



REVISTA ÚRSULA

Terror y denuncia sociopolítica en los cuentos de Samanta Schweblin

Horror and Socio-political Criticism in the Tales of Samanta Schweblin

Marina García Rodríguez

(Universidad Complutense de Madrid)

marina22@ucm.es

RESUMEN: La literatura de terror ha tenido y tiene un gran peso en Argentina, ya desde su literatura fundacional, muy vinculada a los procesos políticos y sociales del país. Este tipo de literatura ha ido evolucionando y adaptándose a la sociedad, pasando de un terror sobrenatural lovecraftiano a un tipo de terror mucho más próximo al unheimlich de Freud, donde lo siniestro se construye a través de la cotidianidad. En el caso de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1976) el terror se construye a partir de los lazos familiares y el ámbito del hogar, y sirve para poner de manifiesto problemas asociados a la política, lo social o el cuerpo femenino.

PALABRAS CLAVE: Literatura argentina, literatura de terror, literatura política, unheimlich, Schweblin.

ABSTRACT: Horror literature has had and still has a lot of relevance in Argentina since its founding literature and is closely linked to the political and social processes of the country. This type of literature has evolved and has also progressively adapted to society, going from a Lovecraftian supernatural terror to a type of terror much closer to Freud's unheimlich, where the sinister is constructed through everyday life. In the case of Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1976), terror is built from family ties and home environment, and points out different problems related to politics, society or the female body.

KEYWORDS: Argentine literature, horror literature, political literature, unheimlich, Schweblin.



La literatura de terror ha estado frecuentemente relegada a un segundo plano, catalogada como literatura *de género*, literatura menor, menos válida y, a menudo, desprestigiada por la crítica. Sin embargo, en Argentina este tipo de literatura no solo ha supuesto una tónica dominante, sino que ha conseguido entrar en el canon de la mano de los más prestigiosos escritores. La literatura de terror está presente en Argentina ya desde los textos que forman parte de su literatura fundacional. El Río de la Plata tiene, por lo tanto, una gran tradición en literatura fantástica, cuya máxima plasmación se da en forma de literatura de terror. Sus orígenes han intentado explicarse a partir del flujo migratorio del país:

El virreinato de Río de la Plata atrajo la inmigración masiva de gentes del norte de España –vascos, catalanes y, sobre todo, gallegos, cuya inclinación a la fantasía está muy integrada en su cultura– como también de inmigrantes europeos, italianos, ingleses y alemanes, cuya predisposición fantástica había dado a luz a sus respectivas literaturas (Mavridis 340).

Autores como Cortázar han explorado en profundidad los pormenores de la literatura fantástica rioplatense, estableciendo una tradición y un canon en torno a este tipo de literatura, que adquiere por primera vez el favor de la crítica:

La literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va desde lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente gótico es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que escribe y *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura (Cortázar 145).

Para comprender cómo se construye el terror argentino es imprescindible remontarse al establecimiento del género fantástico. La literatura fantástica ha sido definida históricamente de diversas maneras. Fue Platón el primero en distinguir la literatura icástica (que representa) de la fantástica (que ilusiona), pero esta distinción, demasiado general, no sirve para dar cuenta de todos los mecanismos que existen a la hora de definir qué es la literatura fantástica. Según Todorov, la literatura es fantástica en base a su ambigüedad, lo que Mavridis define como:

Lo fantástico se basa en la ambigüedad. Empieza en el momento mismo en que un ser, sean los personajes de la narración o el lector de la misma, se encuentra ante un fenómeno que desafía las leyes de la naturaleza y tiene que decidir si esta manifestación corresponde a la realidad o se trata de una mera ilusión (Mavridis 334).



El lector debe dudar sobre si los hechos que se le relatan pertenecen a los presupuestos explicados por la razón o a un mundo sobrenatural, pero sin caer en la alegoría. Así, si la duda se resolviese hacia cualquiera de las dos partes, si el lector supiese exactamente si se sitúa en un mundo real o irreal, caería en lo maravilloso (si existen los elementos sobrenaturales) o en lo extraordinario, vivencias insólitas que sí están dentro de las leyes de la razón, pero que aparentemente se escapan de la lógica y causan extrañamiento en el lector.

Ana María Barrenechea (1972) considera que la distinción de Todorov es insuficiente para explicar la literatura fantástica. Su criterio de duda y disipación de la duda no ha sido considerado algo relevante ni siquiera para los autores de literatura fantástica. Si se tiene en cuenta esta clasificación, tan solo existiría un periodo histórico muy reducido en el que sí habría una tradición fantástica pura, desde finales del siglo XVIII con Cazotte hasta finales del XIX con Maupassant, pero todo lo demás quedaría excluido o matizado al incluir una explicación en el relato.

Aun así, la distinción de Todorov puso las bases para poder establecer cómo surge y se construye la literatura de terror, especialmente la argentina. No es casualidad que la literatura fundacional argentina tenga mucho que ver con la literatura de terror. Los procesos de independencia comienzan ya entrados en el siglo XIX, con el progresivo auge del Romanticismo y el estilo gótico, rápidamente adoptado por los habitantes del Cono Sur. Este tipo de literatura, no obstante, se alejó totalmente del terror al estilo clásico, de lo sobrenatural, y construyó el miedo por otros caminos muy distintos: los de la política.

A riesgo de simplificar un poco la cosa, puede decirse que si en Europa el gótico y el terror se desarrollan dejando entrever apenas la política, en Argentina, por el contrario, esta ocupa un primerísimo plano detrás del cual se vislumbra en un inquietante fuera de foco, la tradición gótica y terrorífica europea que varios de estos escritores conocen bien y se valen de ella [...] para mejor contar el terror de la política que les consume (Ansolabehere *Formas de terror* 4).

El primer ejemplo en el que terror y política se unen es a través de la obra de Domingo Faustino Sarmiento. En *Civilización y barbarie* (1845), más conocida como *Facundo*, Sarmiento llama a la "sombra terrible de Facundo", pidiéndole que se levante y hable. Este comienzo fantasmal da lugar a la construcción del Terror (con mayúsculas, al estilo del Maquiavelo de la Revolución Francesa) en la figura del general Rosas, que encarna al monstruo, pero no a la manera sobrenatural, sino como un ser despótico, abusador y maligno que ejerce una política represiva.



Poco después, Esteban Echeverría publica su célebre cuento, “El matadero”, en 1871. Es, sin duda, un cuento de terror, en el que la sangre y la violencia están presentes desde el primer momento y en el que se logra incluso el efecto fantástico cuando el protagonista explota, literalmente, de rabia. En el cuento “el terror se hace visible a través de la descripción de la tortura y de la muerte de las víctimas políticas, así como de las voces de los torturadores que no ocultan el placer que les depara su acción” (Ansolabehere *Formas de terror* 1, 2). Las conductas agresivas, la sensación de fatalidad y los colores oscuros que predominan en la narración, hacen de nuevo que terror y política se entremezclen en una sola entidad.

Por lo tanto, la literatura fundacional argentina se crea sobre los presupuestos del terror, un terror derivado de lo que Todorov denominaba “lo extraño”. Esto es, sin duda, un condicionante para la literatura posterior, y una explicación bastante lógica de por qué la literatura argentina ha tenido siempre una predisposición especial, una inclinación natural hacia las formas del gótico, del terror y de lo insólito. Como se verá más adelante, este tipo de literatura cobrará especial relevancia cuando las dictaduras argentinas del siglo XX se entremezclen, en el imaginario argentino, con las sangrientas formas de represión de la dictadura rosista, recuperando formas y motivos en la literatura nacional. Sin embargo, no son estas las únicas maneras de emplear el terror, sino que a lo largo de la historia el miedo ha ido moldeándose y adaptándose a las necesidades de la sociedad y de los potenciales lectores.

Alberto Manguel asegura que, en el comienzo de la literatura fantástica, bastaba con “describir una atmósfera lúgubre y acompañar al protagonista en sus encuentros con el otro mundo para causar miedo y hablar de lo desconocido” (cit. Skripeland 4). Estos escenarios lúgubres tuvieron su máxima difusión durante el siglo XIX, con el gótico, muy vinculado a la novela de terror argentina, como se ha visto. En el siglo XX, H.P Lovecraft cambió los presupuestos del cuento fantástico y de terror: “extrajo el horror de sus ambientes habituales y lo mostró al aire libre y a la luz del sol. Utilizando el recurso de la elipsis, ocultando la fuente de lo espantoso, deja al lector crear en su imaginación algo más monstruoso” (Skripeland 4).

Sin embargo, el modelo de terror lovecraftiano no tuvo repercusión en Argentina. Cortázar lo considera insustancial y básico, muy alejado de la forma de construir el terror en el Río de la Plata:



[Lovecraft] prescinde de toda connivencia con el lector, y en cambio busca su hipnosis con recursos que hubieran sido eficaces en tiempos de Mrs. Radcliffe, pero que actualmente resultan irrisorios, por lo menos el Río de la Plata. La técnica de Lovecraft es primaria: antes de desatar los acontecimientos sobrenaturales o fantásticos procede a levantar lentamente el telón sobre una repetida y monótona serie de paisajes ominosos, nieblas mefíticas en pantanos mal afamados, mitologías cavernarias y criaturas con muchas patas procedentes de un mundo diabólico (Cortázar 14)-

En su lugar, en Argentina se dio una progresiva transición de lo maravilloso a lo extraño, construyendo el efecto del miedo a partir del horror de lo cotidiano. Tomando los presupuestos de la literatura gótica, el miedo pasa a construirse a través de los hechos insólitos, pero posibles, que se relacionan directamente con lo familiar, lo común.

Creo que los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura. Junto con Edgar Allan Poe, escritores como Beckford, Stevenson [...] constituyen algunas de las numerosas asimilaciones sobre las cuales lo fantástico nos es propio [...] pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, ese es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros (151).

Surge la “literatura neogótica”, calificada así por analogía con la evolución de la literatura fantástica a la “neofantástica”. Rosalba Campra asegura que la literatura fantástica a partir de la segunda mitad del siglo XX, “renunciando a fantasmas y vampiros, explora las posibilidades inquietantes de lo no-dicho” (Mavridis 332). Del mismo modo, la literatura neogótica adquiere el prefijo *neo-* al adaptarse a nuestros días, como “un modo de exorcizar nuestros temores dándoles una forma reconocible” (Mavridis 338).

La literatura de terror argentina se aproxima a lo que Freud, en el terreno del psicoanálisis, ha definido como ‘lo insólito’ (*der unheimliche*), que en su artículo con el mismo nombre publicado en 1919 define como: “aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Skripeland 22); es decir, lo siniestro se da cuando se produce una sensación de terror ante algo familiar y conocido, un elemento cotidiano que hasta ese momento no había sido considerado como un peligro.

Este planteamiento se acerca mucho a la idea que ofrece la escritora contemporánea Mariana Enríquez, coetánea de Samanta Schweblin, acerca de la tradición de terror argentina. La escritora asegura que en Río de la Plata se da una «literatura de terror realista», inserta en la tradición desde Horacio Quiroga a Leopoldo Lugones o Silvina Ocampo, así como una parte de los cuentos de Borges o Cortázar, que para ella pueden ser considerados como cuentos de terror. En contraposición con la idea de terror sobrenatural de Lovecraft, la Argentina contemporánea estaría mucho más cerca del terror al estilo del escritor norteamericano Stephen King, que no contiene elementos que se



sitúen fuera del mundo que el lector conoce, sino que juega con lo que Enríquez denomina el *gore* o 'momento sorpresivo', que siempre está en relación con la presión fóbica social. Según esto, el terror tiene mucho que ver con los miedos comunes de una sociedad y evoluciona en consecuencia. La escritora pone como ejemplo la distinta actualización que se da del mito del vampiro desde Bram Stoker a la sociedad posmoderna, donde los vampiros se caracterizan por ser eternamente jóvenes, casi adolescentes y siempre bellos, en consonancia con la fobia social que caracteriza a la sociedad actual: la vejez, muy en relación con la progresiva imposición de los rígidos cánones estéticos a los que la sociedad está sometida.

La literatura de terror, por lo tanto, se relaciona mucho más con las circunstancias sociales de lo que podría parecer en un primer momento. Si se piensa en Argentina y en el hecho de que la literatura fundacional se caracterice por la mezcla de elementos góticos y políticos, no es de extrañar que la literatura contemporánea, que no puede desligarse de esa tradición, emplee la literatura de terror para expresar algún tipo de crítica, sea política o social. A. Simonsen asegura que "en la literatura latinoamericana moderna [...] lo fantástico es a menudo usado políticamente para cuestionar o criticar prejuicios y valores culturales patriarcales" (Simonsen 17). En la sociedad posmoderna, la crítica se establece principalmente alrededor de tres parámetros: el político, el económico y el social.

La literatura de terror política vuelve a tomar especial relevancia en el siglo XX. En el momento en el que aparece la dictadura de Perón, el imaginario colectivo argentino plasma en su literatura un claro paralelismo con el terror despótico de Rosas, haciendo una nueva literatura nacional. Décadas más tarde, una nueva ola de terror se instaura en la sociedad argentina con la dictadura cívico-militar del Proceso, de mano de Videla, Massera y compañía, que sin duda irá seguida de una nueva ola de escritores, los denominados "hijos de la dictadura" que plasmarán su crítica al gobierno de maneras muy diversas, desde la llamada "literatura de los hijos" a las nuevas formas de terror contemporáneo. Es el caso de Samanta Schweblin que, nacida en 1978, no puede deslindarse de las circunstancias que rodeaban a su país cuando nació y que plasma este terror social, estas formas de comportamiento heredadas de un mundo represivo en el que la libertad estaba mermada y relegada al plano familiar. Es este un terror mucho más sutil que el de la tradición antecesora. Ahora, la literatura de terror ya no parte de descripciones monstruosas, sino de elementos cotidianos, muy en la línea de 'lo siniestro' freudiano,



que causan cambios en los comportamientos sociales y en lo que se acepta como “normal”.

Otro modelo de crítica a través del terror se establece en torno a la crítica social, que innegablemente cambia con el tiempo. Como se ha señalado con el vampiro, los mitos de terror ocultan siempre una reflexión más profunda sobre la sociedad que nos rodea, y son una forma de hablar de nuestros propios temores. Lo que da miedo a la sociedad es lo que tiene cerca, lo que contempla como una posibilidad de peligro cercana a sí mismo. Así, en la sociedad posmoderna, la crítica se ha establecido en torno a parámetros que preocupan a la sociedad actual, bien sea la crítica socioeconómica, primero con respecto al imperialismo *yankee*, que se alza como una sombra abusadora de poder, y más tarde como crítica al capitalismo y la sociedad neoliberal. Este tipo de crítica está presente también en Samanta Schweblin con cuentos que tratan sobre la pobreza, la alienación o la sublevación ciudadana¹. Coetáneas de su generación, como Selva Almada (Entre Ríos, 1973) han centrado su crítica en este tipo de reivindicaciones, añadiendo al cuento de terror ciertos motivos costumbristas que aproximan mucho más esta situación de lo siniestro a lo cotidiano y familiar del día a día y de la sociedad que conocen.

La reivindicación social se ha dado, por otra parte, y sobre todo de la mano de autoras mujeres –que parecen estarse haciendo con el panorama actual– en torno a cuestiones del propio cuerpo femenino, la sociedad patriarcal y las múltiples posibilidades en torno a la maternidad, la crianza o la libertad sexual, impuestas hasta ahora en cánones muy rígidos. De nuevo, Schweblin plasma este tipo de contenidos en cuentos como “Conservas” o “Mariposas”.

Samanta Schweblin nace en Buenos Aires en 1978, momento en el que todavía ocupaba el gobierno la Primera Junta Militar de Videla, Massera y Agosti. Criada en un ambiente urbano, estudió Diseño de Imagen y Sonido por la Universidad de Buenos Aires, lo que les confiere a sus textos cierta vinculación con la imagen y la fotografía y explica, además, su vinculación con el gótico, cuya máxima plasmación se ha dado en la sociedad posmoderna a través del cine. La autora ha sido comparada con el cineasta David

¹ El cuento «Hacia la alegre civilización» narra la historia de sublevación de un grupo oprimido por un tirano aparentemente amable que no les permite abandonar el lugar en el que están. En el relato se narra el difícil proceso de organización y la progresiva toma de conciencia, así como la alienación a la que se ven sometidos algunos individuos, incapaces de verse a sí mismos como seres sin voluntad de decisión.



Lynch², a quien ella misma ha afirmado admirar. En la entrevista *The Shotform*, como ha recogido Ana Simonsen, la autora ve que en Lynch: “existe el escenario de la vida real, pero también la sensación intensa de que algo extraño o desconocido pueda pasar de repente, y ella espera que en sus cuentos pueda hacer sentir algo similar a los lectores” (Simonsen 6). Schweblin logra esta sensación en el lector. La mayor parte de sus cuentos se sitúan en escenarios cotidianos. Su libro de cuentos *Siete casas vacías* (2015) explora lo inquietante del espacio de la casa y de lo conflictivo de las relaciones familiares. En *Pájaros en la boca y otros relatos*, muchos de los cuentos tienen que ver con lo doméstico y «nos hacen reflexionar sobre la vida, las normas y los valores que tenemos» (Simonsen 10).

Entre sus influencias, la escritora argentina menciona a Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares o Antonio de Benedetto, en esa línea fantástica con la que ella juega, forzando el límite, como también había hecho el uruguayo Felisberto Hernández. En la entrevista realizada para el programa “Café Chéjov”, Schweblin sitúa a Hernández como una de sus influencias en cuanto al empleo de lo *raro*, de lo insólito o lo inesperado, así como por la difuminación de los límites entre lo que es y lo que no es real. En una entrevista con Paola Tinoco, la escritora habla sobre los límites de la normalidad y cómo los aborda en su escritura:

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. (Skripeland 22)

Los cuentos de Schweblin se caracterizan, por lo tanto, por presentar elementos extraños e inesperados dentro de un mundo conocido, acercando al lector la sensación de ‘lo siniestro’ cotidiano de Freud. Además, es frecuente el uso de la elipsis y el empleo de lo no-dicho, muy en relación con la teoría del iceberg o teoría de la omisión de Hemingway, lo que le da al lector un papel activo en una lectura que muchas veces se funda en la inseguridad y la sensación de no comprender totalmente lo que está ocurriendo en el relato hasta que este acaba. La sensación constante de que algo anormal va a aparecer en el relato –que a veces se completa, a veces no– produce una marcada tensión durante

² David Lynch (Montana, 1946) es un afamado director de cine estadounidense que en sus películas combina el mundo del sueño con el de la vigilia, plasma lo siniestro y se caracteriza por un terror psicológico que nace de lo no-dicho y juega con lo que el espectador no ve a través de sus planos. Entre sus influencias están Stanley Kubrick, el director italiano Federico Fellini. Combina elementos kafkianos con dejes surrealistas o surrealizantes.



todo el proceso de lectura. Schweblin juega, además, con los límites de la moralidad y con lo que puede o no puede soportar el lector. Así, en algunos de sus relatos se tratan temas tabúes de la sociedad desde puntos de vista conflictivos. En el relato «Un hombre sin suerte» incluido en *Siete casas vacías*, la narración inocente de una niña muestra cómo un hombre amable y cálido la lleva a comprarse una bombacha, ocultando un caso de intento de abuso infantil que en ningún momento se menciona explícitamente, pero que el lector comprende al emplear sus deducciones, extraídas de un mundo en el que hechos como ese ocurren y están presentes en la sociedad.

El relato corto “Conservas”, publicado por primera vez en la primera edición de *Pájaros en la boca y otros relatos* (2009) habla de cómo una pareja joven va a tener un hijo en un momento que no es bueno para ellos, mermando poco a poco su felicidad y su relación. Ambos deciden acudir a un médico, el Dr. Weisman, que les ofrece una solución: repetir todo lo que han hecho esos meses, pero a la inversa, como si retrocediesen en el tiempo, de manera que el embarazo se revierta y puedan conservar al bebé –en el sentido más literal del término– hasta que sea un buen momento.

El cuento, aparentemente sencillo, adquiere forma de cuento de terror debido a varios de los mecanismos que ya se han mencionado más arriba. En primer lugar, no se menciona ningún término como *embarazo* o *embarazada*, sino que se habla simplemente de la llegada de Teresita³. En un primer momento el lector, que intuye la información, no se siente del todo seguro, y son pequeñas pistas acerca del cambio del cuerpo de la mujer los que confirman las sospechas, siempre sin dejarlo totalmente claro: “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 más hinchados” (Schweblin *Pájaros* 19).

El miedo se construye, además, debido a la sensación de angustia que la protagonista experimenta hacia el final del relato, cuando no sabe qué puede ocurrirle a ella y a Teresita, y el lector tampoco llega a comprenderlo hasta la última línea, cuando se desvela que la ‘conserva’ es literal, y el bebé se guarda en un pequeño tarro después de que la madre lo vomite. Este acto se constituye como un elemento fantástico del relato, ya que el procedimiento no se puede llevar a cabo según las leyes naturales, pero el hecho

³ Lo mismo ocurre en el cuento «En la estepa», que también trata sobre la maternidad o paternidad. En este caso, la palabra *hijo*, *niño* o derivados se sustituye por *criatura*, lo que unido a una búsqueda exasperada da lugar a la aparición de lo terrorífico.



de que se sitúe en un ambiente tan familiar sigue haciendo que esté muy próximo a lo siniestro.

En cuanto al contenido, Schweblin pone sobre la mesa uno de los temas que más controversia genera con respecto a los derechos de las mujeres en la sociedad actual argentina –también mundial–: el aborto. Así, “emerge la idea de ‘embarazo no deseado’ o al menos ‘no esperado’, porque el deseo y la voluntad son contemplados” (Astorino, et al. 52). A priori, por lo tanto, el cuento parece una reivindicación sobre el derecho que una mujer tiene de tomar la decisión de interrumpir un embarazo que no desea. Además, los plazos de embarazo que se contemplan en el relato coinciden con los proyectos de ley pro-aborto propuestos en Argentina, con un máximo de hasta 12 semanas, momento en el que se inicia el tratamiento para revertir el embarazo en el relato. Además, la protagonista cuenta con el apoyo de su familia y es ella, junto con su pareja, quien toma la decisión.

Sin embargo, la narración adquiere una reflexión más profunda que esa. Constantemente, la protagonista reitera que no quiere hacer daño a Teresita: “A su manera, cada uno presenta soluciones conformistas o perversas que nada tienen que ver con lo que busco. Me cuesta hacerme a la idea de recibir a Teresita tan temprano, pero tampoco quiero lastimarla” (Schweblin *Pájaros* 20). La autora sitúa al lector en una tesitura muy compleja. La tecnología existente en el relato permite encontrar una solución perfecta a su temor: conservar a Teresita, algo que, por otro lado, parece querer señalar las posibilidades tecnológicas y tecnicistas con respecto al nacimiento con métodos como la fecundación *in vitro* y la congelación de óvulos. No obstante, esta solución que sí se adopta en el relato no existe en la sociedad actual. Schweblin hace que el lector se plantee lo que haría en su propia realidad, extrapolándolo a sí mismo, y consigue dar cuenta de la difícil decisión a la que se enfrentan las mujeres que finalmente interrumpen su embarazo, una decisión que nunca es tomada con impasibilidad.

La crítica del relato, por lo tanto, es mucho más compleja de lo que en un primer momento podría parecer. Se acompaña, además, de pequeñas críticas en clave de humor que ponen de manifiesto el absurdo, elemento que también está presente normalmente en los cuentos de terror. Así, cuando se habla de algunos de los métodos naturales del Dr. Weisman se puede apreciar cómo subyace la crítica a ciertos métodos naturistas, homeopáticos, que se alejan de los presupuestos de la medicina:



La respiración consciente es parte fundamental del tratamiento y es un método de relajación y concentración innovador, descubierto y diseñado por el mismo Weisman. En el jardín, sobre el césped, me centro en el contacto con «el vientre húmedo de la tierra» [...] Empiezo a sentir la dirección de mis energías. (Schweblin *Pájaros* 22)

En cuanto al relato “Pájaros en la boca”, que da nombre a la colección de cuentos ya mencionada, cuenta la historia, bastante inquietante, de Sara, una adolescente de catorce años que vive con su madre. La narración empieza en el momento en el que la madre lleva a la niña junto con su padre, narrador de la historia. El conflicto del cuento se establece en torno a los comportamientos extraños y violentos de la hija, que come pajaritos vivos.

Este relato es un claro ejemplo de cómo el miedo se construye desde lo insólito. Si bien es cierto que no hay nada sobrenatural en el hecho de comer pájaros vivos, se trata de un hecho posible, pero improbable debido a las normas que rigen nuestra sociedad. Así, la actitud de Sara, obediente y calmada, contrasta con la violenta actividad que lleva a cabo con los pájaros:

La imagen de su hija inocente comiendo pájaros nos aterroriza, porque la acción tiene connotaciones bárbaras y primitivas. El rostro manchado por la sangre distorsiona la imagen e idea de una hija inocente y dócil. Nuestra idea sobre Sara repentinamente se convierte en la idea de un ser violento y salvaje. El acto de comer pájaros convierte a Sara de una niña inocente y familiar a algo desconocido y extraño, causando turbaciones mentales en el lector y en los personajes del relato (Skripeland 35).

En cuanto a la interpretación del relato, la crítica más evidente se hace con respecto a la familia y las relaciones sociales. Sara no es más que una niña que no recibe la atención de sus padres, siempre enemistados, y decide llevar a cabo sus impulsos más primarios, que bien pueden ser contemplados como una manera de llamar la atención. Se pone de manifiesto la falta de comunicación que existe entre el padre y la hija, sentados durante horas en silencio e incapaces de decirse lo que sienten con sinceridad.

Además, como ha señalado Skripeland (2016), se presenta ante el lector una imagen dual de Sara: sentada en el sofá, inmóvil, recuerda a una de las figuras más usadas en la literatura fantástica, el autómatas. Esto contrasta con la imagen bárbara que se extrae de sus hábitos alimenticios. La conformidad extrema se compara con la barbarie y los instintos más primarios, en una pugna. Schweblin sitúa ante el lector la imagen de una Sara más que sana cuando se deja llevar por sus impulsos: “Siempre había sido más bien pálida y flaca, y ahora en cambio se la veía rebosante de salud. Sus piernas y sus brazos parecían más fuertes, como si hubiera estado haciendo ejercicio unos cuantos meses”



(Schweblin *Pájaros* 30). Sin embargo, en los momentos en los que no puede satisfacer sus deseos más primarios, Sara parece perder toda la salud que antes tenía: “Estaba perdiendo sus cachetes rosados y ya no se la veía tan bien como en los días anteriores” (Schweblin *Pájaros* 36).

Finalmente, el padre transige a las ‘necesidades’ de la hija y termina comprándole pajaritos vivos para que pueda comérselos. Esta decisión, que bien parece acabar con la aparente enfermedad de la hija, no termina con el problema de raíz. En lugar de llegar a una comunicación efectiva paternofilial y poder solventar los problemas, el padre se vuelve permisivo con comportamientos extraños de la hija, achacándolos a necesidades básicas, aunque no lo sean. Si se extrapola a otro contexto, la autora parece querer estar criticando la permisividad de los padres con respecto a las conductas agresivas de sus hijos, producidas a menudo por una falta de atención parental desde la niñez.

Como se ha visto, estos relatos –sin duda de terror, seguramente críticos– beben de la tradición literaria argentina, en la que crítica, terror y literatura han estado siempre relacionados, especialmente a través del cuento. Así, se puede apreciar cómo, a pesar de estar muy basados en el gótico, estos cuentos han ido evolucionando a formas más sutiles de terror en el que las descripciones sangrientas son cada vez menos en favor de elementos cotidianos que se salen de los presupuestos de la normalidad, a veces sin que el lector sepa exactamente por qué, muy en la línea de ‘lo siniestro’ freudiano.

Además, los relatos mencionados intentan dar cuenta de cómo los elementos críticos que aparecen en la literatura van evolucionando con la sociedad, poniendo de manifiesto algunos de los principales problemas de la sociedad actual: maternidad, incomunicación entre individuos...

Del mismo modo, se hace necesario resaltar cómo los relatos de Schweblin en particular se centran a menudo en las relaciones familiares, haciendo que lo siniestro se establezca dentro del ámbito de confortabilidad que debería ser la familia, pero que a veces adquiere tintes macabros. A través de estos métodos, la escritora argentina podría estar abriendo un camino, junto con sus contemporáneas, en el que la nueva ola de terror se caracteriza por ser crítica, pero también por ser familiar. Sus lecturas, inquietantes, sirven además como mecanismo para que el lector se replantee tanto las circunstancias del relato como las suyas propias, que es, en última instancia, lo que siempre ha pretendido la literatura social.



Referencias bibliográficas

ANSOLABEHERE, Pablo. "Formas de terror en la literatura argentina", 1ª reunión del Seminario de Humanidades de la Universidad de San Andrés, Argentina, 2012.

_____. "Reescrituras del terror". *Cuadernos lírico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 2014. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/1705>

_____. "Apuntes sobre el terror argentino". *Estudios de Teoría Literaria*. n° 13, Argentina: Universidad Nacional de Mar de la Plata, 2018: 3-6

ASTORINO, Julieta, et al. "Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente". *Perífrasis. Revista literaria teórico-crítica*. Vol. 8, n°15, Bogotá: Universidad de los Andes, 2016: 44-57.

BARRENECHEA, Ana María. "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica". *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, n°80, México: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1972: 391-404.

BARTOW, Joanna. "Herencias del terror y del consenso: hijas perversas en 'Árbol genealógico' de Andrea Jeftanovic y 'Pájaros en la boca' de Samanta Schweblin". *Boletín of Hispanic Studies*, Liverpool: St. Mary's College of Maryland, 2002: 75-92.

CORTÁZAR, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 25, Francia: Universidad de Toulouse II-Le Mirail, 1975: 145-151.

ECHEVERRÍA, Esteban. "El matadero", Madrid: Cátedra, 1995.

GARCÍA RAMOS, Arturo. "Sobre qué era lo fantástico". *El cuento fantástico en el Río de la Plata*, Madrid: La Mirada Malva, 2010: 1-37.

MAVRIDIS, Spyridon. "La poética de Julio Cortázar. El universo neogótico en sus cuentos". *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. V, n°1, Grecia: Universidad Nacional y Kapodistriáka de Atenas, 2016: 131-151.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Civilización y barbarie*, Madrid: Cátedra, 2005.



SCHWEBLIN, Samanta. *Pájaros en la boca y otros cuentos*, (1ª ed. 2009), Barcelona: Literatura Random House, 2017.

_____. “Un hombre sin suerte”. *Siete casas vacías*, (1ª ed. 2015), Madrid: Páginas de Espuma, 2017: 105-114

SIMONSEN, Agnes. “El límite entre lo real y lo irreal. Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin”. *Kandidatuppsats*, Suecia: Universidad de Lund, 2014.

SKRIPELAND, Sunniva. “Extrañamente familiar: Lo siniestro en los cuentos de *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin”, Noruega: Universitetet i Oslo, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica* (1ª ed. 1970), Barcelona: Edición Buenos Aires S.A, 1982.

Recursos audiovisuales

ENRÍQUEZ, Mariana. *Narrativa de terror por Mariana Enriquez [video]* a cargo de Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO Argentina), 2017. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4>

SCHWEBLIN, Samanta. *Conversación entre Ana María Shua y Samanta Schweblin [video]*, realizada por la Casa de América, 2013. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dPBUVQoEYh0>

_____. *Café Chéjov: Samanta Schweblin [video]*, a cargo de Canal 44, 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Jg2e8q91DDA&t=277s>

_____. *Samanta Schweblin: “vivo la literatura como algo muy orgánico” [video]*, publicado en Lee por gusto, 2017. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ysZOw55nnvM>

_____. *Samanta Schweblin. Entrevista autores x autores [video]*, realizada por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TkH9UkZPJAE&t=359s>