

EXPRESIONES DEL TERROR: LO RARO Y LO ESPELUZNANTE EN *SIETE CASAS VACÍAS* DE SAMANTA SCHWEBLIN

Elsa López Arriaga

Universidad de Guanajuato

elsalopar@gmail.com

Resumen: Siguiendo las directrices de los elementos de la escritura de lo extraño (Tzvetan Todorov), este análisis se detiene en el libro de cuentos *Siete casas vacías* (2015) de Samanta Schweblin, para establecer la manera en la cual se configura el terror en el espacio íntimo y familiar, como una articulación de distintos desplazamientos de las nociones de lo normal y lo anormal. Parto de la propuesta de lo raro y lo espeluznante (Mark Fisher) con la intención de explicar las dinámicas de composición narrativa, las omisiones y los mecanismos de operar del terror. En *Siete casas vacías*, el terror ya no está lejano, se agazapa en lo íntimo de las relaciones con los más cercanos, en la mente, en la cotidianidad. Todo se desestabiliza en una realidad sin orden lógico, en un mundo fisurado.

Palabras clave: literatura contemporánea, terror, lo raro, lo espeluznante, Samanta Schweblin

EXPRESSIONS OF TERROR: THE WEIRD AND THE EERIE IN SAMANTA SCHWEBLIN'S *SIETE CASAS VACÍAS*

Abstract: Following the guidelines of the elements of the writing of the strange (Tzvetan Todorov), this analysis focuses on Samanta Schweblin's volume of short stories, *Siete casas vacías* (2015), to establish the way in which terror is configured in the intimate and familiar space, as an articulation of different displacements of the notions of the normal and the abnormal. This study is based on the proposal of the weird and the eerie (Mark Fisher) with the intention of explaining the dynamics of narrative compositions, the omissions and the operating mechanisms of terror. In *Siete casas vacías*, terror is no longer far away, it lurks in the intimate relationships with those closest to us, in the mind, in everyday life. Everything is destabilized in a reality without logical order, in a fissured world.

Keywords: contemporary literature, terror, the weird, the eerie, Samanta Schweblin

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5105>

Recibido: el 26 de septiembre de 2022

Aceptado: el 4 de enero de 2023

Publicado: el 27 de febrero de 2023

Entre las narradoras argentinas contemporáneas, Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) ocupa actualmente una posición destacada. Consistente y multipremiada, su obra —ya sean los volúmenes de cuentos *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías* (2015), o las novelas *Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis* (2019)— ha merecido el reconocimiento de distintos públicos lectores y ha sido el centro de múltiples páginas escritas por la crítica especializada. Su literatura continuamente se asocia con el género de lo fantástico, incluso por su declarada afición e influencia del fantástico rioplatense (en especial de Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Antonio di Benedetto y Felisberto Hernández); sin embargo, por sus intereses estéticos también se adscribe a la “nueva narrativa argentina”, en la cual Elsa Drucaroff consigna autores nacidos después de 1960 y cuya literatura se hizo notar a partir de la década de los noventa.

En estas voces, sostiene Drucaroff, “casi siempre se detecta una cierta distancia irónica o autoirónica acerca de lo que se está contando, la voluntad que poseen quienes narran de no utilizar el poder que les da su posición distanciada para consolidar un «mensaje» sólido y seguro que explique por qué ocurre lo que ocurre, o de qué modos podría evitarse” (2011: 22). Así, la “nueva narrativa argentina” asume un distanciamiento inexistente en el realismo tradicional o en la narrativa social de las décadas anteriores. Se trata, pues, de una narrativa transgresora, porque problematiza la falta de escapatoria y de solución a aquello que atormenta y lastima, al igual que la labor ineficaz de reconstruir o reflejar lo real como totalidad; por el contrario, el mundo se presenta siempre agrietado, infiltrado por la pérdida, la violencia, la desmesura o la devastación.¹ Con esta tendencia en la literatura argentina destacan elaboraciones cuyo carácter es, precisamente, desestabilizador en la lógica de una estética realista, como el humor, la deformación, la exageración, el absurdo, el terror, lo fantástico, entre otros.

Este marco resulta relevante, porque subraya la singularidad de la narrativa de Samanta Schweblin, pues su propuesta literaria implica una reconfiguración en las formas de entender la realidad más cercana. Si bien su escritura rompe las reglas de la realidad e insemína la duda respecto a la seguridad del mundo, suele hacerlo a través de dos mecanismos distintos: por un lado, mediante los recursos de lo fantástico, y, por otro, quebrantando la realidad desde lo absurdo de sí misma, desplegando teorías, posibilidades, sobre la inconsistencia o nulidad de la verdad.

El volumen de cuentos *Siete casas vacías* (2015), posiblemente el libro más realista de la autora, es muestra clara de la inquietante desgarradura de la realidad sin la necesaria presencia de un evento sobrenatural. A lo largo de una dinámica uniforme, los relatos

¹ De ahí también el marcado interés por el artificio en la joven narrativa en Argentina: “casi siempre se trata de un no realismo con grietas realistas, o de un realismo agrietado. [...] casi siempre hay algo que contradice las certezas del realismo: a veces remite al fantástico [...], otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura, o al juego que roza la parodia, o [...] a un imaginario desorbitado que proviene de la ciencia ficción” (Drucaroff, 2006: 1-2). Tal ímpetu de exceso sobreviene de la imposibilidad de asirse a una seguridad, porque la realidad no la ofrece.

presentan una “anormalidad habitual”, lo cual comprende el desbalance y la reconfiguración de la manera de asimilar las normas y el ordenamiento del mundo.

Aunque tiende a acudir a muy variados adjetivos para definir esta serie de cuentos (anómalos, insólitos, inusuales, absurdos, entre otros), para referirse a ellos, la autora suele preferir la noción de “extraño”, porque así enfatiza la particularidad de las relaciones que, al agrietarse, dan espacio a lo ajeno, lo impropio, lo desconocido, y por supuesto, lo terrorífico. En este trabajo me interesa detenerme en los rasgos mediante los cuales la autora configura el terror de lo cotidiano en los cuentos de *Siete casas vacías*, a partir de la escritura de lo extraño y la manera en que ello desestabiliza los paradigmas reconocidos de la normalidad. Como eje conductor del análisis recorro, principalmente, a las conceptualizaciones de los modos de lo raro y lo espeluznante propuestas por Mark Fisher, para explicar las dinámicas de composición narrativa, las omisiones, los indicios y los mecanismos de operar del terror.

Si bien lo extraño y el terror de lo cotidiano atraviesan todos los cuentos del volumen, aquí pongo atención en el análisis de cuatro ejemplos paradigmáticos, con lo cual se podrán reconocer los puntos de cruce y alcances del resto de los relatos, y, así, trazar los vínculos pertinentes en el itinerario que comprende *Siete casas vacías*. De tal modo, tomo como lente de lectura la experiencia estética de lo espeluznante en “Nada de todo esto” y “Cuarenta centímetros cuadrados”, y propongo una lectura posible desde el modo de lo raro en “Mis padres y mis hijos” y “Para siempre en esta casa”.²

Escrituras de lo extraño: el terror cotidiano

La estructura del septenario constituido por los cuentos del volumen muestra una totalidad dinámica, una coherencia en su unidad.³ El volumen consolida, de manera precisa y madura, uno de sus recursos más explorados por la autora: el ámbito doméstico frente a una amenaza sutil y extraordinaria, lo cual cala en la configuración de un clima cerrado e inquietante que se intensifica mientras más cotidiano el espacio donde se desarrolla. Este sería el hilo

² La composición de “La respiración cavernaria” y “Un hombre sin suerte” están atravesadas por el modo de lo espeluznante que abre el texto a unas dinámicas particulares de imposible representación inmediata. En el primero, prevalece la problematización de la ambivalencia propia de lo invisible. En este caso, resulta tan extraño no ver lo que está ahí como ver lo que no está. La falta de ausencia y de presencia se urde a partir de la amnesia, la fabricación de recuerdos y las lagunas cognitivas, cuanto más espeluznantes y terroríficas por tratarse de procesos involuntarios regidos por fuerzas internas inaprensibles. En “Un hombre sin suerte”, lo espeluznante también permite a la autora tratar los temas tabúes, hacer una crítica mordaz o un cuestionamiento social. Schwebelin echa mano igualmente de distintos recursos narrativos para denunciar el abuso infantil. Las especulaciones e inferencias se trenzan a partir de la tensión generada por la perspectiva inocente de una niña, a quien un hombre que ella considera amable y afectuoso lleva a comprar una bombacha al centro comercial. Por último, el modo de lo raro se evidencia en el cuento “Salir”, porque lo fuera de lugar es la mujer que de pronto se siente ajena a su espacio más conocido, al ámbito de lo familiar. El cuento remarca lo inmutable de su propio mundo doméstico y familiar, al cual no pertenece, como tampoco le es propio ningún otro.

³ Desde su título, el libro remite a la simbología numérica. En este sentido, el siete simboliza la perfección de un ciclo completo, la totalidad del espacio y del tiempo. De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos*, “el siete es casi universalmente el símbolo de una totalidad, pero de una totalidad en movimiento o de un dinamismo total” (Chevalier—Gheerbrant, 1986: 943).

argumental que enlaza los relatos y cuyo sentido se reconstruye a través de los grandes vacíos narrativos. Tal ejecución opera con indicios que acentúan el desconcierto al no aclarar o develar el incidente nodal del cuento.⁴ Esos silencios, antes que ocultar, muestran, permiten vislumbrar de qué manera los siete cuentos del volumen apuntan a lo extraño de la realidad, a ese misterio infranqueable de la relación entre el ser humano y el otro más próximo, a las pérdidas y a las trampas de la mente y sus padecimientos.

Schweblin recurre a las coordenadas del terror y a su relación directa con el miedo frente a amenazas próximas y cotidianas, de las cuales, incluso, se podría huir, pero que terminan por atrapar a los protagonistas. Para dilucidar el funcionamiento de este rasgo en los cuentos, conviene recuperar algunas nociones fundacionales de la reflexión respecto al terror. Ya Anne Radcliffe, la primera en establecer las diferenciaciones pertinentes respecto al género, puntualiza que el terror “expande el alma y despierta las facultades a un nivel elevado de la vida” (1826: 150).⁵ En este sentido, el terror crea un efecto de aprensión incierta, de inquietud mental, de miedo a elementos indefinidos, ambiguos o increíbles. En ello reside el nexo del terror con la imaginación, pues la estimula al desafiar el razonamiento respecto a una sensación subjetiva que yace en la tensión psicológica. Desde ahí, el montaje textual de *Siete casas vacías* deja al descubierto uno de los aspectos cardinales del género: la pulsión de muerte. Esta atraviesa la elaboración estética a manera de móvil, cuando una parte, aparentemente inerte, de la vida de los personajes se impulsa a sí misma, cuando lo impersonal se transforma en piloto de lo personal y orgánico.

En consonancia, Devendra P. Varma sostiene: “El Terror crea una atmósfera intangible de temor psíquico espiritual” (1923: 130).⁶ En *Siete casas vacías*, la construcción de esta atmósfera y su efecto se codifica a través de aquellos vacíos narrativos capaces de magnificar el pavor, la perturbación y la extrañeza, pues resulta difícil para el ser humano reconocer los presupuestos básicos de su relación consigo mismo. En esta medida, el terror se teje mediante lo extraño, en tanto promueve el desplazamiento de los elementos puntuales del miedo, o sea, deviene un estado continuo difícil de subrayar, porque dejan de reconocerse como agentes del terror rasgos o componentes específicos. Entonces, ya no hay descripciones monstruosas, seres imaginarios, tópicos canónicos o fobias atávicas, ya no se trata de una amenaza concreta, sino de un temor indeterminado, por lo tanto, es imposible distinguir cuál es el riesgo o el miedo, qué es lo que podría lastimar. Es, sugiere Schweblin, “un miedo más sordo” (Festival Lea, 2021: 26:54). Así, el terror de estos cuentos da miedo, porque emana de la realidad, da cuenta de su inestabilidad y su falta de certezas. Es el miedo del terror cotidiano: se gesta a nuestro lado, toca nuestra puerta, acecha desde nuestro interior. Al respecto, dice Schweblin: “Cuanto más se acerca el texto a la realidad, más extraño se vuelve” (La Nación, 2009: en línea), por eso, sobresaltan y causan extrañamiento los senderos transitados en *Siete casas vacías*: el abuso, la depresión, la obsesión, la pérdida de la memoria, el duelo y el extravío.

⁴ En esta medida, asegura Nora de la Cruz, “los cuentos de *Siete casas vacías* son más realistas, pues su extrañeza deviene del silencio en torno a algo aludido, pero innombrable” (2016: 78).

⁵ En el original: “Expands the soul and wakens the faculties to a high degree of life”.

⁶ En el original: “Terror thus creates an intangible atmosphere of spiritual psychic dread”.

En su reconocido trabajo sobre la literatura fantástica, Todorov advierte la distinción de lo extraño puro, o bien lo extraño, para designar las narraciones donde “se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar” (1981: 40). A diferencia de la vacilación, característica de lo fantástico, en la narrativa de lo extraño no cabe la duda respecto a la solución, las leyes de la realidad y la naturaleza quedan intactas y es posible una explicación lógica.

De tal modo, la retórica de lo extraño no implica un desafío a la razón, pero sí las condiciones para desatar la reacción de miedo,⁷ de ahí que recupere características estructurales como la ambigüedad, la incertidumbre o la omisión. Estas composiciones articulan lo extraño a través de la sensación de inquietud, extrañeza o temor en función del efecto de la “experiencia de los límites”, según la denomina Todorov. Esto consiste en poner en relieve el carácter excepcional de la realidad o de situaciones de la vida humana y natural. Tales “excepciones” se sitúan en el límite de lo exterior o lo psicológico: la enfermedad física o mental, el mal, el crimen, la crueldad.

Debido a esta dinámica, lo extraño hace titubear los paradigmas epistemológicos y ontológicos del ser humano y su vínculo con la realidad. A propósito de ello, Mark Fisher pone en juego dos modos narrativos relacionados entre sí: lo raro y lo espeluznante. Estos modos se sitúan en las fronteras de composición del terror, la ciencia ficción y lo fantástico, y resultan esclarecedores para comprender los procedimientos de realización narrativa de lo extraño.⁸

Por un lado, lo raro trae al dominio de lo familiar algo que no le es propio, “conlleva la sensación de algo *erróneo*: una entidad rara o un objeto que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí” (Fisher, 2018: 19).⁹ Por otro lado, lo espeluznante es una particular “experiencia estética” que se cierne sobre la inadecuación de la presencia o la ausencia. En cuanto experiencia estética, la sensación de lo

⁷ Por su natural dificultad de delimitación, Todorov acota lo extraño en función de lo fantástico, entre los cuales, asegura, solo se mantiene un punto de toque: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo. Para el teórico, la única relación se mantiene en el nivel de los sentimientos de las personas, y no en la presencia de un acontecimiento material que desafía la razón, es decir, comparten la reacción que provoca en personajes y lectores, pero, en lo extraño, el efecto del evento aparentemente increíble de disipa ante una solución lógica. Esto sucede, pone de ejemplo Todorov, en la literatura de horror de autores como Ambrose Bierce o en la narrativa de Edgar A. Poe.

⁸ Mark Fisher parte de la diferencia y actualización de la propuesta de Freud respecto a lo *unheimlich*, para dilucidar las formas en que los tres modos (lo *unheimlich*, lo raro y lo espeluznante) tratan lo extraño. Para el estudioso, en ese rasgo reside el deslinde, pues mientras lo *unheimlich* “se relaciona con lo extraño dentro de lo familiar, lo extrañamente familiar, familiar como extraño; la manera en la que el mundo doméstico no coincide consigo mismo” (2018: 11), lo raro y lo espeluznante tienen una lógica inversa, permiten ver lo interior desde la perspectiva exterior.

⁹ Si se toma en cuenta el título original del trabajo de Fisher, *The Weird and the Eerie*, se puede seguir la línea para tejer la reflexión con respecto a la literatura *Weird* representada, principalmente, por H. P. Lovecraft. Desde esta perspectiva se entiende lo *weird* o lo raro como aquello que suscita cierto tipo de temor, porque su origen se encuentra fuera del razonamiento humano y, en consecuencia, supone una violación al orden natural y una amenaza. Tal configuración sugiere una sensación de extrañeza del mundo a partir de una alteridad o exterioridad que desestabiliza los presupuestos ontológicos.

espeluznante se insinúa en objetos, personas o lugares, o sea, acontece en la esfera de lo cotidiano. Así, “se constituye por una *falta de ausencia* o por una *falta de presencia*. La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo” (Fisher, 2018: 75, énfasis del original). Según explica Fisher, lo espeluznante debe anclarse en las constantes suposiciones respecto a su esencia y sus causas, pues si hay una resolución unívoca y clara, lo espeluznante desaparece, lo mismo sucede cuando se descubre lo desconocido u oculto. Y para el funcionamiento de esa suerte de misterio o especulación, “ha de haber también una noción de alteridad, una sensación de que el enigma puede conllevar formas de conocimiento, subjetividad y percepción que van más allá de una experiencia corriente” (Fisher, 2018: 76). De ahí que sus mecanismos intensifiquen la excepcionalidad de situaciones y personajes, desdibujen las fronteras y promuevan el valor de los indicios.

Siete casas vacías: lo raro y lo espeluznante

Schweblin percibe lo extraño en relación con la torcedura de la realidad y pone a prueba la normalidad del mundo abriendo el camino de lo irresoluble, contrastante e inquietante de la realidad *per se*.¹⁰ En palabras de la autora:

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. Pero lo desconocido no es lo inventado ni lo imposible. (Hutton, 2013: en línea)

En este registro de la aparente normalidad, de la cual germina la perversidad de la rutina, se pone de frente la complejidad de hallar una solución a los problemas más comunes, haciendo de la abertura a lo extraño, inquietante y terrorífico un punto de escape de la tensión en la que se encuentran los personajes.

Respecto a lo espeluznante, en el cuento “Nada de todo esto”, una primera sentencia presagia la atmósfera: “Nos perdimos”, dice la madre, en un sentido de profundo extravío, de la extrañeza de no saber a dónde va ni lo que está haciendo. Los personajes del relato, una

¹⁰ Este trazo se percibe ya desde lo paratextual en *Siete casas vacías*. Dos epígrafes abren el volumen, en ellos se percibe una especie de refracción de la imagen de la familia y el hogar, como si tras la bruma del espacio reconfortante asomara la amenaza de lo que podría suceder. Un primer epígrafe dialoga con “La desaparición de una familia” de José Luis Martínez, para anunciar una ruptura en el equilibrio de la casa como espacio de confort y adentrarse, así, en la oscuridad y los miedos: “antes que su hija de 5 años se extraviara entre el comedor y la cocina, él le había advertido: «esta casa no es grande ni pequeña, pero al menor descuido, se borrarán las señales de ruta, y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza»”. El derrumbe de lo familiar figura, desde esta primera página, la pérdida y el vacío, una manera de perderse en el abismo de la inmediatez de la realidad. El mundo parece ser coherente, sin embargo, se desgarrar con la presencia de algo asumido como normal que implica la posibilidad de lo terrible, como se descubre en un enunciado contundente del segundo epígrafe, tomado de *La filosofía de Andy Warhol*, “¿Conoces a dos personas realmente cercanas?”. Ambos epígrafes evocan ya las dinámicas de lo raro y lo espeluznante, los cuales operan como potenciadores de las fisuras y fallas de ese espacio cerrado, de la dificultad en las relaciones personales o familiares.

madre y su hija, dedican su tiempo, desde que esta era muy pequeña, a recorrer en auto las zonas residenciales para mirar casas, pero su actividad no se detiene en el gesto contemplativo, también trastocan, aunque sea de forma mínima, esos espacios: “Hemos sacado de estos jardines flores y macetas inapropiadas. Cambiando regadores de lugar, enderezado buzones de correo, recolectado adornos demasiado pesados para el césped” (Schweblin, 2020: 23). En una de sus incursiones, punto de partida del cuento, el auto queda atascado en el césped de una de las casas. Con la excusa de un malestar, la madre entra en la casa, reacomoda algunos aspectos de la decoración, prepara la cama de la habitación principal, revisa los cajones y roba una azucarera.

La narración está fijada en el comportamiento de la madre en función de la casa, un cruce de la frontera de lo extraño: “Mi madre no está bien” (Schweblin, 2020:18), explica la hija, quien, en un principio, percibe la singularidad de la conducta, en clara inadecuación con la de “una madre normal”. Esta sensación de inquietud responde a un recurso constante en los cuentos del volumen, un punto de quiebre, el momento de escisión de la normalidad. En el caso de este relato, la madre jamás había traspasado el umbral de una casa, nunca antes su cuerpo y su mente se entregaron de tal modo a una residencia: “Mi madre está acostada boca abajo sobre la alfombra, en medio del cuarto matrimonial [...]. Los brazos y las piernas están abiertos y separados, y por un momento me pregunto si habrá alguna otra manera de abrazar cosas tan descomunales grandes como una casa, si será eso lo que mi madre intenta hacer” (Schweblin, 2020: 21-22). La casa constituye un espacio liminar y su experiencia condiciona la percepción y conciencia de la madre.

Este hecho, sumado al robo de la azucarera, hace virar el cuento hacia la anormalidad, en este caso lo espeluznante se enfoca en esas emociones que desencadenan la sensación de peligro, aunque sea imposible reconocer cuál es su agente. La protagonista es su propio misterio y amenaza. La lectura del cuento propone una concatenación de especulaciones a propósito de las causas que propulsan la serie de acciones: las omisiones son deliberadas y la información austera. Sin duda, esta dinámica de *falta de presencia* apunta a una alteridad indomesticable que yace en el interior de la protagonista,¹¹ el intersticio que se abre y las perturbaciones que produce, a manera de un enigma desvelado al correr una cortina.

En un contraste de realidades y espacios, las mujeres vuelven a su casa, un entorno más sencillo y desprovisto de lujos. Mientras la madre entierra en el jardín la azucarera, su dueña llega en busca del objeto de gran valor sentimental. La hija la anima a buscarla por ella misma, esto significa hurgar en las cajas apiladas, transitar entre los muebles amontonados, remover los agujeros del patio. De este modo, el relato concluye con la reafirmación de su extrañeza, de su rareza formal que, en combinación con la alteridad imposible de representar, acentúa lo espeluznante. El final no supone una vuelta a la congruencia ni la comprensión o explicación

¹¹ Al respecto, Fisher considera fuera de la aprensión sensorial a estas fuerzas que rigen el mundo natural y humano: “¿acaso no nos mostró Freud hace ya mucho tiempo que las fuerzas que rigen nuestra psique pueden considerarse como no presencias? ¿No es acaso lo inconsciente una ausencia de presencia o no ausencias (las diversas pulsiones o compulsiones que interceden allí donde debería actuar nuestro libre albedrío)?” (2018: 78-79).

racional de las acciones chocantes de la madre, sino la confirmación de la serenidad típica de lo espeluznante, del distanciamiento de lo que se establece como una realidad normal:

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 fuera 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 le hace una mujer que no tiene sus años de experiencia, ni una casa donde hacer bien este tipo de cosas, como corresponde. (Schweblin, 2020: 27)

El cruce de la frontera entre lo racional e irracional se asume desde la atmósfera perfilada en los objetos y sus misterios. Lo terrible se encuentra justamente en esos objetos aparentemente nimios, ya sean favorables o adversos, cuyo poder es suficiente para provocar la locura o la perdición. Pero Schweblin no solo relata lo indeterminado e incomprensible del comportamiento humano y de una normalidad engañosa, también explora el colapso del hogar, de la casa, entendida como un espacio de cotidianidad, identidad, pertenencia y estabilidad que se torna un lugar agobiante y oscuro. El cuento “Cuarenta centímetros cuadrados” presenta un contrapunto asfixiante, del cual la protagonista necesita liberarse. Ella experimenta un momento de cambio de su situación familiar: por ciertas dificultades, junto a su pareja se muda de España a Argentina, y ambos viven en casa de su suegra, otra mujer atenazada por el derrumbe de lo familiar.

Lo extraño en este cuento sucede, nuevamente, a manera de un quiebre interior. La protagonista sale de noche en busca de una farmacia, tras caminar algunas cuadras, de pronto se encuentra transitando los túneles del subterráneo evocando una anécdota “horrible” de su suegra:

Dijo que, al salir del negocio con sus treinta dólares [el pago por su anillo de bodas], no podía regresar a su casa [...]. Caminó hasta la esquina donde había una parada de colectivos, se sentó en el banco de metal, y ahí se quedó. Miró a la gente. No quería ni podía pensar en nada, ni sacar ninguna conclusión. Solo podía mirar y respirar, porque su cuerpo lo hacía automáticamente. Un tiempo indefinido se cumplía de un modo cíclico. (Schweblin, 2020:102)

Entonces, se percató de lo más inquietante: tenía las manos vacías, no iba hacia ningún lugar y su cuerpo ocupaba cuarenta centímetros cuadrados, solo ese espacio tenía para sí en el mundo. La inmovilidad, el extravío, la falta de espacio se replica en la protagonista sentada en una banca del subterráneo, sin pertenencias, sin escapatoria. No hay una amenaza desconocida por venir, sino un temor desencadenado por la experiencia pasada. Siguiendo a Todorov, en lo extraño “lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado” (1981: 37). De tal modo, lo terrorífico de la perspectiva de lo espeluznante es la apertura a fuerzas que rigen la realidad mundana y que suelen estar escondidas, son una invisibilidad.

El ser humano es, en sí mismo, espeluznante: “hay algo que actúa en nosotros (el inconsciente, la pulsión de muerte), pero no es lo que esperábamos ni está donde esperábamos” (Fisher, 2018: 104). El terror se constituye desde los vacíos cognitivos que suponen una reconfiguración de las leyes del mundo, como señaló Fisher, “teniendo en cuenta que lo

espeluznante es un aspecto clave en el problema de qué o quién realiza la acción, está muy relacionado con las fuerzas que rigen el mundo y nuestras propias vidas” (2018: 78). El significado de estas ausencias se acentúa con la ambigüedad de lo atemorizante. La protagonista, en su intento por descubrir un escape, se encuentra con la extrañeza de desentrañar quién es en verdad. El cuento concluye con esa tensión irresoluble: “Creo que debería ponerme de pie [...]. Pero no puedo hacerlo. No puedo siquiera moverme. Si me paro, no podré evitar ver cuánto ocupa realmente mi cuerpo” (Schweblin, 2020: 103).

Ahora bien, desde una perspectiva distinta, la de lo raro, en “Mis padres y mis hijos” lo inquietante se encuentra, de igual forma, en la esfera de lo familiar y lo doméstico a punto de derrumbarse. En este cuento, un hombre, Javier, visita en compañía de sus padres la casa de su exmujer, Marga, y su nuevo esposo, Charly, para ver a sus hijos, Simón y Lina. El relato parte de una situación fuera de la normalidad que de inmediato, en sus primeros enunciados, roza lo absurdo:

—¿Dónde está la ropa de tus padres?— pregunta Marga.

Cruza los brazos y espera mi respuesta. Sabe que no lo sé, y que necesito que ella haga una nueva pregunta. Del otro lado del ventanal, mis padres corren desnudos por el jardín trasero. (Schweblin, 2020: 29)

Aunque se procura la justificación con una supuesta enfermedad nunca enunciada explícitamente, a lo largo del cuento se reitera la desnudez, siempre tan lúdica como extraña, de los abuelos y se enlaza con la angustia de los padres cuando se dan cuenta de la desaparición de sus hijos. La búsqueda de los niños empieza a hacerse cada vez menos práctica y más irracional hasta notar, por las prendas tiradas en el piso, que los niños también están desnudos. En este punto del relato resalta, en especial, la inadecuación suscitada por presencias “normales” en situaciones “anormales”, que da cuenta de la estructura fuera de las categorías válidas para dar sentido al mundo. Eso sucede porque “a fin y al cabo, no es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones deben ser inadecuadas” (Fisher, 2018: 19). De cualquier modo, la falla se encuentra en la desestabilidad de nuestra orientación en el mundo. El contraste se hace manifiesto en la naturalidad de Javier respecto al comportamiento de sus padres y la incredulidad y disgusto de Marga por hechos que ella valora como perversos e inmorales. En ese contrapunto yace la primera sensación de lo extraño en Javier: “Por primera vez me pregunto qué tan peligroso es que tus hijos anden desnudos con tus padres” (Schweblin, 2020: 36).

En la codificación de lo raro, esta perturbación aparece más allá de la experiencia corriente o de la lógica conocida y se entreteje con el recurso de lo grotesco; este, como lo raro, remite a la aparición de algo fuera de lugar. Desde su configuración de lo raro, el cuento acusa la sinrazón, lo extraño y lo absurdo. El efecto se sostiene en la disolución propia de lo grotesco, tan cercana a lo raro, “la mezcla de dominios para nosotros separados, la anulación de la estática, la pérdida de la identidad, la deformación de las proporciones «naturales»” (Kayser, 1964: 225). La lógica delineada por Schweblin disuelve categorías, conceptos y dominios, y los mezcla en una representación cuyo motivo racional se escapa de las manos,

pero que por muy increíble que sea, no deja de tocar los lindes de la realidad, así sea un mundo atemorizante, porque se funda en la pura apariencia de normalidad.

Esta operación resulta fructífera, porque derrumba toda noción de absoluto en aras de un extrañamiento cognitivo respecto al mundo. La manera de percibir los cuerpos, la desnudez y su naturalidad, lo conocido y familiar, se transforman al “revelarse de pronto como extrañas y siniestras” (Kayser, 1964: 224), desde una posición claramente “fuera de”, es decir, desde lo peculiar y ambiguo, más allá de la experiencia cotidiana. El terror ontológico derivado de la imposibilidad de comprender esa exterioridad, aquello que no debería estar ahí, lo raro y sus fundamentos desencajan la percepción de la realidad. Al final del cuento, Schweblin resuelve la inadecuación en el mismo ámbito de lo absurdo al equiparar los cuerpos de los abuelos y los niños desdibujando las distinciones de categorías y dominios. Los cuerpos, ya despojados de su significado sexual, comparten una especie de juego infantil:

Los veo, ahí están los cuatro: a espaldas de Charly, más allá del jardín delantero, mis padres y mis hijos, desnudos y empapados detrás del ventanal del living. Mi madre restriega sus tetas contra el vidrio y Lina la imita mirándola con fascinación. Gritan de alegría, pero no se los escucha. Simón las imita a ambas con los cachetes del culo [...] Veo a mi padre mirar hacia acá: su torso viejo y dorado por el Sol, su sexo flojo entre las piernas. Sonríe triunfal y parece reconocermé. Abraza a mi madre y a mis hijos, despacio, cálidamente, sin despegar a nadie del vidrio. (Schweblin, 2020: 37-38)

Entre las formas de lo raro, la impropiedad causada por la pérdida se propone como un factor fundamental en “Para siempre en esta casa”. El cuento ofrece una historia cuyo progreso se da a manera de bucle, como una grieta, un umbral que ha atrapado al señor Weimer, quien acude con regularidad al jardín de su vecina a recoger la ropa de su hijo muerto lanzada desde su propia casa. Imposible saber si la arroja su mujer o lo hace él, pero, al final, vuelve para recuperarla una y otra vez. Casi carente de diálogos, el relato transcurre con una serie de reflexiones en la mente de la mujer a propósito de lo extraño. Ya sea la ropa o el hombre, algo está fuera de lugar.

La interacción entre ambos personajes es limitada, apenas marcan los indicios necesarios para enunciar la inadecuación. Dos frases, apenas insinuaciones, se repiten en ese breve intercambio: “Cuando algo no encuentra su lugar...”, dice ella. “Sí”, responde el señor Weimer. La falta de toda aclaración crea un silencio profundamente significativo. No hace falta evocar el recuerdo, sobra la insistencia de explicaciones, pero se acentúa la brecha de lo que no debería estar ahí. Lo raro en el cuento, pues, atiende a la no correspondencia, a una sensación parecida a ubicarse en la franja entre el sueño y la vigilia, y que solo podrá encontrar su lugar mediante una especie de ensoñación:

Entonces tengo una visión, un deseo: mi hijo abre la puerta mosquitero y camina hacia nosotros. Tiene los pies descalzos, pisan rápido, jóvenes y fuertes sobre el césped. Está indignado con nosotros, con la casa, con todo lo que sucede siempre en esta casa en un mismo orden. Su cuerpo crece hacia nosotros con una energía poderosa que Weimer y yo esperamos sin miedo, casi con ansias [...]. Está a solo unos metros, ahora casi sobre nosotros. Pero no nos toca [...]. Agarra la ropa furioso, junta todo en un único bollo y regresa en silencio por donde vino, su cuerpo ya lejano y pequeño, a contraluz. (Schweblin, 2020: 43-44)

Siete casas vacías contempla el mismo número de historias: siete moradas interiores que se derrumban, siete espacios familiares donde todo empieza a torcerse, siete refugios atravesados por lo extraño. Los personajes de los cuentos asumen una distancia de sus estructuras familiares, que desembocan en una proximidad posible, aunque agobiante y, la mayoría de las veces, terrorífica. Para Schweblin, queda claro, el terror ya no está lejano, se agazapa en lo íntimo de las relaciones con los más cercanos, en la mente, en la cotidianidad. Todo se desestabiliza en una realidad sin orden lógico, en un mundo fisurado.

Los textos de Schweblin resultan perturbadores, porque posan la mirada en lo extraño, según declara: “Y sí me interesa mucho todo lo extraño que hay en lo cotidiano. Las cosas que pertenecen a nuestro universo, aunque no pertenezcan al mundo con el que lidiamos todos los días” (González, 2015: en línea). Desde ese intersticio, la autora desmonta el entendimiento de la realidad, ya no mediante la vacilación entre lo posible y lo imposible, sino por la incertidumbre generada en la tensión entre lo normal y lo anormal, que, sumada a los discursos propios del terror, establece códigos nuevos para su lectura.

Bibliografía

- CHEVALIER, Jean—GHEERBRANT, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar—Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder.
- DE LA CRUZ, Nora (2016): “Terrible y cotidiano es el silencio: *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin”, *Casa del Tiempo*, 3/29: 77-79.
- DRUCAROFF, Elsa (2006): “Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven”, *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, 9-10: 1-17.
- (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- FESTIVAL LEA (2021): “Presentación de libro. *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin. Editorial Patakis”, Youtube, subido por Festival Lea, el 26 de octubre de 2021: https://www.youtube.com/watch?v=kav_GAsDe4s
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*. Trad. Nuria Molines Galarza. Barcelona, Alpha Decay.
- GONZÁLEZ, Isabel (2015): “Samanta Schweblin: Escribir es entrar en el mundo y salir ileso”, *El Mundo*, el 8 de junio de 2015: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/08/5571ba4c268e3eff608b457a.html>
- HUTTON, Grey (2013): “Samanta Schweblin: Lo fantástico de la realidad”, *Vice*, el 19 de julio de 2013, <https://www.vice.com/es/article/9b7pwa/samanta-schweblin-lo-fantastico-de-la-realidad-0000230-v6n5>
- KAYSER, Wolfgang (1964): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. Juan Andrés García Román. Buenos Aires, Nova.

LA NACIÓN (2009): “Samanta Schweblin: Un mundo extraño y perturbador”, *La Nación*, el 20 de junio de 2009, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/un-mundo-extrano-y-perturbador-nid1139921/>

PAPALEO, Cristina (2015): “Samanta Schweblin: Me interesa todo lo extraño que hay en lo cotidiano”, *Deutsche Welle*, el 13 de noviembre de 2015, <https://www.dw.com/es/samanta-schweblin-me-interesa-todo-lo-extra%C3%B1o-que-hay-en-lo-cotidiano/a-18849010>

RADCLIFFE, Ann (1826): “On the Supernatural in Poetry”, *New Monthly Magazine*, 16/1: 145-152.

SCHWEBLIN, Samanta (2020): *Siete casas vacías*. 6ª ed. Madrid, Páginas de Espuma.

TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. 2ª ed. México, Premiá.

VARMA, Devendra P. (1923): *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*. Londres, Arthur Barker.

© Elsa López Arriaga



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C