

Narrar la distancia

Una lectura de los cuentos de Samanta Schweblin

Emanuela Jossa

Università della Calabria, Italia

Abstract This paper will focus on the reiterated presence of the notion of ‘distance’ in Samanta Schweblin’s three collections of short stories (*El núcleo del disturbio*, 2007; *Pájaros en la boca*, 2009; *Siete casas vacías*, 2015). Such distance seems to be represented in different ways and from diverse perspectives, as Schweblin’s characters experience the distance from other family members, the distance between health and sickness, and between reality and imagination. The paper will argue that there is a significant difference between Schweblin’s first and last stories, and that such difference is related precisely to the representation of distance, which is featured through discursive modalities in which the depiction of space and its objects has a specific function.

Keywords Contemporary Argentinian literature. Samanta Schweblin. Narrative space. Objects.

Sumario 1 Introducción. – 2 Distancia de seguridad. – 3 Al lado de la anomalía.

1 Introducción

Enfocada desde perspectivas diferentes, la noción de distancia informa las tres colecciones de cuentos de Samanta Schweblin: *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2010) y *Siete casas vacías* (2015). De manera explícita, es también el tema de su novela *Distancia de rescate* publicada en 2014. La distancia es un intervalo de tiempo o de espacio entre cosas o personas. Es un periodo o un trayecto que separa. Es decir, la distancia posibilita la proximidad y la lejanía. En la narrativa de Samanta Schweblin, la distancia es expresada a nivel diegético: muchos personajes crean, sufren, miden, asumen estas dis-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

501

tancias temporales y espaciales, que a lo largo de la narración adquieren una densa carga emocional. Inhabilitando relaciones de proximidad, la escritora narra la distancia entre los miembros de una familia, entre los individuos y sus cosas. Pero la distancia es también el concepto que mide la separación entre la salud y la enfermedad, entre la realidad cotidiana y sus distorsiones. Por fin, la distancia permite la apreciación de la presencia de cosas y personas: sin distancia, no es posible el encuentro con el otro.

En estas páginas, voy a desarrollar y verificar dos hipótesis. La primera es que hay una diferencia sustantiva entre los primeros y los últimos cuentos de Samanta Schewblin; segundo, que esta diferencia se relaciona justamente al concepto de distancia, representado a través de una precisa función del espacio y de los objetos que lo ocupan.

2 Distancia de seguridad

Considero que ya es viable una división en dos etapas de la producción literaria de Samanta Schweblin a partir de diferencias tanto en la modalidad discursiva como en la representación de la distancia, paradigma de relaciones carentes. En la primera etapa de su producción, que corresponde a los primeros cuentos hasta el año 2009, Samanta Schweblin utiliza géneros literarios diferentes, con cierta propensión hacia lo fantástico. Proponiendo una comparación con lo fantástico de Cortázar, Elsa Drucaroff (2005) utiliza la noción de «fantástico desencantado» para definir los primeros cuentos de la escritora. La crítica se refiere especialmente a «Hacia la alegre civilización de la Capital», procedente de *El núcleo del disturbio* y luego incluido en *Pájaros en la boca*. En este cuento, ya no hay el entusiasta anhelo por una transformación de la existencia que caracteriza lo fantástico de Cortázar, menos aún se vislumbra una posible utopía. Solamente se percibe la certeza que las cosas no pueden cambiar. La irrupción de lo fantástico no comporta una vertiente positiva y creadora, por lo contrario, la fuerza negativa de lo fantástico se queda en la función devastadora de lo real sin más opciones. En este sentido, «Bajo tierra», el último cuento de *Pájaros en la boca*, es ejemplar. El narrador es un hombre que durante un viaje decide descansar un rato en un parador de rutas. El barman le dice que por una cerveza el viejo sentado a la barra le puede contar una historia. El hombre acepta y el viejo empieza a contar. De esta forma, el cuento se coloca en dos niveles de realidad ficcional, duplicando y diferenciando los sujetos de la enunciación. En el relato primero, el narrador es el hombre que está de viaje, que a través de los deícticos construye un discurso personal en el que él está involucrado. Su espacio es real, su intención es mimética. Él reproduce las palabras del relato segundo, pronunciadas con dramatismo por el viejo, desde una focalización omniscente. La historia del viejo se sitúa en un tiempo indetermi-

nado y en un espacio indefinido «adentro, adentro, bien en el campo» (Schweblin 2010, 214). Evidentemente, los dos relatos utilizan modalidades discursivas diferentes que generan un contraste, aumentando la distancia entre la cotidianeidad del relato primero y lo absurdo del relato segundo. Además, el viejo amplifica y expande el discurso, generando un retraso que provoca un efecto de tensión e inquietud a nivel textual en el oyente, a nivel pragmático en el lector. La historia ocurre en un pueblo minero, donde unos chicos, atraídos por una hinchazón en el suelo, empiezan a escarbar. En poco tiempo, todos los niños del pueblo se dedican solamente a cavar, se quedan todo el tiempo cerca de las obras y solamente hablan de la excavación. En el cuento del viejo, la distancia entre niños y adultos es un hecho, tal vez una culpa también:

Yo creo que algún adulto, intrigado por todo el asunto, debe haber levantado las tablas. ¿Pero qué puede verse en la noche, en un pozo vacío cavado por chicos? No creo que hayan encontrado nada. Deben haber pensado que sólo era un juego, eso deben haber pensado, hasta el último día. (Schweblin 2010, 217)

La pregunta sin respuesta y la referencia a un «último día» crean un clímax en ascenso. El narrador paga otros cinco pesos para conocer el desenlace. El viejo retoma su cuento, acompasado y atormentado:

Esa noche perdieron a sus hijos. Empezaba a oscurecer. Era el momento del día en que los chicos volvían a su casa, pero no había señales de ellos. (216)

Un día todos los niños desaparecen. Los padres desesperados rastrean la escuela, los patios, sin encontrarlos. En busca de una pista, van al pozo y deciden levantar las tablas que lo cubren. No hay nada, el pozo también ha desaparecido. Los padres empiezan a cavar por doquier, convencidos de que sus hijos están bajo tierra. La búsqueda de los niños es penosa. Una mujer grita «paren, por favor, despacio, van a darles con las palas en la cabeza» (Schweblin 2010, 217). Unos vecinos empiezan a oír ruidos que vienen del suelo. El discurso del viejo, basado en la parataxis en el paralelismo, evoca la oralidad:

Arrinconaron contra las paredes todos los muebles. Arrancaron con las manos las maderas del piso. Algunos abrieron a martillazos las paredes de los sótanos, cavaron es sus patios, vaciaron los aljibes. Llenaron de agujeros las calles de tierra. Tiraban cosas adentro, como comida, abrigo, juguetes; luego volvían a tapparlos. (218)

El viejo termina la historia con la imagen de los padres agotados por el cansancio y el dolor. El angustioso encanto del cuento se interrumpe y se vuelve a la dimensión realística del relato primero. El viejo, que

antes era solo una voz, una figura intencionalmente vaga sin apariencia física, ahora es un cuerpo, gastado y sufrido, con ojos grises y manos

oscuras, gruesas y rígidas como garrotes. Pensé que las uñas podrían haber sido las de un ser humano prehistórico. (219)

El detalle de las uñas anticipa la inminente superposición de los dos relatos. El hombre pregunta al viejo si quiere que lo acompañe a algún lado y cuál es su trabajo. El viejo se encamina hacia el campo y contesta: «somos mineros» (219). La afirmación del viejo, en primera persona plural, en tiempo presente, conecta los niveles ficcionales de los dos relatos, determinando la irrupción de lo fantástico. El cuento adquiere otros tintes, provoca una inquietud diferente. El final queda abierto con la imagen del hombre, incapaz de encontrar una respuesta, que huye del pueblo para conservar una distancia de seguridad de lo absurdo:

Me quedé unos minutos para verlo alejarse. Forcé la vista deseando encontrar algún detalle revelador. Sólo cuando su figura se perdió del todo en la noche, regresé al auto, prendí la radio, y me alejé a toda velocidad. (Schweblin 2010, 219)

El relato del viejo, que se situaba en una dimensión lejana, evocando - en una versión aún más lóbrega - *El flautista de Hamelín*, de repente se vuelve actual. La incorporación del relato segundo en el primero desplaza el cuento hacia lo fantástico.¹ El contraste entre las modalidades discursivas del relato primero y segundo, antes señalado, parecía amparar de cualquier contaminación con la realidad ficcional. Pero en el final, las uñas deshechas y la escueta respuesta del viejo crean el enlace desconcertante entre los dos relatos, sin dar ninguna otra opción transformadora. De la desolación de los protagonistas de una leyenda se pasa al tormento de su narrador. Quizás la colectividad que el viejo encarna («somos mineros») no indica una condición precedente a los hechos, sino su trágica consecuencia: un pueblo que se volvió minero en busca de los niños extraviados bajo la tierra.

En la mayoría de sus primeros cuentos, Samanta Schweblin no favorece la identificación de los lectores con sus personajes, por el contrario establece un distanciamiento, a menudo irónico, tanto del narrador como de los lectores, con respecto a los personajes que experimentan lo fantástico. Este desapego también se debe a la actitud pasiva y resignada de los personajes. Frente a lo anómalo o a lo monstruoso, percibi-

1 La superposición de dos historias es un recurso propio de lo fantástico de Julio Cortázar, por ejemplo en «Continuidad de los parques» y «La noche boca arriba», o de José Emilio Pacheco en «La fiesta brava». Por otro lado, la situación narrativa y la atmósfera de «Bajo tierra» pueden evocar «Luvina» de Juan Rulfo.

dos como amenazas, muchos personajes reaccionan con miedo sin osar un enfrentamiento. En muchos cuentos el quiebre debido a lo fantástico no representa un desafío, por el contrario, aunque horroroso es aceptado con resignación. Esta actitud es evidente en el cuento *Pájaros en la boca*. Aquí, un padre separado de su esposa, considera una monstruosidad el hecho de que su hija coma pájaros vivos, pero termina dándole de comer las pequeñas aves. No es una forma de acercamiento a la hija: para no dejarse involucrar en esa locura, el hombre mantiene una distancia de seguridad. Su concesión no depende de una aceptación cariñosa de la extrañeza de la hija, ni del acogimiento consciente de la diferencia y de la disconformidad. Más bien se trata de la solución más fácil para no cuestionarse a sí mismo, para no reconocer su propia responsabilidad. En el cuento, la distancia entre padre e hija está textualmente marcada por la voz del narrador homodiegético (el padre) cuyo discurso siempre tiene un registro modalizante y evaluativo (Reis 1989, 296-300). Él juzga a la hija, condena a su ex esposa y se auto-absuelve:

algo estaba muy mal en esa chica, algo seguramente relacionado con la madre. (Schweblin 2010, 50).

Yo podía decir «esto es culpa tuya, esto es lo que lograste», y ella podía decir algo absurdo como «esto pasa porque nunca le prestaste atención». (55)

Como en otros cuentos de la primera etapa, el protagonista es incapaz de distanciarse de sí mismo para encontrar al otro.

3 Al lado de la anomalía

La segunda etapa de la narrativa de Samanta Schweblin abarca *Distancia de rescate* y *Siete casas vacías*, temporalmente muy cercanas, siendo respectivamente del 2014 y 2015. Por lo que atañe a los cuentos, estos comparten con los de la etapa precedente la puesta en escena de escenas cotidianas que se vuelven crueles, delatando la aparente inocencia de las relaciones humanas, más que todo de los vínculos familiares. Pero ahora la crueldad no viene de la irrupción de lo fantástico. El quiebre de la realidad cotidiana no se debe a un fenómeno imposible, a un suceso repentino e inexplicable. Samanta Schweblin presenta «sucesos improbables pero posibles», como ella misma declara en una entrevista,² muestra las situaciones extrañas

² Lojo, Martín. «Un relato no se escribe del todo en el papel, se completa en la cabeza del lector». *LA NACION*, 6 de septiembre de 2015. URL <https://www.lanacion.com.ar/1824851> (2018-08-06).

en las que se encuentran personajes que actúan de manera inusitada y fuera de la norma. Mientras en la ficciones fantásticas de *Pájaros en la boca* el temor es producido por la irreductibilidad de los sucesos a causas naturales o sobrenaturales institucionalizadas (Reisz 2001, 207), en *Siete casas vacías* Schweblin presenta situaciones extrañas que pueden reconducirse a causas reconocibles y justamente por esta razón son motivo de angustia.³ Al pasar de lo fantástico a lo extraño, ya no hay un conflicto entre dos órdenes inconciliables, más bien hay una continuidad posible, una permeabilidad del mundo normal a la anormalidad. La improbabilidad no disminuye, sino acrecienta la angustia suscitada por el cuento. La posibilidad de que a nosotros también algo inaudito pueda suceder, inquieta.⁴

Ahora bien, la improbabilidad se define a partir de la negación. Del latín, el prefijo 'in' tiene valor de falta y privación: improbable es lo que tiene carencia de probabilidad, posibilidad, verosimilitud. Un suceso improbable difícilmente acontece. El adjetivo indica la inviabilidad o la incapacidad dependiendo de la circunstancia o la causa. Esta dimensión de la falta de probabilidad que caracteriza los sucesos de los cuentos de Samanta Schweblin puede trasladarse a sus personajes. Ellos también son improbables, o sea raros en su actitud; pero también son improbables en el sentido de que - a partir de una falta - son incapaces de ver, actuar, sentir como los demás. La carencia de posibilidad de los hechos corresponde a la carencia de normalidad de los personajes. Ellos no son incongruentes, por el contrario, son coherentes, pero se ajustan a otra lógica. Tomando en cuenta que esos seres fuera de la norma en unos cuentos sirven de narradores o de puntos focales de la narración, puede inferirse que la extrañeza en estos casos está menos en los hechos y más en su interpretación; es decir, es la perspectiva anómala de quien cuenta que los vuelve extraños. Es el caso de dos cuentos de *Siete casas vacías*, «La respiración cavernaria» y «Cuarenta centímetros cuadrados», donde la extrañeza de los sucesos depende del trastorno mental de la voz narradora o de la percepción distorsionada de los personajes que funcionan como foco de la narración. Si lo fantástico cuestiona y desplaza el concepto de admisibilidad

³ En la clasificación de Todorov, correspondería al extraño puro, o sea acontecimientos que pueden explicarse a través de la razón pero son «increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esa razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos han vuelto familiares» (Todorov 2005, 35).

⁴ Dice Samanta Schweblin: «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, Alonso. «Samanta Schweblin: en el mundo normal de una narradora de lo extraño». *Ojo público*, 23 de noviembre de 2016. URL <http://ojo-publico.com/332/samanta-schweblin-una-narradora-de-lo-extrano> [2018-09-15]).

de los hechos desde el punto de vista cognitivo, para Samanta Schweblin lo extraño puede transgredir y cuestionar el límite entre lo que es socialmente aceptable e individualmente soportable y lo que no lo es.

Me interesa resaltar que en la colección *Siete casas vacías* se presenta también el proceso inverso al ahora mencionado: un narrador sensato que trata de entender la extrañeza de la conducta de un personaje improbable, pasando del rechazo a la aceptación de una lógica desalineada. Este paso se configura espacialmente como una deslocalización: se trata de situarse al lado de la anomalía. De esta forma, es justamente en relación a la distancia que la narrativa de Samanta Schweblin cumple otro giro. Mientras en *Pájaros en la boca* la extrañeza siempre es sancionada, o cuando menos los personajes focales subrayan su ajenidad a lo absurdo,⁵ aquí se realiza un proceso de acercamiento, una progresiva reducción de la distancia que pone en escena la complejidad de las relaciones.⁶

Los siete relatos que integran *Siete casas vacías* son mucho más uniformes que los relatos de las colecciones anteriores, ya a partir de la localización prefigurada en el título de la colección. Como ya he señalado, los hechos improbables casi siempre tienen que ver con la familia, verdadero núcleo del disturbio. En el conjunto familiar hay una persona, una situación o una cosa anómala, que se desvía, algo ex-céntrico que amenaza o ignora las reglas, algo/alguien desubicado, fuera del lugar, y utilizo adrede esta locución que remite a una idea de espacialidad. De ahí la recurrencia de la casa, espacio en el que la familia se coloca y se descoloca. Al estar vacías, como indica el título, las casas son despojadas de su finalidad fundamental: acoger a las personas que las habitan y preservar las cosas que guardan. Son viviendas metafóricamente deshabitadas, desocupadas de cosas y de personas, esto es, sin relaciones. La distancia habita en esas casas a partir de una falta, una ausencia o una carencia. En este espacio semiotizado, la dialéctica entre adentro y afuera no implica solamente una colocación espacial: hay un enfrentamiento entre los personajes dentro de la norma y los que están fuera de la norma, los inoportunos, literalmente los que están fuera de lugar. Estos personajes descolocados, invadiendo hogares ajenos, accionan una dinámica espacial que se configura de forma violenta.⁷

Para construir los espacios de lo extraño, en *Siete casas vacías* la escritora utiliza los objetos en su doble función: sirven para la ilusión referencial, por un lado, y por el otro significan algo más profundo, más allá

⁵ Además del cuento «Pájaros en la boca», ejemplos paradigmáticos son «La pesada valija de Benavides» (Schweblin 2010) y «Bajo tierra» (Schweblin 2015).

⁶ La novela *Distancia de rescate* es también un cuestionamiento angustioso de la ética de la curación.

⁷ Es el caso de «Nada de todo eso», «Pasa siempre en esa casa», «Respiración cavernaria» (Schweblin 2015).

de su materialidad, a través de un proceso de re-semantización. En esta doble función de los objetos, la escritora introduce unas infracciones, unos elementos perturbadores que alteran los efectos de realidad y cuestionan la univocidad del significado. De esta forma, la re-semantización no funciona como producción de un rotundo sentido nuevo, como creación de una reconocible entidad distinta. El objeto se vuelve el lugar de la tensión entre la realidad inmanente y su interpretación, entre lo que le es inherente y lo que de él se desprende, siempre de un modo ambiguo y enigmático. Así pues, en estas diégesis basadas en la extrañeza, los objetos condensarían la inquietud de los personajes, la vacilación de la situación narrativa y por fin la incertidumbre y la inquietud del lector.

Hasta el momento he utilizado indiferentemente los términos ‘cosa’ y ‘objeto’, pero hay una diferencia sumamente interesante que propongo emplear justamente como recurso para la interpretación de los cuentos de *Siete casas vacías*. Para diferenciar el objeto y la cosa, utilizo el estudio de Remo Bodei (2009). Muy sintéticamente, a diferencia de los objetos, las cosas implican al sujeto, condensan un nudo de relaciones que significan e importan. Es precisamente este nexo lo que diferencia la cosa del objeto. Al estar unidos por afecciones, símbolos, ideas, los objetos se vuelven cosas (Bodei 2009, 22). Se configura así un movimiento transformador, la posibilidad de un cambio de objeto a cosa o al inverso, según la adición o la disminución de significados, pensamientos, afectos por parte del sujeto. De nuevo, es una cuestión de distanciamiento/acercamiento.

Esta diferenciación entre cosas y objetos y su tratamiento narrativo es muy pertinente para la interpretación de unos cuentos de *Siete casas vacías*. Por motivos de espacio, en lugar de un análisis profundizado, voy a hacer unas propuestas interpretativas de los cuentos que, a partir de la noción de distancia, presentan los dos rasgos disyuntivos ahora individuados: la extrañeza, puesta en escena a través de las cosas/los objetos y la opción por la proximidad.

Para Lola, la protagonista del cuento «Respiración cavernaria», una mujer vieja y enferma de alzhéimer que ya no puede salir de su casa, la diferencia entre las cosas y los objetos es la única certeza que le queda. Ella quiere deshacerse de las cosas que atiborran su mente y su casa, y quedarse solamente con los objetos imprescindibles para la vida diaria. Las cosas la atan a la vida y como ella quiere morir, tiene que zafarse de todo lo que ha acumulado a lo largo de su existencia. Transcurre los días armando cajas con lo prescindible y lo imprescindible, pero su criterio de discernimiento es embrollado, ella se confunde, a veces desaparecen todos los zapatos o faltan los cepillos de dientes. Su deseo es «aminorar su propia vida, reducir su espacio hasta eliminarlo por completo» (Schweblin 2015, 45). Para no perder de vista su propósito, tiene en el bolsillo una lista que la ayuda a focalizarse en lo importante, para dejar todo en orden después de su muerte. Estos son los puntos:

Clasificarlo todo
 Donar lo prescindible
 Embalar lo importante
 Concentrarse en la muerte
 Si él se entromete, ignorarlo. (46)

Todos los acontecimientos son contados por un narrador externo desde la perspectiva reducida, perturbada y fragmentaria de la vieja. Guiada por un discernimiento de la realidad alterado, a la merced de la pérdida de la memoria y de la orientación en el tiempo, privada de cualquier organización de relaciones causales. Lola obedece a sus obsesiones condensadas en objetos ordinarios, como una llave fija o la caja de la chocolatada. Antes de salir, verifica que «los objetos están ordenados a su favor» (69). En su confusión, Lola siente que los objetos son su única referencia segura, porque las cosas, investidas de recuerdos que no sabe reconocer, la confunden. Es el caso de la chocolatada que le recuerda al hijo que se murió, pero ¿cuándo, por qué? Las relaciones personales de Lola están completamente trastornadas, todos la amenazan. La distancia se vuelve la única opción viable, no solamente para ella, sino para los que están a su alrededor.

En «Pasa siempre en esa casa» una mujer separada, narradora homodiegética, mientras lava los platos siente que el vecino, el señor Weimer, está tocando a la puerta. Él es el típico vecino, defensor de su espacio, que antes pinchaba las pelotas de los niños, recortaba brutalmente las azaleas que «cruzaban la línea imaginaria que dividía nuestros terrenos» (Schweblin 2015, 42). Pero ahora las cosas son diferentes. Ya no es ella quién invade el espacio del vecino con flores o pelotas. Ahora, en el jardín de la mujer hay ropa tirada en el pasto. Un hecho que se repite a largo de los meses. Son los vestidos del hijo muerto de los Weimer. La narradora no individualiza las prendas, ni las enumera. El lexema que las indica es 'ropa', sustantivo colectivo, que aquí sugiere la imagen de unas cosas que a estas alturas son anónimas pero al mismo tiempo colmadas de emociones. Llena de huellas y marcas del pasado, la ropa del hijo es un cúmulo de angustia que los padres no saben tratar. Los acontecimientos suceden siempre en el mismo orden, el patetismo de la situación se repite a lo largo de los meses: la ropa tirada en el jardín, el viejo que toca la puerta para ir a recogerla; los gritos de la señora cuando él regresa a casa. El hijo de la mujer está desesperado: «la próxima vez quemó toda la ropa» (40). La mujer no sabe si es la señora quien arroja los vestidos o el señor Weimer, que luego se arrepiente y la recoge. De cualquier modo, esta vez la mujer decide enfrentar al viejo:

«Cuando algo no encuentra su lugar...», digo, suspendiendo las últimas letras en el aire... «Dígame por favor», dice Weimer. «No sé, pero hay que mover otras cosas». (Schweblin 2015, 42)

La expectativa de Weimer crece, pero la mujer no logra decir otras palabras. Él, con los ojos llenos de lágrimas repite «sí», rogándole que siga con su discurso, que le dé unas instrucciones. Mientras los dos están anclados en el banco en el jardín, callados, pero por primera vez cercanos, llega el hijo de la mujer, como una aparición:

tengo una visión, un deseo: mi hijo abre la puerta mosquitero y camina hacia nosotros. (43)

Rabioso, «indignado con nosotros, con la casa, con todo lo que sucede siempre en esta casa en un mismo orden» (44), el joven se les acerca, recoge la ropa y se la lleva, mientras Weimer sigue esperando una respuesta, repitiendo su «¿sí?». Pero ahora «es un sí más abierto, casi ensoñador» (44).

Unos motivos de «Pasa siempre en esta casa» se repiten en «Nada de todo eso»: una madre separada del marido; una intromisión en un lugar privado; un esfuerzo por comprender comportamientos extraños. En «Nada de todo eso», la acción se desarrolla en dos lugares contrapuestos: en la primera parte en una casa muy lujosa, luego en una casa más humilde. Estas connotaciones socio-económicas corresponden a la delimitación entre bienestar/malestar. De esta forma, el desplazamiento de la una a la otra, llevado a cabo a través de un coche, corresponde al acercamiento a un estatus deseado y luego a la vuelta a la situación ordinaria. Una madre y su hija, al tener un problema con el auto mientras pasean por un barrio elegante de su ciudad, entran al jardín de una casa. Mientras la hija busca unos troncos para ponerlos bajo las ruedas e intentar sacar el coche hundido en el barro, la madre se instala en la casa, diciéndole a la dueña que se siente muy mal y que necesita una ambulancia. La voz narradora es la de la hija, también punto de focalización: vemos lo que ella está viendo. Su recuento es la crónica de un desastre. Ahora, sentada a la mesa con una taza en la mano, la madre mira con apreciación una azucarera. Asimismo la casa le parece lujosa y encantadora, con sus mármoles blancos, las escaleras refinadas, la piscina, las alfombras.

«¿Esto es mármol blanco? ¿Cómo consiguen mármol blanco? ¿De que trabaja tu papá, querido?». (Schwebblin 2015, 20)

Mientras la madre mira todo con detenimiento, casi absorbiendo la casa y sus cosas, la hija solo atraviesa el espacio detrás de su madre. La encuentra en el cuarto matrimonial, acostada boca abajo en la alfombra. Sobre la cómoda está la azucarera. Comenta la hija:

los brazos y las piernas están abiertos y separados, y por un momento me pregunto si habrá otra manera de abrazar cosas tan

descomunadamente grandes como una casa, si será eso lo que mi mamá intenta hacer. (22)

A través de los diálogos, el lector se entera de que la madre lleva años entrando en casas ajenas, en donde cambia lugares a las cosas, bota lo que le parece de mal gusto, arma las camas, revisa en los cajones y en los armarios, comprueba la calidad de los muebles. Ahora la hija obliga a la madre a salir de la casa, suben al carro y la hija, manejando enfurecida, le pregunta con rabia:

¿Qué carajo hacemos en las casa de los demás? [...] ¿Querés unos de esos livings? ¿Eso querés? ¿El mármol de la mesada? ¿La bendita azucarera? ¿Esos hijos inútiles? ¿Eso? ¿qué mierda es lo que perdiste en esas casas? (24)

La madre contesta «Nada de todo eso» (24) y no vuelve a hablar. La distancia entre las dos parece insalvable. Regresan al reducido espacio de su casa y unos instantes después suena el timbre. Es la mujer de la casa lujosa que exige la devolución de la azucarera, porque es un recuerdo de su madre muerta: es una cosa. La distancia entre las dos casas se infiere de los movimientos y los ruidos:

Sobre las baldosas de ladrillo, sus tacones hacen un ruido distinto al de nuestros tacos, y la veo moverse con cuidado: los espacios de esta casa son más acotados y la mujer no parece sentirse cómoda. (26)

Mientras tanto, la ladrona está enterrando en el patio la azucarera. Es justamente la azucarera el elemento que condensa la inquietud de los personajes y la vacilación de la situación narrativa. Para la ladrona, la azucarera es un objeto bonito, totalmente desprovisto de significados sentimentales. Es una mercancía, simulacro de una condición económica y social anhelada y eso en su perspectiva la autoriza a robarla. Una vez en la casa de la ratera, la azucarera delata la inutilidad de esta sustracción repetida de objetos que no pueden llenar la carencia material ni las faltas psíquicas de la robadora. La azucarera solo puede integrar el cúmulo de objetos saqueados y amontonados en unas cajas o enterrados en el patio. En cambio, para la mujer acomodada es una cosa, porque está investida de ternura y de recuerdos. Dice la mujer: «parece una tontería, pero es lo único que me queda de mi madre» (Schwebelin 2015, 26). Consciente de los disparates de la madre, tal vez impactada por el cariño hacia esa cosa, la hija parece estar al lado de la mujer elegante. Cuando ella llega a su casa a reclamar la azucarera, la describe afirmando que «tiene una actitud distinta, más frágil y paciente» (26). De esta forma, el lector también es llevado a alinearse con la mujer hurtada. Pero sucede algo inesperado. La hija mira hacia el patio y ve a su madre arrodillada en la tie-

rra, bajo la ropa colgada, escarbando un nuevo agujero. Ya la vio tantas veces en esta actitud, pero esta vez intuye algo nuevo. Y le dice a la mujer: «Si la quiere, encuéntrela usted misma» (27). Con este desafío, la hija instiga a la señora a actuar como su madre. Moviéndose a duras penas entre muebles ordinarios, debería buscar la azucarera entre la multitud de cajas apilables, escarbar en los agujeros en el patio, remover los objetos que están en esa casa pobre. La hija espera que la madre se recomponga rápidamente de su enésimo entierro para que vea a la mujer hurgando con torpeza:

si mi madre entra ahora mismo [...] la aliviará ver como lo hace una mujer que no tiene sus años de experiencia, ni una casa donde hacer bien este tipo de cosas, como corresponde. (Schweblin 2015, 27)

Estas palabras cierran el cuento. La distancia entre madre e hija finalmente disminuye. No porque la hija haya encontrado una lógica en los disparates de la madre, sino porque acepta su insensatez, reconoce su falta. Se mete a su lado ya sin buscar respuestas: «Nada de todo eso», corrobora el título. Ella se hace cargo de su debilidad, optando por la proximidad. Su desafío a la mujer elegante también implica la reducción de la distancia social y el vuelco de las posiciones de las dos mujeres. Hurgando en las cajas, la mujer - adrede apocada - repite los gestos de la madre. Viéndola, la madre - inesperadamente gratificada - puede comprobar la necedad de la principiante.

Los personajes desarreglados de *Siete casas vacías* se mueven entre cosas y objetos, entre familiares y desconocidos con una fuerte carga emocional. En los cuentos no hay largas descripciones ni abundancia de detalles. Los personajes son sus palabras, las cosas son sus nombres: una azucarera, la ropa, una llave fija. La denotación deja lugar a la connotación, pero esta depende de la perspectiva subjetiva y restringida con la que el personaje, que coincide con el foco, percibe e interpreta su alrededor. De esta forma las cosas resultan invadidas por una carga pasional que les resta su significado conocido y aceptado, para recibir otro significado, que sin embargo permanece enigmático, difícilmente reconocible y por lo tanto inquietante. Las elipsis de los cuentos concurren a alimentar la extrañeza: no es dado conocer las causas de las muertes o de las desapariciones de los niños del pueblo minero, del hijo de los Weimar, del muchacho vecino de Lola, pero todo estos eventos, aparentemente sin causa, reclaman por lo menos una cercanía. Los personajes de *Pájaros en la boca* solamente pueden resignarse frente a lo absurdo, mientras los de *Siete casa vacías* por lo menos pueden decidir si mantener o reducir la distancia. Si en la primera etapa de la narrativa de Samanta Schweblin la mayoría de los personaje articula relaciones sin inocencia y la distancia es más que todo separación y fractura, en *Distancia de rescate* y en *Siete casas vacías* los personajes intuyen que la distancia puede cambiar

dependiendo de su actuación, abriendo así un espacio, una forma de responsabilidad. La violencia fantástica desoladora (Drucaroff 2005) de los primeros cuentos, es sustituida por el planteamiento de una proximidad extraña, posible aunque agobiante y dificultosa.

Bibliografía

- Bodei, Remo (2009). *La vita delle cose*. Roma-Bari: Laterza.
- Drucaroff, Elsa (2005). «Fantástico desencantado: los nietos de Julio Cortázar». *Axxón*, 155. URL <http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm> (2018-09-27).
- Reis, Carlos (1989). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos.
- Reisz, Susana (2001). «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales». Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/libros, 193-222.
- Schweblin, Samanta (2002). *El núcleo del disturbio*. Barcelona: Destino.
- Schweblin, Samanta (2010). *Pájaros en la boca*. Barcelona: Lumen
- Schweblin, Samanta (2014). *Distancia de rescate*. Barcelona: Penguin Random House.
- Schweblin, Samanta (2015). *Siete casa vacías*. Madrid: Páginas de espuma.
- Todorov, Tzvetan (2005). *Introducción a literatura fantástica*. México: Coyoacán.

