirmación que Borges realizaba acerca de la escritura de William Faulkner (1897-1962): “En las novelas de Faulkner no sabemos lo que pasa, pero sabemos que lo que pasa es terrible” (ctd. en Corbatta 90). Uno de los cuentos que



mejor ejemplifica lo anterior es “Un hombre sin suerte”, que fue el ganador del Premio Internacional Juan Rulfo en 2012 en su versión número treinta (fue el último cuento en recibir este galardón antes de que perdiera el nombre del escritor mexicano). A pesar de que este cuento se aleja un poco de los temas que se desarrollan en los seis restantes que componen *Siete casas vacías*, es uno de los más sobresalientes de la autora y de los que mejor expone su estrategia narrativa, más allá de los géneros, el uso habitual de las clasificaciones y los adjetivos, pues si hay algún otro elemento que caracteriza la escritura de Schweblin es el de colocar al lector en un lugar incómodo y ofrecer pocos elementos que lo orienten hacia una certeza de qué es lo que está sucediendo en el universo ficcional.

“Un hombre sin suerte” es narrado en primera persona por una pequeña de ocho años, la protagonista; la narración emplea tiempos verbales en pasado, así que la voz narradora está contando algo que sucedió años atrás. Lo anterior es importante de destacar, ya que la narradora mantiene una postura neutral ante los hechos vividos; por lo que la interpretación de los acontecimientos quedará en manos del lector. El punto de partida de la narración del cuento es cuando Abi, la hermana de la protagonista, bebe una taza con lavandina (cloro), por lo que sus padres deciden llevarla al hospital en el auto familiar; al encontrar mucho tráfico, el padre de la narradora le pide que se “saque las bombachas” (el calzón) para que pueda ondearlas al aire, a manera de señal de emergencia, y los otros automóviles puedan abrirles paso:

Hicimos las diez primeras cuadras en menos tiempo de lo que me llevó cerrar la puerta del coche y ponerme el cinturón. Pero cuando llegamos a la avenida el tráfico estaba prácticamente parado. Papá tocaba la bocina y gritaba «¡Voy al hospital ¡Voy al hospital!» [...]. Hubo un momento de silencio y entonces se incorporó y me miró por el espejo retrovisor. Se dio vuelta y me dijo:

–Sacate la bombacha.

Tenía puesto mi jumper del colegio. Todas mis bombachas eran blancas, aunque eso era algo en lo que yo no estaba pensando y no podía entender el pedido de papá. Apoyé las manos sobre el asiento para sostenerme mejor.

Miré a mamá y ella gritó:

-¡Sacate la puta bombacha!

Y yo me la saqué. Papá me la quitó de las manos. Bajó la ventanilla, volvió a tocar la bocina y sacó afuera mi bombacha. La levantó bien alto mientras gritaba y seguía tocando y toda la avenida se dio vuelta para mirarla. La bombacha era chica, pero también era muy blanca. Una cuadra más atrás una ambulancia encendió las sirenas, nos alcanzó rápidamente y nos escoltó. Papá siguió sacudiendo la bombacha hasta que llegamos al hospital (Schweblin *Siete casas vacías* 106-107<sup>33</sup>).

Ya en el hospital, los padres de las niñas entran con Abi al consultorio y dejan sola a la narradora en la sala de espera, donde un hombre se acerca a conversar con ella. Es justo el acercamiento entre la niña y el hombre donde la narración comienza a mostrar cierta tensión y ambigüedad, por lo que puede notarse cómo los procedimientos narrativos –el diálogo de los personajes y la conciencia infantil ante lo que ocurría en el recuerdo– de la autora permiten establecer algunas suposiciones en las que se juega con lo que se encuentra e infiere en el texto y con las expectativas y prejuicios del lector:

Me senté. Papá entró en el consultorio con mamá y yo esperé un buen rato. No sé cuanto, pero fue un buen rato. Junté las rodillas, bien pegadas, y pensé en todo lo que había pasado y en la posibilidad de que alguno de los chicos del colegio hubiera visto el espectáculo de mi bombacha. Cuando me puse derecha el jumper se estiró y mi cola tocó parte del plástico de las silla [...]. Entonces un hombre vino y se sentó al lado mío. No sé de dónde salió, no lo había visto antes.

-¿Qué tal? –preguntó.

Pensé en decir muy bien, que es lo que siempre contesta mi mamá si alguien pregunta, aunque acabe de decir que la estamos volviendo loca.

-Bien –dije.

-¿Estás esperando a alguien?

---

<sup>33</sup> En adelante, las referencias a este texto se harán indicando el apellido de la autora seguido de la página del que proceden.

Lo pensé. No estaba esperando a nadie o, al menos, no es lo que quería estar haciendo en ese momento. Así que negué y él dijo:

–¿Y por qué estás sentada en la sala de espera? (Schweblin 107-108).

En el fragmento anterior no hay ninguna descripción que permita inferir al lector el aspecto físico de este hombre, no se menciona su edad aproximada ni su complejión, ni algo que le permita al lector formarse una imagen del sujeto que acompañará a la niña. La tensión comienza cuando este hombre propone invitarle un helado a la pequeña, quien le comenta que no lleva ropa interior:

–No tengo bombacha.

No sé por qué lo dije. Es que era mi cumpleaños y yo estaba sin bombacha, y era algo en lo que no podía dejar de pensar. Él todavía estaba mirándome. Quizá se había asustado, u ofendido, y entendí que, aunque no era mi intención, había algo grosero en lo que acababa de decir.

–Pero es tu cumpleaños –dijo él.

Asentí.

–No es justo. Uno no puede andar sin bombacha el día de su cumpleaños.

–Ya sé –dije, y lo dije con mucha seguridad, porque acababa de descubrir la injusticia a la que todo el show de Abi me había llevado.

Él se quedó un momento sin decir nada. Luego miró hacia los ventanales que daban al estacionamiento.

–Yo sé donde conseguir una bombacha –dijo.

–Problema solucionado. –Guardó sus cosas y se incorporó (Schweblin 109).

El hombre y la niña salen del hospital y se dirigen a un almacén comercial a comprar una bombacha nueva; una vez más, la tensión se presenta en el lector al enfrentarse en el texto a una niña que se va con un hombre mayor que ella. El hombre le hace un ofrecimiento:

Y cuando terminó de hacerse el gracioso dejó frente a mí sus dos puños cerrados y así se quedó hasta que entendí y toqué el derecho. Lo abrió: estaba vacío.

–Todavía podés elegir el otro.

Toqué el otro. Tardé en entender que era una bombacha porque nunca había visto una negra. Y era para chicas, porque tenía corazones blancos tan chiquitos que parecían lunares, y la cara de Kitty al frente, donde suele estar ese moño que ni a mi mamá ni a mí nos gusta.

–Hay que probarla –dijo.

Apoyé la bombacha en mi pecho. Él me dio otra vez la mano y fuimos hasta los probadores, que parecían estar vacíos. Nos asomamos. Él dijo que no sabía si podría entrar porque esos eran solo para mujeres. Que tendría que hacerlo sola. Era lógico porque, a menos que sea alguien muy conocido, no está bien que te vean en bombacha. Pero me daba miedo entrar sola al probador, o algo peor: salir y no encontrar a nadie (Schweblin 112).

En algún momento la niña le pide al hombre que le diga su nombre, pero él le dice que no puede porque está “ojeado”; es decir, que es víctima de mal de ojo y que esto lo hace propenso a las desgracias; entonces la niña le responde:

–Podrías escribímelo.

–¿Escribirlo?

–Si lo escribieras no sería decirlo, sería escribirlo. Y si sé tu nombre puedo llamarte y no me daría tanto miedo entrar sola al probador.

–Pero no estamos seguros. ¿Y si para esa mujer escribir es también decir? ¿Si con decir ella se refirió a dar a entender, a informar mi nombre del modo que sea? (Schweblin 112).

Quizá en estas líneas se esconda una metáfora entre el decir y el escribir, pues el desconocido no puede mencionar su nombre de manera explícita y la niña le pide que lo escriba, como si escribir representara una manera de sugerir, y es justo en la sugerencia, en lo dicho y en lo no dicho que este cuento –y los restantes de *Siete casas vacías*– encuentran la maquinaria que lo echa a andar. Parece que en la mente del lector todo el tiempo está presente el riesgo que corre la niña al huir con un hombre adulto desconocido al comprar una bombacha y desplaza la actitud del padre de exhibir la ropa interior de su hija; además, si hubiera un elemento humorístico en el acto de quitarle un

calzón a una niña para usarlo de bandera, el grito de la madre y el empleo de la palabra *puta* no dejan de sugerir cierta connotación sexual, como si desde ahí hubiera comenzado el rito de iniciación de la niña. En ese sentido, podría decirse que se pasa de un hecho aparentemente desesperado (la ruta al hospital) a otro violento (y normalizado: la voz de la madre que ordena algo que ella no ejecuta consigo misma) y, por fin, a un acto peligroso: el acercamiento del desconocido.

En este libro, como veremos más adelante, los objetos poseen una carga significativa (como la azucarera en “Nada de todo esto” —que analizaré en las siguientes páginas—, la ropa en “Mis padres y mis hijos” y “Pasa siempre en esta casa”, la lata de chocolate en polvo en “La respiración cavernaria” y el anillo de bodas en “Cuarenta centímetros cuadrados”); en el caso de “Un hombre sin suerte”, lo simbólico se circunscribe en la ropa interior de la niña, quien pasa de tener todas sus bombachas blancas a ponerse (y robar) la bombacha negra que el hombre le ha ofrecido:

Me probé la bombacha. Era perfecta. Me levanté el jumper para ver bien cómo me quedaba. Era tan, pero tan perfecta. Me quedaba increíblemente bien, papá nunca me la pediría para revolearla detrás de las ambulancias e incluso, si llegara a hacerlo, no me daría tanta vergüenza que mis compañeros la vieran [...] Me di cuenta de que ya no podía sacármela. Y me di cuenta de algo más, y es que la prenda no tenía alarma. Tenía una pequeña marquita en el lugar donde suelen ir las alarmas, pero no tenía ninguna alarma. (Schweblin 113).

El cambio de color de la bombacha, de blanco a negro, y el hecho de robarla, en complicidad con el hombre desconocido, de alguna manera refuerza la imagen con la que Schweblin representa a los niños, lejos de la inocencia que supuestamente los caracteriza; tal como también sucede con el personaje David y los diálogos que sostiene con Amanda en *Distancia de rescate*, o con Sara, la niña que se alimenta exclusivamente de aves vivas en el cuento “Pájaros en la boca”.

Después de todo este episodio, los padres, desesperados, buscan a la narradora, a quien la hallan con el hombre fuera del hospital. La posición en la que se encuentran los padres de la narradora también puede ser la misma en la que los lectores empíricos nos encontramos, pues se escandalizan al detectar que la niña lleva unas bombachas negras:

Mamá me abrazó y me revisó de arriba abajo. Tenía mi bombacha blanca enganchada en la mano derecha. Entonces, tanteándome, notó que llevaba otra bombacha. Me levantó el jumper en un solo movimiento: fue algo brusco y grosero, delante de todos, que yo tuve que dar unos pasos hacia atrás para no caerme. Él me miró, yo lo miré. Cuando mamá vio la bombacha negra grito «hijo de puta, hijo de puta», y papá se tiró sobre él y trató de pegarle. Los guardias intentaron separarlos (Schweblin 114<sup>34</sup>).

Quise retomar este cuento porque me parece que en él se concretan varios de los procedimientos narrativos en los que se cimientan los cuentos de este libro.

---

<sup>34</sup> En relación con la trama de este cuento, Schweblin menciona en una columna del diario *Página 12*:

Mi hermana no se llamaba Abi, y la que no podía soportar que dejaran de mirarme era yo. Y hay más datos autobiográficos en esta historia. También mi hermana se tomó de un saque la lavandina, y también en el coche, camino al hospital, papá me miró por el espejo retrovisor y me dio una orden para mí desopilante. No me pidió la bombacha, como en el cuento, sino los shorts, que eran blancos. Quizá quedarse en bombacha era todavía más vergonzoso que andar sin bombacha bajo la ropa, pero lo que importa es qué es mejor para la historia, y las bombachas preadolescentes son mucho más tenebrosas en manos de padres y desconocidos que lo que podría haber sido un short.

Y hay algo más todavía. Una historia que absolutamente nadie, salvo un hombre sin suerte, sabe. Cuando tenía la edad de mi personaje, en unas horas libres que mi mamá me dio en un shopping, entré a una tienda enorme de ropa y me robé una bombacha. No sé si hay una razón por la que se hacen esas cosas. Creo que simplemente, asomada a un cajón enorme de bombachas, entendí que todas tenían alarma menos una, justo de mi tamaño y del color que yo usaba. La llevé al probador, me la puse arriba de la mía, y decidí llevármela. Salí del negocio airoso, sin que ninguna alarma se disparara, pero un hombre de seguridad hizo sonar su silbato. Me hizo una seña muy autoritaria: tenía que volver a entrar. Me pidió la mochila y la revisó de muy mala manera. Me pidió que me quitara el buzo y metió sus manos enormes en los bolsillos. Algunos clientes se pararon a ver el espectáculo. Giró a mi alrededor mirando los bolsillos de mi pantalón. Fue muy vergonzoso. Y entonces, no sé por qué, ni cómo se me ocurrió una cosa así, pero le dije bien clarito para que también escucharan los clientes, “si quiere también me saco el pantalón”. No voy a olvidarme nunca su mirada, sabía perfectamente que yo tenía esa bombacha. Fue un largo silencio de pocos segundos, pero me dio el buzo y la mochila, de muy mala manera, y me pidió que saliera del negocio. Así que hay mucho material autobiográfico detrás de esta historia: hay lavandina, hospital y bombachas, y hay sobre todo, “un hombre sin suerte” (Schweblin “El cuento por su autor” -en línea-).

## “Nada de todo esto”: la relación madre e hija y la locura

Al igual que en *Pájaros en la boca*, en *Siete casas vacías* hay personajes que son madres en los relatos y la mayoría de ellas se encuentra trastornada por la pérdida de sus hijos; por ejemplo, en “Pasa siempre en esta casa”, la madre, día tras día, arroja la ropa del hijo muerto al jardín de la vecina, y en “La respiración cavernaria” la anciana, consumida por una enfermedad que tiene semejanzas con el Alzheimer (pero que en el relato nunca se menciona específicamente el padecimiento mental que sufre), evoca, hasta donde su enfermedad le permite, a su hijo que ha muerto de niño y permite que su marido compre el chocolate en polvo favorito que tomaba el pequeño aunque éste ya no esté presente<sup>35</sup>. Si bien hay una presencia fuerte de la figura de la madre en *Siete casas vacías*, en el relato seleccionado para este análisis sobre la maternidad, la madre, la hija y su relación desempeñan un papel fundamental: “Nada de todo esto” que es el cuento inaugural del libro.

El texto relata la historia de una hija que acompaña a su madre a entrar a casas ajenas para reorganizar las habitaciones y robar objetos. Está narrado en primera persona, desde la perspectiva de la hija. La principal estrategia narrativa del relato combina la técnica del monólogo interior con los diálogos que mantienen la madre y la hija en el tiempo en que las acciones suceden. Como menciona Nora Domínguez en su

---

<sup>35</sup> Cito un fragmento:

A veces él compraba chocolatada, venía en polvo para preparar con leche, como la que tomaba su hijo antes de enfermarse. El hijo que habían tenido no había llegado a pasar la altura de las alacenas. Había muerto mucho antes. A pesar de todo lo que se puede dar y perder por un hijo, a pesar del mundo y de todo lo que hay sobre este mundo, a pesar de que ella tiró de la alacena las copas de cristal y las pisó descalza, y ensució todo hasta el baño, y del baño a la cocina, y de la cocina al baño, y así hasta que él llegó y logro calmarla. Desde entonces él compraba la caja más chica de chocolatada. La de doscientos cincuenta gramos, la que viene en envase de cartón, aunque no sea la opción más económica. No estaba en las listas, pero era el único producto sobre el que ella no hacía comentarios. Guardaba la caja en la alacena superior, detrás de la sal y las especias. Era cuando descubría que la caja que había guardado un mes atrás ya no estaba. Nunca lo veía usar la chocolatada en polvo, en realidad, no sabía cómo terminaba acabándose, pero era un tema sobre el cual prefería no preguntar (Schweblin 48).

extenso estudio sobre la maternidad, la estrategia narrativa empleada para narrar a la madre tiene implicaciones importantes, pues madres e hijos definen dos sistemas de construir la ficción materna: si en “Conservas” la madre es el personaje principal y la voz conductora del relato –se narra a sí misma–, en “Nada de todo esto” la narración queda a cargo de la hija. En ese sentido, Nora Domínguez también encuentra una distinción entre la manera en que los hijos y las hijas narran a la madre; en la literatura argentina, el relato hegemónico (por lo menos hasta el siglo XIX) es la voz de los hijos varones narrando a la madre; es decir, que al colocarse el hijo en el lugar de enunciador es a través de su voz que el personaje de la madre se construye y es percibido por el lector, además, la madre como personaje carece de diálogos dentro de los cuentos del XIX, es decir, la madre carece de voz. Cuando las hijas narran a la madre el efecto que se consigue es distinto tanto en la forma de narrar como en la diégesis, pues “los hijos ven conductas ahí donde las hijas ven prácticas” (Domínguez 45). A pesar que el relato es narrado por la voz y la perspectiva de la hija, la primera frase es la voz de la madre, es decir, que si bien las acciones de la madre estarán vistas a través de la hija, la madre tendrá una voz propia dentro del cuento:

–Nos perdimos– dice mi madre.

Frena y se inclina sobre el volante. Sus dedos finos y viejos se agarran al plástico con fuerza. Estamos a más de media hora de casa, en uno de los barrios residenciales que más nos gusta. Hay caserones hermosos y amplios, pero las calles son de tierra y están embarradas porque estuvo lloviendo toda la noche (Schweblin 15).

En un primer intento de la hija por comprender qué es lo que su madre desea, la interroga:

–¿Qué es lo que estás haciendo, mamá?

–¿Cómo que qué estoy haciendo? –su estupor parece sincero.



Sé exactamente 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.

Parpadea un par de veces, tiene demasiado rímel en las pestañas.

–¿Miramos casas?

–Miramos casas –señala las casas que hay a los lados (Schweblin 16).

Lo que la hija desea comprender al momento de cuestionarle a la madre su comportamiento es la razón por la que ésta actúa de manera extraña, por lo que la madre reacciona contestando con la misma pregunta formulada, ignorando o desconociendo el subtexto de la misma. La hija termina por darle la razón a medias y confirma que ambas se dedican a mirar casas y que lo han estado haciendo por mucho tiempo:

Quizá no sabe que 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 rebasa el vaso, la confirmación de cómo mi madre ha estado tirando a la basura mi tiempo desde que tengo memoria (Schweblin 16).

La descripción que la hija realiza del lugar donde se encuentran coincide con la de un conjunto residencial lujoso, por lo que se infiere que estas dos mujeres van a “mirar” un tipo de casa en particular:

Unas cuerdas más allá las casas se vuelven más y más residenciales y las lomas de césped ya no son tan altas, sino que, veredas, delineadas con prolijidad por algún jardinero, parten desde la mismísima calle de tierra y cubren el terreno perfectamente nivelado, como un espejo de agua verde al ras del suelo (Schweblin 16).

Al ubicar la próxima casa que supuestamente observarán, lo primero que hace la madre es romper con lo prolijo del césped, lo que puede interpretarse como un preámbulo de lo que ocasionará su presencia dentro de la casa y que se mostrará más adelante en el relato: “[...] con el coche marcha atrás, cruza la calle, sube al césped de la casa del

chico y dibuja, de lado a lado, sobre el amplio manto de césped recién cortado, un semicírculo de doble línea de barro” (Schweblin 17).

Cuando sale la dueña de la casa a reclamar lo que la madre ha hecho en su jardín, la hija hace una serie de comentarios elípticos que funcionan como los primeros indicios para que el lector empírico pueda pensar que la madre padece algún tipo de desorden mental:

–Señora, ¿se siente bien? ¿Qué trataba de hacer?

Mi madre levanta la cabeza y la mira.

–Me siento terrible. Llame a una ambulancia, por favor.

La mujer no parece saber si mi madre habla en serio o si le está tomando el pelo. Por supuesto que habla en serio, aunque la ambulancia no sea necesaria (Schweblin 18).

Es también en el diálogo anterior donde entra la voz de una tercera mujer (pues hasta el momento teníamos sólo las voces de la hija y de la madre). Al igual que en “Mujeres desesperadas” y “Conservas”, las voces que dominan en el relato serán las de los personajes femeninos. En el caso del cuento que nos ocupa ahora, el hijo de la mujer cuya casa es allanada –se infiere que se trata de un niño– tendrá únicamente una intervención.

Como ya lo mencioné anteriormente, la casa que allana la madre se encuentra en una zona residencial lujosa, donde los jardines son arreglados de manera prolija y las casas son grandes; así lo confirma la narradora cuando busca troncos que puedan ayudarla a sacar el automóvil de su madre del lodazal del jardín de la casa de la otra mujer:

Mi madre se endereza en el asiento, mueve las piernas despacio, empieza a salir. Busco alrededor troncos medianos o algunas piedras para poner bajo las ruedas e intentar sacar

el coche, pero todo está a muy pulcro y ordenado. No hay más que césped y flores (Schweblin 19).

Debo destacar que, en el momento en que la madre entra a la casa ajena, lo primero que hace es fijarse en la disposición del espacio y en los acabados lujosos:

Me pregunto cuando fue la primera vez. Entro con los troncos. Son dos, del tamaño de dos ladrillos. La mujer me guía hasta la cocina. Atravesamos dos livings amplios y alfombrados, y enseguida escucho la voz de mi madre.  
—¿Esto es **mármol blanco**? ¿Cómo consiguen mármol blanco? ¿De qué trabaja tu papá, querido? (Schweblin 20).

Cuando la hija trata de sacar a la madre de la casa, ésta dice: “—¿De dónde saca la gente todas estas cosas? ¿Y ya viste que hay una escalera a cada lado del living? —Apoya la cara en las palmas de las manos—. Me pone tan triste que me quiero morir” (Schweblin 20). E incluso más adelante se menciona la indignación que le causa que en la casa haya tres livings:

—¿Dónde está tu cartera?  
—Abajo, en el living. En el primer living, porque hay uno más grande que da a la piscina y uno más del otro lado de la cocina, frente al jardín trasero. Hay tres livings —mi madre saca un pañuelo de su jean, se suena la nariz y se seca las lágrimas —cada uno es para una cosa diferente (Schweblin 22).

La obsesión de la madre por los objetos lujosos contrasta con las pocas referencias que se muestran dentro del cuento acerca de la condición económica de madre e hija. Al momento de describir el automóvil de su madre, la narradora lo hace con las palabras viejo y oxidado —“[...] mira el coche viejo y oxidado de mi madre” (Schweblin 19)—, y cuando la mujer de la casa reclama a la hija que repare los daños, ella menciona que “no tiene dinero”. Así, lo que parecería el tema central del relato, en relación con la

desigualdad económica, se transforma en una obsesión, en una conducta que no sólo tiene la madre, ya que al parecer se la ha heredado a la hija.

De acuerdo con lo anterior, la obsesión de la madre por los objetos costosos podría interpretarse como una crítica a la sociedad capitalista, pero como ya lo he mencionado en párrafos anteriores, los objetos tienen una carga simbólica que, en el caso de este cuento, excede su valor monetario, como ocurre con el objeto más importante en “Nada de todo esto”: una azucarera de madera. La aparición de la azucarera se produce cuando la madre irrumpe en la cocina de la casa que han tomado; en este caso primero pone su atención en una azucarera que podríamos inferir que es costosa por su diseño:

¿Viste el diseño de esta azucarera? –dice mi madre empujándola hacia mí. Pero como ve que no me impresiona agrega–: de verdad me siento muy mal.

–Esa es de adorno, –dice el chico–, esta es nuestra azucarera de verdad.

Le acerca a mi madre otra azucarera, una de madera (Schweblin 20).

A partir de este momento, este objeto doméstico e íntimo adquiere una gran importancia en el relato, ya puesto en ruta al final. Un poco más adelante, la hija narra cómo la madre comienza a instalarse en esa casa ajena mientras ella intenta sacar el automóvil del lodazal del jardín:

Las escaleras son amplias y claras, una alfombra color crema marca el camino. La mujer va adelante, ciega a las marcas de barro que voy dejando en cada escalón. Me señala un cuarto, la puerta está entre abierta y entro sin abrirla del todo, para guardar cierta intimidad. **Mi madre está acostada boca abajo sobre la alfombra, en medio del cuarto matrimonial. La azucarera está sobre la cómoda, junto a su reloj y sus pulseras, que evidentemente se ha quitado. Los brazos y las piernas están abiertos y separados, y, por un momento, me pregunto si habrá alguna otra manera de abrazar cosas tan descomunamente grandes como una casa, si será eso lo que mi madre intenta hacer** (Schweblin 21-22 énfasis añadido).

No conforme con eso, la madre ha cambiado las cobijas de la cama y la ha acomodado a su gusto. De nuevo aparece la azucarera:

La cama está hecha con un dobléz en la sábana superior que sólo le he visto hacer a mi madre. Bajo la cama, hecha un bollo, hay una colcha llena de estrellas fucsias y amarillas y una docena de almohadones.

–Mamá por dios, ¿armaste la cama?

–Ni me hables de esos almohadones –dice, y después asomándose detrás de la puerta para asegurarse de que la escucho–: y quiero ver esa azucarera cuando salga del baño, no se te ocurra hacer ninguna locura.

–¿Qué azucarera? –pregunta la mujer del otro lado de la puerta. Toca la puerta tres veces pero no se atreve a entrar–.

**¿Mi azucarera? Por favor, que eso era de mi mamá** (Schweblin 22 énfasis añadido).

En un nuevo intento de comprender por qué su madre hace lo que hace, la hija le reclama su obsesión por los objetos lujosos:

–¿Qué 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 lo 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 es lo que perdiste en esas casas?

[...]

–Nada de todo eso– dice mi madre manteniendo la vista al frente, y es lo último que dice en todo el viaje (Schweblin 25).

Poco después, ya instaladas en su propia casa, la mujer de la casa tomada aparece de improviso, pidiendo que le devuelvan el objeto robado: la azucarera:

–Su madre se llevó mi azucarera –dice la mujer.

Sonríe casi a modo de disculpas, revuelve el té, lo mira pero no lo toma.

–Parece una tontería –dice–, pero, de todas las cosas de la casa, es lo único que tengo de mi madre y... –hace un sonido extraño, casi como un hipo, y los ojos se le llenan de lágrimas–, necesito esa azucarera. Tiene que devolvérmela (Schweblin 27).

Cuando parecería que se trata de un caso de locura aislada o particular, la respuesta de la hija le da un giro al relato:

–¿Quiere su azucarera? –pregunto. [...] 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 del patio.

–Si la quiere, encuéntrela usted misma –digo.

[...] 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 27).

De la cita anterior, es necesario analizar varios elementos; el primero de ellos es que, por la información que proporciona la hija, el lector puede inferir que en el patio trasero de la casa de la madre hay más objetos que fueron robados y enterrados anteriormente, pues menciona que hay un nuevo agujero en el patio, lo que abre la posibilidad de encontrar viejos agujeros con más objetos tomados de otras casas. De este modo, el lector concluye que ese aparentemente acto inocente de “mirar casas”, mencionado al principio, es únicamente un eufemismo.

## La locura y lo femenino

En cuanto a la locura femenina, quisiera retomar algunas observaciones que la psiquiatra Franca Basaglia ha realizado en *Mujer, locura y sociedad*. Como ya lo mencioné en otro apartado de este trabajo, a partir de la época moderna, la determinación de los espacios, además de desembocar en el discurso de la domesticidad, también exigió cierto tipo de comportamiento; es decir, que en el espacio público –ocupado y detentado por el hombre– exige una manera de actuar distinta de lo que ocurre en el espacio privado –ocupado tradicionalmente por la mujer– (Basaglia 32). El comportamiento discreto y familiar que se le exige a las mujeres fue trazado bajo estrictas directrices, por lo que aquéllas se han visto más restringidas en cuanto a cómo deben actuar y moverse, y es por esto que las infracciones que ellas cometen son juzgadas y sancionadas con mayor rigor: “Quien rebase la gama de limitados comportamientos legítimos para la mujer. Quien rebase este espacio se encuentra fuera de lo normal” (Basaglia 39). En ese sentido, la estudiosa italiana propone que la locura femenina sea entendida e interpretada como un producto histórico social:

Con frecuencia se ha considerado a la mujer «más enferma» que al hombre y, por añadidura, se le considera «enferma» por definición. Yo consideraría útil invertir los términos de la discusión y propongo investigar la «locura» de las mujeres enfocándola como un fenómeno explícita e históricamente determinado (Basaglia 56).

Al igual que el binomio mujer-locura, la relación madre e hija no ha sido estudiada con suficiente profundidad por la psiquiatría. La importancia de esta relación es fundamental, pues es en ésta donde inicia el proceso de transmisión de y aceptación de la cultura dominante que es, en este caso, la cultura patriarcal (Basaglia 44). Buena

parte de los estudios de género coinciden con esta afirmación; al respecto, Victoria Sau menciona:

La relación hija-madre es la más dramática de todas las relaciones humanas porque pone en evidencia la condición servil de la mujer más que ninguna otra, al verse obligada la madre a transmitir a la hija, por toda la herencia relacional, la opresión, discriminación y explotación que ella misma sufre (Sau 146-147).

Al igual que en los relatos “Un hombre sin suerte” y “La respiración cavernaria”, en “Nada de todo esto” no se afirma de manera específica que alguno de los personajes del cuento padezca algún trastorno mental determinado, sin embargo, las acciones de la madre descritas por la hija pueden circunscribirse a padecimientos psicológicos, pero esto, como lo mencioné anteriormente, sólo está insinuado o sugerido. Siguiendo los comportamientos que se mencionan, se puede inferir que la madre podría padecer dos padecimientos mentales: cleptomanía y Trastorno Obsesivo Compulsivo, mejor conocido por sus siglas como TOC.

De acuerdo con el sitio web oficial de la Mayo Medical School<sup>36</sup>, la cleptomanía se define como un padecimiento de salud mental que consiste en un impulso irrefrenable de robar objetos compulsivamente para beneficio personal, como un desafío o para rebelarse. Los episodios de cleptomanía se producen de manera espontánea y sin la participación de más personas. Los artículos que son robados no tienen valor para quien padece el trastorno y por lo general la persona que los roba tiene los medios necesarios para adquirir dichos artículos. Con el personaje de la madre, Schweblin cruza los límites de esta enfermedad pues, como vimos, la mujer se dedica a robar objetos pero, a diferencia de un paciente diagnosticado con cleptomanía, parece que los objetos

---

<sup>36</sup> La información de este padecimiento mental y su sintomatología fue tomada del sitio de internet [www.mayoclinic.org/es-es](http://www.mayoclinic.org/es-es).



que roba tienen valor únicamente para ella; además, actúa con la complicidad de su hija, nunca entra sola a una casa.

La madre también presenta síntomas de Trastorno Obsesivo Compulsivo, el cual también es clasificado por la psicología como una enfermedad mental. Aunque el TOC tiene distintas maneras de manifestarse, una de las más comunes es la obsesión de que los objetos de un espacio se encuentren en un orden específico, tal y como se representa con la obsesión de la madre, quien cambia de lugar las pertenencias de las casas porque prefiere verlas de acuerdo con su gusto personal.

Es importante mencionar todo lo anterior, ya que considero que Schweblin intenta cuestionar la locura y sus límites al mostrar personajes cuyo comportamiento corresponde con algunos padecimientos mentales existentes, pero no se ajusta totalmente a ellos, ya que no es su propósito representar conductas anómalas ni describir miméticamente los síntomas de las enfermedades y sus consecuencias –lo que sería propio, sobre todo, de los novelistas decimonónicos y de sus proyectos cercanos al realismo–, sino crear un universo autónomo, ficcional, en el que la literatura no es espejo de la vida humana, sino un espacio donde lo real y lo imaginario se confunden y donde se proyectan, siempre llevando por delante el proyecto estético, los miedos, las obsesiones y la soledad del mundo. Donde pareciera que existe una simple representación de sucesos humanos, reales o imaginarios, Schweblin produce efectos de extrañamiento que rompen las convenciones del género cuentístico para innovar y producir nuevas lecturas, siempre múltiples debido al empleo de ciertos recursos poéticos, como la elipsis, que produce una gran zona de indeterminación y crea una oscura atmósfera de ambigüedad.

En cuanto a la relación madre-hija, hay un término que pertenece a la psicología que puede resultar útil para su análisis: el de *díada*. En términos generales, la *díada* es

“un par en el que la individualidad de cada uno desaparece en provecho de una unidad diádica en cuyo seno se tejen cierto tipo de vínculos” (Ruffiot 172). Esta relación diádica es el elemento que caracteriza la relación simbiótica que tendrá la madre cuando el bebé se encuentra en etapa de lactancia, un aspecto importante de esta relación es la “preocupación materna primaria que lleva a la madre a ajustarse perfectamente a todas las necesidades del lactante” (Ruffiot 172). En ese sentido y de acuerdo con Jacques Lacan, la función del padre es romper con esa relación e introducir al hijo al mundo (al orden simbólico y al universo de la ley y el lenguaje); en los casos en los que el padre se encuentra ausente, surge el apego. En “Nada de todo esto”, el padre se ha ido desde años antes, según lo que nos dice la narradora:

Mi padre se enteró de algún que otro evento pero no creo que haya dejado a mi madre por eso. Cuando se fue, mi padre se llevó todas sus cosas menos la llave del coche, que dejó sobre uno de los pilones de revistas de hogares y decoración de mi madre, y por unos años ella prácticamente no se bajó del coche en ningún paseo. Desde el asiento del acompañante decía: «ese *quicuyo*», «ese *Bow-Window* no es americano», «las flores de *hiedra francesa* no pueden ir junto a los *duraznillos negros*», «si alguna vez elijo ese tipo de *rosa nacarado* para el frente de la casa, por favor, contratá a alguien que me sacrifique» (Schweblin 23).

Aunque la narradora no especifica en qué momento de su vida fue que el padre las dejó, resulta evidente que su ausencia significó algo en la vida de ambas mujeres pues, de lo contrario, no mencionaría a esta figura paterna. La relación madre-hija que se presenta en este cuento es simbiótica en el sentido de que la primera no sale a saquear casas sin la compañía de la segunda –incluso la narradora lo menciona: “En cuanto mis pies llegaron a los pedales del auto empecé a encargarme del coche. Esto le dio a mi madre más libertad” (Schweblin *Siete casas vacías* 23)– pero, al contrario de lo que establece con el concepto de diáda, en esta relación es la hija quien se adapta a las necesidades de

la madre, pues a pesar de que ella sabe qué es lo que su madre hace en esas casas y cuestione su comportamiento, a final de cuentas permite que la madre continúe con esa conducta.

Por otro lado, el tema de la locura y la maternidad ha sido trabajado por Julio Cortázar en los cuentos “La salud de los enfermos” y “Cartas de mamá”. Para Nora Domínguez, en ambos cuentos se manifiesta “la representación de madres poderosas que, marcadas por la muerte de uno de sus hijos, despliegan sobre otros el poder de la culpa o una alucinación de culpa, que sólo puede nombrarse a través de desvíos en la escritura” (Domínguez 60); si bien en “Cartas a mamá” la única comunicación que existe entre Luis, el hijo, y la madre es a través de las cartas, el reino de la madre es tan poderoso que termina por afectar también a los hijos. Lo anterior se repite en el cuento “La salud de los enfermos”, donde los hijos, al tratar de proteger a la madre de la muerte de Alejandro, crean para ella una ficción de la que finalmente se ven presos; es decir:

La intercambiabilidad en el espacio de la «locura» señala que la relación de maternidad, es decir, la relación que definimos como constituyente de dos posiciones de sujeto, hijos y madres, es la que irradia sus efectos sobre unos u otros sin establecer demasiadas distinciones (Domínguez 66).

En el final de “Nada de todo esto” parece que la madre ha contagiado, por denominarlo de alguna manera, su locura a la hija y al mundo que la rodea, pues lo que la hija busca es que la mujer a la que le roban actúe de una manera muy parecida a su madre.

De acuerdo con el discurso de la domesticidad, la casa tiene un significado que remite todavía a lo femenino; es “el reino de la madre” (Domínguez 65). Siguiendo ese orden de ideas, ¿qué es lo que busca la madre de “Nada de todo esto” en otras casas, en otros reinos? ¿Por qué después de prestar tanta atención a la decoración de esas casas ostentosas decide llevar a la suya –su reino– una sencilla azucarera de madera? En ese

sentido, resulta imposible dejar de pensar en el cuento “Como una buena madre” de Ana María Shua (1951), donde también se explora el tema de la maternidad. En general, el cuento trata de una mujer que se encuentra al cuidado de sus hijos y que se reprocha constantemente si las acciones que realiza la convierten en una buena madre. En determinado momento, uno de los niños rompe un plato y el narrador en tercera persona dice:

Mamá miró los restos de un plato azul de loza, con el dibujo de un perrito en relieve, un plato azul que había pertenecido a su propia madre. Nadie que no tuviera ese platito azul en un estante de la alacena podría llegar a ser una buena madre. Tuvo más ganas de llorar (Shua *Contra el tiempo* 32).

Hay una similitud entre el plato azul del cuento de Shua y la azucarera del cuento de Schweblin. De acuerdo con G. Raquel Pina, “Como una buena madre” puede interpretarse como la lucha de una mujer que intenta adaptarse desesperadamente a un modelo de buena madre que proviene del exterior (Pina 300). En el caso del cuento de Schweblin, la madre roba la azucarera que tiene las marcas de un mundo materno y femenino (recordemos que es la azucarera de la madre de la otra mujer), esta azucarera, que se encuentra estrechamente relacionada con las actitudes que la madre tiene al internarse en estas casas ajenas y reacomodar las cosas como a ella le parece mejor, ¿no es también un intento de formar un hogar tan perfecto como el que aparece “en los pilones de revistas de hogar y decoración” (Schweblin 23) que la madre conserva? Quizá es también por eso que la azucarera y otros objetos, que seguramente poseen una historia similar íntima y familiar, que simbolizan lazos imperecederos, que son recuerdos de personas ausentes, son enterrados en el jardín de la madre y forman parte de su lógica personal; los objetos enterrados en el jardín y fuera de la vista de todos, son

lo contrario de los objetos lujosos que se presumen en los interiores de las casas de la clase alta, donde se encuentran expuestos permanentemente.

Como lo mencioné anteriormente, los hijos y las hijas tienen distintas maneras de narrar a la madre. Domínguez toma en cuenta la teoría de Judith Butler acerca de la performatividad del género y menciona que este es un motivo por el que las hijas que narran a la madre tienden a ver en ella una serie de conductas imitables, por lo que no es de extrañarse que se identifiquen con la madre, sobre todo si se tiene en cuenta el discurso tan común en la sociedad, que tiende a igualar los conceptos de mujer y madre (Domínguez 203-204) para que se compartan sus valores. Al final de “Nada de todo esto”, la conducta de la hija sale de lo socialmente aceptable (pedir disculpas por las acciones de su madre y tratar de reparar el daño que ésta ha hecho) para entrar al universo extraño de la madre. Lo que permite establecer esta identificación y empatía es, ante todo, el objeto familiar y sencillo: la azucarera. La hija, finalmente, consigue que la mujer que heredó la azucarera de madera de su madre –que es además el único que tiene de ella– se comporte como su propia madre para que ésta se alivie un poco al ver cómo se comporta, imitándola, una mujer inexperta que no sabe cómo buscar, observar e intervenir en las casas de otras; esto es, finalmente, una marca de empatía.

## Conclusiones

Samanta Schweblin y sus contemporáneos pertenecen a una generación con preocupaciones estéticas heterogéneas. La propuesta de Schweblin destaca por la creación de personajes y atmósferas extrañas e inquietantes en las que el lector no tiene ninguna certeza de lo que pasa o lo que pasará.

Al tratarse de una escritora joven cuya obra todavía no ha pasado por un proceso de canonización, es difícil encontrar estudios críticos acerca de la misma; y los escritos existentes (reseñas, artículos y entrevistas) se enfocan en destacar la extrañeza que se encuentra presente dentro de su narrativa y de los elementos fantásticos que existen en su obra más editada hasta el momento: *Pájaros en la boca*. El objetivo del presente trabajo no es negar que los textos de la autora contengan estos elementos; al contrario, una parte fundamental de este texto es justificar, a través de los análisis de la teoría literaria, la pertenencia de los relatos seleccionados dentro de lo maravilloso o lo fantástico; pero esto sólo es el punto de partida para profundizar en otro elemento que también se encuentra dentro de estos textos, pero que se mantiene soslayado: la maternidad; concepto que por mucho tiempo se ha mantenido dentro del terreno de lo femenino y del que muchas de las escritoras se han encargado de plantear fuera del carácter unidimensional en el que la mayoría de las veces la madre es circunscrita.

Al igual que gran parte de los personajes femeninos de la autora, las madres representadas en estos cuentos trasgreden la idea que el sistema patriarcal a construido a lo largo de los siglos de lo que debe ser la maternidad. Aunque esta idea se encuentra muy presente todavía dentro del discurso social, es necesario saber cómo fue que ésta comenzó a formarse y a aceptarse. Es necesario entender que si las, llamémosles, madres de Schweblin son “desnaturalizadas” es porque esa capacidad natural de la

mujer para ser madre es una imposición, una idea que partió de una diferencia biológica aparada por otros discursos y que llegó a cimentarse en lo social.

Antes de entrar directo al tema de la representación de Samanta Schweblin, me pareció pertinente incluir un análisis del relato “Mujeres desesperadas”, pues en el se vislumbran características que se repetirán con frecuencia al momento de que la escritora selecciona personajes femeninos para contar sus historias. Schweblin le da nombre y voz a sus personajes que son mujeres y éstas van contra los designios que les son establecidos.

La primera madre-personaje que es analizada es Adaliana, mujer cuyo nombre también le da título al relato. Dentro de este cuadro con reminiscencias a lo medieval que traza la escritora, Adaliana es una mujer que va en contra de los designios estamentales propuestos en la diégesis y busca tener control sobre su cuerpo. Si lo que le interesa a Escudero es violar a estas mujeres para aprovecharse únicamente de sus cuerpos con capacidad de gestación, Adaliana no permitirá que eso suceda y, como vemos en la hipótesis del final del relato, lo que fue de ella a ella regresará; arrebatándole a Escudero el heredero que tanto buscó.

En la literatura hispanoamericana las primeras manifestaciones de lo que hoy la crítica literaria considera dentro del género fantástico, fueron consideradas menores comparadas con los que se inscribían dentro de la corriente realista; e incluso en la actualidad, los textos con características que pertenecen a lo fantástico siguen siendo considerados como escapistas. Como ya justifique, “Conservas” pertenece a lo fantástico y éste género permite que la joven madre narradora y protagonista pueda hacer lo que en la realidad es imposible: la mujer no tiene a su hijita, a la pequeña Teresita, y tampoco la aborta, sino que da marcha atrás a su embarazo; no sólo toma

control sobre su cuerpo, también busca tomar el control sobre la naturaleza con una sola finalidad: ser madre por elección y cuando ella crea que su tiempo sea el óptimo.

Luce Irigaray menciona que si la maternidad es dentro del psicoanálisis el continente negro; la relación madre e hija es el continente negro del continente negro (ctd. Domínguez 28). En *Siete casas vacías*, la autora argentina se sitúa ahora en una nueva marginalidad: la locura; esa delgada línea que divide el pacto de realidad de la percepción, y coloca a una hija como narradora para que cuente al lector los desvaríos de su madre quien, de acuerdo con mi lectura, allana casas y roba objetos de otras mujeres con la finalidad de llenar un vacío y de poder establecer una propia genealogía al enterrar éstos en el jardín de su casa con la esperanza de que esta genealogía florezca, o bien, para que permanezcan siempre con ella y fuera de la vista de otros.

Por último quisiera destacar que en los cinco libros que componen la totalidad de la obra de Schweblin (*El núcleo del disturbio*, *Distancia de rescate*, *Pájaros en la boca* y *Siete casas vacías*), la representación de la madre y la maternidad se mantienen y estas mujeres creadas en el papel son sacadas de lo unidimensional para ser expuestas como mujeres, lo que conlleva a que sean presentadas en más de una sola arista y en más de una sola perspectiva; pues considero que gran parte de la propuesta literaria de Samanta Schweblin parte de la intención de dar respuesta a una sola pregunta: ¿Qué tal si...?

En el texto “Leyéndonos a nosotras mismas: Hacia una teoría feminista de la lectura”, la autora Patrocinio P. Schweinckart menciona que:

[...] las críticas feministas deben luchar en dos frentes: por un lado, revisar el canon para incluir en él un número significativo de obras escritas por mujeres, y por el otro desarrollar estrategias de lectura que resulten coherentes con los intereses, experiencias y recursos formales que constituyen estos textos. Claro está que para tener éxito también necesitamos una comunidad de lectoras que posean un alto grado de experiencia, compromiso y entrenamiento y que además estén dispuestas a aportar a la lucha sus recursos tanto personales como institucionales (Schweickart 133).



En ese sentido, espero que en este texto, como lectora de la obra de Samanta Schweblin, haber propuesto una lectura novedosa más allá de las clasificaciones y adjetivos y, como crítica literaria, haber desarrollado el andamiaje teórico coherente que justifique dicha lectura e invite a leer estos y otros textos de Samanta Schweblin, cuyo proyecto literario se encuentra en constante búsqueda y renovación.

## Bibliografía

### a) De Samanta Schweblin

*Distancia de rescate*. Oaxaca: Almadía, 2014.

*El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Booket, 2011.

*Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Penguin Random House. 2017

*Pájaros en la boca y otros cuentos*. México: Almadía, 2018.

*Pájaros en la boca*. Oaxaca: Almadía, 2009.

*Siete casas vacías*. Madrid: Páginas de espuma, 2015.

### b) Entrevistas con la autora

Chamy, Constanza Hola. “Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje”. *BBC*. (2015) 14 mar 2016. <[http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026\\_hay\\_festival\\_entrevista\\_argentina\\_samanta\\_schweblin](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin)>

Rabí, Alonso. “Samanta Schweblin: una narradora de lo extraño”. *Ojo Público* (2016) 14 mar 2017. <<https://ojo-publico.com/332/samanta-schweblin-una-narradora-de-lo-extrano>>

Tinoco, Paola. “Samanta Schweblin: lo fantástico de la realidad”. *Vice*. (2013). 20 feb 2016. <<https://www.vice.com/es/article/samanta-schweblin-lo-fantastico-de-la-realidad>>

Méndez, Matías. “Samanta Schweblin: «La familia es la primera gran tragedia con la que crecemos»”. *Infobae*. (2015). 14 mar 2016. <[www.infobae.com/2015/08/30/1751809-samanta-schweblin-la-familia-es-la-primera-gran-tragedia-con-la-que-crecemos](http://www.infobae.com/2015/08/30/1751809-samanta-schweblin-la-familia-es-la-primera-gran-tragedia-con-la-que-crecemos)>

González, Isabel. “Samanta Schweblin: Escribir es entrar en el miedo y salir ileso”. *El mundo*. (2015). 19 feb 2016. <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/08/5571ba4c268e3eff608b457a.html>>

Lojo, Martín. “Samanta Schweblin: Un relato no se escribe del todo en el papel, se completa en la cabeza del lector”. *La Nación*. (2015). 20 feb 2016. <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/08/5571ba4c268e3eff608b457a.html>>

Manrique Sabogal, Winston. “Samanta Schweblin «Lo que llamamos normal es un mal entendido»”. *El País*. (2015). 19 feb 2016. <[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/17/actualidad/1437152940\\_888193.htm](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/17/actualidad/1437152940_888193.htm)>

- Papaleo, Cristina. “Samanta Schweblin: «Me interesa todo lo extraño que hay en lo cotidiano»”. *Deustsche Welle*. (2015). 14 mar 2016 <<http://www.dw.com/es/samanta-schweblin-me-interesa-todo-lo-extra%C3%B1o-que-hay-en-lo-cotidiano/a-18849010>>
- Pinzás, Teo. “El núcleo de Samanta. Una entrevista a Samanta Schweblin”. *Vallejo & Co.* (2015). 14 mar 2016. <<http://www.vallejoandcompany.com/el-nucleo-de-samanta-una-entrevista-a-samanta-schweblin/>>
- Sanz, Marta. “Resentimiento de existir”. *El País* (2015) 13 ene 2015. <[http://cultura.elpais/cultura/2015/06/03/babelia/1433325927\\_503219.html](http://cultura.elpais/cultura/2015/06/03/babelia/1433325927_503219.html)>
- Talavera, Juan Carlos. “Samanta Schweblin esfuma al narrador”. *Excélsior*. <<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/10/21/1052458>>
- Zunini, Patricio. “La literatura es un camino de autodescubrimiento”. *Eterna Cadencia*. (2015). 14 mar 2016. <<http://eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/la-literatura-es-un-camino-de-descubrimiento.html>>

### c) Material audiovisual

- Canal 44. “Café Chéjov: Samanta Schweblin”. *YouTube*. 20 sep 2016. Internet. 14 mar 2017. <<https://youtu.be/Jg2e8q91DDA>>
- Negar el Mar. “Animal que cuenta – Capítulo 5- Mujeres desesperadas de Samanta Schweblin”. *YouTube*. 22 ene 2016 . Internet. 27 jul 2017. <[https://youtu.be/kuZN\\_9d\\_Tb8](https://youtu.be/kuZN_9d_Tb8) >

### d) General

- Alarcón Rodríguez, Tania. “Fantástico y maravilloso: Diferencias etimológicas”. *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: BUAP, 2013. 79-75.
- Arán, Pampa O. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja, 1999.
- \_\_\_\_\_. “La construcción teórica del fantástico literario: lecturas y relecturas”. *Odiseas de lo fantástico*. Ana Maria Morales y José Miguel Sardiñas eds. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004. 3-21.
- Atwood, Margaret. *El cuento de la criada*. México: Océano, 2017.
- Ávila, Yanina “Desarmar el modelo mujer =madre”. *Debate Feminista* (México). núm. 30. abril-octubre, 2004.
- Basaglia, Franca. *Mujer, sociedad y política*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

- Benveniste, Émile. "El aparato formal de la enunciación". *Problemas de lingüística general* (II). México; Siglo XXI, 1971. 82-91.
- Bernardes, Horacio. "Un artista en plan de evasión". *Página 12*. (2017) 14 mar 2017. <<https://www.pagina12.com.ar/16424-un-artista-en-plan-de-evasion>>
- Corbatta, Jorgelina. "Diálogo/s Saer/Piglia". *Entre ficción y reflexión. Ricardo Piglia y Juan José Saer*. Rose Corral ed. México: El Colegio de México/CELL, 2007. 75-95
- Cortázar, Julio. "Del sentimiento de lo fantástico". *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967. 69-75.
- Diccionario de la lengua española* (en línea).
- Domínguez, Nora. *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Domínguez, Nora. "La madre es una figura ausente en la literatura argentina". *El clarín* (1998) 20 ene 2018. <[https://www.clarin.com/opinion/madre-figura-ausente-literatura-argentina\\_0\\_HyvWnIWkUnx.html](https://www.clarin.com/opinion/madre-figura-ausente-literatura-argentina_0_HyvWnIWkUnx.html)>.
- Dueñas, Guadalupe. "Historia de Mariquita". *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017. 62-64.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. trad. José Esteban Calderón. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Gubar, Susan. "«La página en blanco» y los problemas de la creatividad femenina". 1981, trad. Julia Constantino. Marina Fé (ed.): *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 175-203.
- Hahn, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. México: PREMIA. 1978.
- Kristeva, Julia. "Stabat mater". *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1987. 209-331.
- López González, Aralia. "Justificación teórica". *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*. El Colegio de México, 1995. 13-48.
- Machado de Assis, Joaquín. *El alienista*. Trad. Agustín Trefogli. Barcelona: Axial, 2008.
- Morales, Ana María. "Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad". *Lo fantástico y sus fronteras*. BUAP; Puebla, 2013. 15-64.
- \_\_\_\_\_. "Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)". *Odiseas de lo fantástico*. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas eds. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004. 25-37.

- Mukarovsky, Jan. “El arte como hecho semiológico”. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Barcelona: Anthopos/UAM – Iztapalapa, 2003. 65-70
- Nash, Mary. “Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina”. *Revista CIDOB. Lo intercultural en acción, identidades y emancipaciones*. (Barcelona), núms. 73-74, mayo-junio, 2006. 39-57.
- Nettel, Guadalupe. *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de Espuma. 2013.
- Palomar Vereá, Cristina. “«Malas madres»: la construcción social de la maternidad”. *Debate Feminista* (México). núm. 30. abril-octubre, 2004.
- Schweickart, Patrocinio P. (1999) “Leyéndonos a nosotras mismas, hacia una teoría feminista de la lectura”. *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 112-151.
- Pina, Raquel G. “La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: La falacia del espacio privado. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. vol. 32, núm. 63/64, 2006, pp. 267-310.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- Ruffiot, A. “Díada”. Dir. Roland Dorot y Françoise Parot. *Diccionario Akal de Psicología*. Madrid: Akal, 2004. 172.
- Sau, Victoria. *Diccionario ideológico feminista* (Volumen I). Barcelona: Icaria. 2000.
- Sholwater , Elaine. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Barcelona: Anthopos/UAM – Iztapalapa, 2003. 381-404.
- Schweblin, Samanta. “«Conservas»: El cuento por su autor”. *Página 12*. (2012). 27 mar 2017. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-188298-2012-02-25.html>>
- \_\_\_\_\_. “«Un hombre sin suerte»: El cuento por su autor”. *Página 12*. (2013). 27 mar 2017. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-213467-2013-02-08.html>>
- Shua, Ana Maria. “Como una buena madre”. *Contra el tiempo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2013. 25-40.
- Tacca, Oscar. “El narrador”. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973. 64-86.
- Trelles Paz, Diego (ed.). *El futuro no es nuestro*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Tyler, Joseph. "Lo fantástico y sus fronteras" *Lo fantástico y sus fronteras*. BUAP; Puebla, 2013. 259-270.

Waldman, Gilda. "Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. México: UNAM, 2016. (285-308).

#### f) De consulta

Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976 (Argumentos, 37).

Caillois, Roger, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

Duncan, Cynthia K. "Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana", *Texto crítico* (Xalapa), v. XVI, nú ms. 42-43, enero-diciembre de 1990, pp. 53-64.

Negrón, María. *Galería fantástica*, México: Siglo XXI, 2009.

Beltrán Félix, Geney. "Lo familiar desconocido". *Letras libres*. (2015). 19 feb 2016. <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/lo-familiar-desconocido>>

Bonnín, Leah. "Lo familiar desconocido". *Letras libres* (2015). 19 feb 2016. <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/lo-familiar-desconocido>>

García Gonzalez, Julieta. "Vehículo para la ansiedad". *Letras libres*. (2015). 19 feb 2016. <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/vehiculo-para-la-ansiedad>>

López García, Daniel. "Segunda aproximación a lo breve: Samanta Schweblin". *Vísperas. Revista Panhispánica de Crítica Literaria*. (2015). 14 mar 2016. <<http://www.revistavisperas.com/segunda-aproximacion-a-lo-breve-samanta-schweblin/>>

Barrenechea, Ana María. *La literatura fantástica argentina*. México: Universidad Autónoma de México, 1957.

Morales, Ana María. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: CONACULTA, 2008.

Roas, David (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00365

Matrícula: 2163800620

¿DESNATURALIZADAS,  
FANTÁSTICAS O LOCAS? LA  
REPRESENTACIÓN DE LA  
MATERNIDAD EN TRES CUENTOS  
DE SAMANTA SCHWEBLIN.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 17 del mes de enero del año 2019 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ  
DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA  
DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO



KARINA MASHELIN RESENDIZ PERALES

ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: KARINA MASHELIN RESENDIZ PERALES

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

## APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALVA SERRANO DE LA PAZ  
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

VOCAL

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

SECRETARIA

DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO