



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN LETRAS MODERNAS

La mirada del monstruo

Variaciones del realismo infame en tres cuentos de Samanta
Schweblin

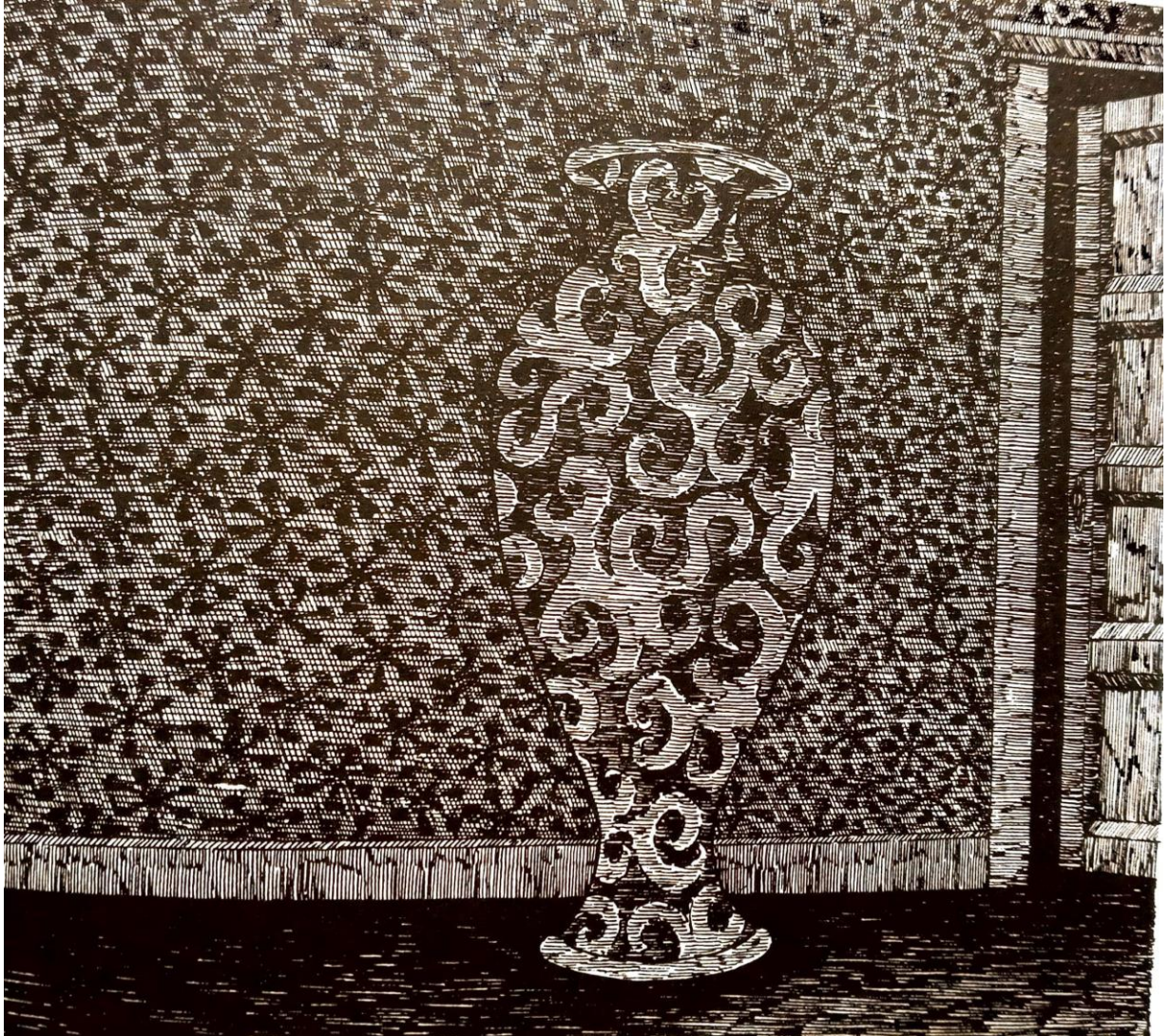
ALUMNA: NATALÍ S. LÍBERA

MATRÍCULA: 20063001-8

DIRECTORA: DRA. LUCIANA IRENE SASTRE

CO-DIRECTORA: DRA. ANDREA TORRANO

CORREO ELECTRÓNICO: ns.libera@gmail.com



Sin título

Ilustración de Edward Gorey en *El ala oeste* (2010, Libros del Zorro Rojo).

Al monstruo del mar Caspio, por la idea y la emoción.

AGRADECIMIENTOS

A Luis y Miriam, su apoyo incondicional. A Lidia, mi primera persona en todo. A Nicolás, por el tiempo y los años. A Sofi, su luna en Cáncer.

A mi directora Luciana I. Sastre, que vio la gema y la pulió hasta extraer el diamante.

A mi co-directora Andrea Torrano, la arquitectura monstruosa de esta investigación.

A ambas, por el equipo que armamos, la conducción, la compañía y la confianza en un crecimiento que creí que era académico, pero siempre fue personal. Mi gratitud y agradecimiento por siempre.

A todas las miradas queridas que han participado de este largo recorrido, por la alegría de lo diferente.

A Daisy Bowie, por encontrarme.

ÍNDICE

I.INTRODUCCIÓN	1
I.1. Presentación	1
I.2. Consideraciones teórico-críticas y metodológicas	5
I.3. Recepción crítica de Samanta Schweblin y su obra	9
I.4. Recorrido de la investigación	11
II.MARCO TEÓRICO	14
II.1. Breve genealogía del monstruo	14
II.1.1. La mirada del monstruo	15
II.2. La discursividad crítica del monstruo en la literatura argentina	21
II.2.1. Realismos indiciales, realismos mostrativos	25
II.3. En la frontera genérica: el realismo infame	33
II.3.1. Presupuestos del realismo infame	36
Un recorrido interpretativo por las <i>Siete casas vacías</i>	41
III.LECTURAS	44
III.1. “Nada de todo esto”: la búsqueda de lo inhallable	44
III.1.1. La invasión de lo monstruoso	45
III.1.2. El entierro del exceso	60
III.2. “Mis padres y mis hijos”: ¿es peligroso que estén juntos?	66
III.2.1. Los peligros de la desnudez	67
III.2.2. La inmanencia de lo monstruoso	74
III.3. “Pasa siempre en esa casa”: el entre-lugar monstruoso	87
III.3.1. Otherness within sameness	88
III.3.2. El monstruo creado	96
IV.CONCLUSIONES	104
BIBLIOGRAFÍA	115

*It was well said of a certain German book
that "er lasst sich nicht lesen" -it does not permit itself to be read.
There are some secrets which do not permit themselves to be told.*

Edgar Allan Poe

I. INTRODUCCIÓN

I.1. Presentación

La palabra *monstruo* deriva etimológicamente del latín *monstrare* (exponer, revelar, desplegar) y se vincula también al verbo *monere* (advertir o amonestar). ¿Qué es lo que llama la atención de los monstruos? Los atributos que los hace únicos. El primero es la “espectacularidad”, asociada al hecho que el *monstrum* es aquello que se muestra más allá de la norma y que lo relaciona con lo prohibido. El segundo es la “misteriosidad” porque cifra algún arcano de la naturaleza, algo secreto y oculto que, con su aparición, devela. En todos los casos, la diferencia del monstruo genera curiosidad, miedo, horror, lástima, repugnancia, pero nunca pasa desapercibido.

Por ello resulta atractivo como problema de investigación. El intercambio simbólico inherente al tópico teratológico permite vinculaciones con aspectos de lo real en los que lo monstruoso pone en evidencia lo suprimido, reprimido, siniestro, (lo “unheimlich” de Freud o lo familiar que se ha vuelto extraño), o invisibilizado por la intolerancia ante lo que muestra.

La mirada es un elemento icónico del monstruo, por su poder para seducir, paralizar, inquietar o aterrar, y en el caso de la escritora Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), nos posibilita trazar conexiones con su particular mirada del mundo. En una entrevista afirmó “(...) hay una búsqueda de lo oscuro, de lo monstruoso, de lo desconocido, pero siempre es una búsqueda desde ese lugar, desde un ruido apenas. Es una buena manera de avanzar hacia lo desconocido, como ir hacia la oscuridad y volver” (Garrido, 2014). Este acercamiento a su narrativa nos permite proponer una lectura crítica compatible con los estudios teóricos actuales sobre monstruosidad, en concordancia con Mabel Moraña que señala que lo monstruoso “es un *shifter*, un dispositivo para abrir y cerrar compuertas del sentido” (2017: 406).

Considerada una de las escritoras más celebradas en la actualidad, Ana María Shua dijo de Samanta Schweblin, “Tenemos la mejor cuentista de su generación sin distinción de género” (S/D). Su primer libro de cuentos *El núcleo del disturbio* (2002) ganó el premio del Fondo Nacional de las Artes y desde entonces su obra ha tenido numerosos reconocimientos. En el 2010, la revista británica *Granta* la eligió como una de las 22 mejores escritoras jóvenes de habla hispana. Su segundo libro, *Pájaros en la boca* (2015) fue publicado varios años más tarde que el primero, y obtuvo el premio Casa de las Américas. Sus publicaciones son

espaciadas porque la misma escritora reconoce que “soy muy lenta para escribir” (Friera, 2009). El tercer volumen de relatos es *Siete casas vacías* (2015) y recibió el premio IV Narrativa breve Rivera del Duero. En el 2017, la editorial Random House, publicó *Pájaros en la boca y otros cuentos*, compilación de veinte relatos publicados anteriormente y dos inéditos. La nouvelle *Distancia de rescate* (2014), definido como “un nuevo relato rural deducido de la pesadilla agrotóxica” (De Leone, 2017: 74) la colocó en un circuito de difusión mayor por el impacto de la historia de terror y la novedad de su apuesta narrativa. Su última novela es *Kentukis* (2019).

Su obra ha sido definida como "siniestra" (Abdala, 2015; Papaleo, 2015), "terrorífica, breve, brillante" (Fernández, 2018), "historias extrañas, oscuras y amenazantes" (Guerrero, 2018). En estas caracterizaciones se advierten resonancias del tópico teratológico que habilitaron lecturas críticas literarias de su obra desde la perspectiva de lo monstruoso, en su vinculación con el terror psicológico, los cuerpos abyectos, las maternidades frustradas y la manipulación de la tecnología cuando se usa perversamente para espiar y ser espiado/a.

En esta línea de ideas, nuestra investigación tendrá por primer objetivo específico indagar en el modo en que lo monstruoso se construye como efecto de la técnica narrativa que orienta lo que se muestra y oculta en la diégesis, en el corpus de cuentos “Nada de todo esto”, “Mis padres y mis hijos” y “Pasa siempre en esta casa” que forman parte, entre otros relatos, del libro *Siete casas vacías*. Dado que el abordaje privilegiará el régimen visual que instala cada relato, serán útiles los insumos metodológicos que nos brindan categorías de la narratología, particularmente de modo y voz desarrolladas por Gérard Genette (1989) en *Figuras III*. Asimismo, Dorrit Cohn (1978) en el estudio *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction* distingue entre narración “consonante” y “disonante”. Esta distinción será pertinente para proponer matices en la focalización, por los sentidos que genera la proximidad o la distancia entre la narradora y lo que su personaje experimenta, en el tercer relato, centrado en la narración interior.

Es importante mencionar que Schweblin estudió Imagen y Sonido porque se pueden establecer conexiones entre su formación educativa y su poética, que propone una exploración visual de zonas de lo real a partir de relatos breves, planificados, austeros, con

un gran control de la tensión narrativa y linderos con la cinematografía¹. En relación a los tonos de su narrativa, en una entrevista la autora afirmó “Me muevo entre la cornisa de lo cotidiano y lo desconocido, que no es el mundo fantástico del que tanto se habla. Es abordar un poco sobre lo que pasa en ese abismo que no conocemos tanto, pero que sabemos está ahí” (Gutiérrez, 2015).

De este modo, el segundo objetivo específico de esta investigación será explorar configuraciones de lo monstruoso en su vinculación con la forma específica de su poética. Detectamos en su narrativa la presencia de una “cornisa” como la define la escritora, y la liminalidad de esta definición nos exige interpretar la complejidad de su poética, sin caer en los binomios de “realismo” y/o “fantástico”². Dicho de otro modo, no podemos pensar las configuraciones de lo monstruoso en los relatos seleccionados por fuera de los problemas de la categorización, ya que su poética contiene una ambigüedad, *en la que el tópico de lo monstruoso es productivo para encontrar sentidos ocultos*.

Con esto en mente, nos pareció pertinente la propuesta crítica de Maximiliano Crespi (2015), que en el libro *Los infames* analiza un grupo de narrativas recientes bajo los presupuestos de un “realismo infame” al que define como “fallido”, porque “la relación con el mundo (...) está pautada, no en razón de lo visto y sabido, sino en función de lo invisible y del no-saber” (p. 28).

El empleo metodológico de las categorías de modo (la distancia narrativa y la perspectiva o focalización) nos permitirá pensar lo monstruoso como un efecto de sentido

¹ Es oportuno señalar que algunos de sus relatos encontraron realizaciones en formatos marcadamente visuales y cinematográficos. El cuento "La pesada valija de Benavidez", fue llevado al cine como "La valija de Benavidez" (2016), con la dirección de Laura Casabe. También es el caso de los cortometrajes basados en el cuento "Mariposas" (2017) dirigido por Adrian Carey y "Matar a un perro" (2013) dirigido por Alejo Santos. La novela *Distancia de rescate* está en rodaje con la dirección de Claudia Llosa y guion de Schweblin. El cuento "Un hombre sin suerte" (2016) fue llevado al teatro bajo la dirección y adaptación de Osmar Núñez. El cuento "La respiración cavernaria" (2015) es un libro ilustrado, con ilustraciones de Duna Rolando y editado por Páginas de espuma. Trazamos estas relaciones porque son indicativas de una producción que traspasa las fronteras literarias al expandirse hacia otros formatos. Esto nos permitirá establecer afinidades con esta investigación que problematiza la mirada porque se relaciona directamente con la perspectiva visual de su narrativa.

² En esta investigación se profundizará en las dinámicas de relación entre el tópico de lo monstruoso y los problemas de categorización de su narrativa, precisamente porque la poética de Schweblin se dirime en zonas grises de lo real, que pueden ser leídas como fantástico, o como un realismo “enrarecido”. En cualquier caso, nuestro aporte es superar las dicotomías (aunque nos valdremos de la noción de “realismo” y de “fantástico” para marcar continuidades y diferencias con la indagación teórica-crítica reunida para este trabajo) y proponer una lectura crítica que encuentra en la problematización del género literario, la productividad discursiva de los relatos seleccionados para instalar el efecto monstruoso como un mecanismo interno de los mismos.

que se construye con la información que se brinda (o se oculta) y la posición que ocupa el narrador/a en la diégesis, en función de la cual, su arco de acción (y de información) es más o menos limitada. En nuestro estudio, esta categoría se integrará con la de voz, con la que Genette identifica los niveles narrativos. Diferencia el nivel extradiegético del narrador/a (cuando no está incluido/a en ninguna diégesis) del intradiegético (cuando sí está incluido/a) y según la relación con la diégesis, distingue entre narrador/a homodiegético/a (si cuenta su propia historia) o heterodiegético/a (si no lo hace). En el corpus, esta categoría nos servirá para subrayar la limitación focal del personaje que narra, ya que, en todos los casos, participa en la historia que cuenta como narrador/a intradiegético/a homodiegético/a.

Dentro de los niveles narrativos, Genette también distingue el nivel metadiegético. En el tercer relato este nivel nos será provechoso para explorar el espacio epistémico de lo monstruoso, a partir de la identificación de las incursiones de la narradora con metalepsis narrativas. Además, trabajaremos con las categorías de “consonancia” y “disonancia” de Cohn porque, en nuestro caso, amplían el método genettiano en torno a la focalización y nos servirán para interpretar las relaciones de dominio y conocimiento que tiene la narradora por sobre su personaje, y los efectos de sentido cuando ambas instancias se yuxtaponen.

Estas categorías nos permitirán encaminar el análisis desde un registro visual, en el que lo monstruoso será una noción pertinente y sobre todo productiva, porque su carácter “mostrativo” funciona como un vaso comunicante con una metodología que hace foco en lo visual. En este sentido, en cada relato se elige cuidadosamente al personaje que muestra y al que narra, porque en esa decisión se genera un efecto de sentido que, en el caso de esta investigación se vincula a lo monstruoso y al género literario que lo contiene, el realismo infame.

Esta investigación se orientará, como tercer objetivo específico, a identificar distintos modos de aparición de lo monstruoso. La selección de relatos se justifica porque evidencian tres modos diferentes de acceder a una epistemología de lo real, que se detecta en el empleo predominante de una categoría de la narratología, que sólo funciona, porque responde a la demanda de *esa* historia. De este modo, nuestro corpus constituye un muestrario representativo de porciones de lo real que exponen distintas dimensiones de lo monstruoso, desde regímenes visuales diversos y un modo exclusivo (y excluyente) de narrarlos.

En virtud de lo dicho, este trabajo aportará lecturas que actualizan los estudios de la narrativa de Schwebelin a partir una selección de textos que, analizados desde la perspectiva metodológica de la narratología, propondrán interpretar lo monstruoso como un efecto que se construye dentro de las fronteras de un realismo infame. Nuestra investigación perseguirá como objetivos generales, ofrecer un foco ampliado de los estudios sobre monstruosidad para la lectura crítica de narrativas actuales y profundizar la reflexión en torno a una parte de la obra de una escritora cuya mirada particular, singulariza lo que observa.

I.2. Consideraciones teórico-críticas y metodológicas

Por la orientación teórico-metodológica de este trabajo, relevaremos tres ejes de lectura crítica de la producción de Schwebelin por su afinidad con este estudio, con los que propondremos matices diferenciales. El primero, que interpreta lo siniestro como el elemento que torna angustioso lo conocido (Skripeland, 2016; Cano Ríos, 2018). En nuestra investigación, este elemento será lo monstruoso. El segundo, que interpreta el elemento disonante desde la vacilación/incertidumbre del género literario fantástico y neofantástico (Trejo Valencia, 2018; Simonsen, 2014; Liverralla Abrile, 2019; Duchovny, 2018; Nemrava, 2017). En nuestra investigación, nos insertaremos en los debates en torno al realismo porque interpretamos que la trasgresión del fantástico, se vincula con la trasgresión de lo monstruoso que impacta directamente en la propuesta realista, enrareciéndola. El tercero, que aborda el análisis de cuentos de Schwebelin a partir de las herramientas teórico-críticas de la etnografía y la realidadficción elaboradas respectivamente, por Beatriz Sarlo y Josefina Ludmer (Sastre, 2009, 2011; Báder, 2014). En nuestra investigación, este enfoque será el realismo infame.

Teniendo en cuenta este panorama, propondremos una articulación teórico-crítica entre núcleos teóricos de lo monstruoso y la reflexión crítica en torno al realismo. Se prevé intercalar el razonamiento con artículos que analizan trabajos de Schwebelin y que son necesarios porque permitirán insertar esta investigación en una discursividad que está interpretando los mismos problemas, desde diferentes abordajes.

Comenzaremos diagramando una breve historia del monstruo a partir de los aportes de Isabel Balza (2013) y Andrea Torrano (2013) porque definen lo monstruoso como desviación de la norma natural. Ello nos permitirá introducir su productividad como

problema cultural a partir de los desarrollos de Michel Foucault (2007) y Jerome Cohen (1996) ya que sus contribuciones habilitaron lecturas de las narrativas de época desde el tráfico simbólico que rodea a lo monstruoso. Seguidamente desarrollaremos los núcleos teóricos que evidencian lo monstruoso como una ruptura significativa de los discursos dominantes, para lo cual trabajaremos con los desarrollos de Mabel Moraña (2017).

La articulación teórico-crítica se realizará a partir de los trabajos “Contra el método: lo monstruoso y la violencia de lo incomprensible en dos cuentos Tapioca Inn. Mansión para fantasmas de Francisco Tario” (Martínez, 2015) y “Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin” (Reyes Cortés, 2018).

En este marco de reflexión, estableceremos un lineamiento entre estos insumos teóricos y su apropiación académica en el ámbito local con el fin de visibilizar que la narrativa de Schweblin se inserta en un contexto de producción que ya estaba reflexionando sobre la presencia de lo monstruoso en la literatura argentina desde los noventa y que este tópico ya podía rastrearse, por ejemplo, en los ensayos “Arlt” (1993) y “Dos notas sobre Moby Dick” (2001) del escritor César Aira.

Se trata de una línea interpretativa, dinamizada por el debate crítico (Contreras, 2005, 2006, 2013; Rodríguez Carranza, 2009a, 2009b; Domínguez, 2007; Fernández, 2009) que nos suministrará elementos para enlazar el tópico de lo monstruoso con la particular reelaboración del realismo a comienzos del siglo y el impacto que tuvo en las nuevas narrativas. Haremos un breve punteo en torno a los artículos “Pornografía o fashion” (2005) y “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” (2006) de Beatriz Sarlo y “Literaturas posautónomas” (2006) de Josefina Ludmer porque constituyen antecedentes de modelos de percepción crítica que propusieron protocolos de lectura de las narrativas del presente y nos permitirá introducir la propuesta de Crespi. En relación a ello, *Espectáculos de realidad* de Reinaldo Laddaga (2007) nos ayudará a ampliar la indagación crítica para situarla en un entorno de debate latinoamericano que estaba reflexionando sobre el estatuto de lo literario, los valores y conceptos a él asociados.

La relación crítica la haremos a partir de los artículos “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágicofolclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global” (Bizarri, 2019) y “Una corporeidad dinamizada. Notas sobre corporeidad,

territorios y literatura argentina actual” (Gasel, 2017). Concluiremos el recorrido teórico con el desarrollo de los presupuestos del realismo infame, que remite al ensayo *La vida de los hombres infames* (Foucault, 1996). Haremos referencia al mismo para delimitar “lo infame”.

La metodología la explicitaremos en el análisis de los textos, pero es oportuno recordar que trabajaremos con la teoría de Gérard Genette en *Figuras III*. El modo resultará útil para este estudio porque el narratólogo distingue entre el modo en que se cuenta la historia (*telling*), o el modo en que se muestra (*showing*) lo que da un mayor o menor efecto de mimesis, de acuerdo a la regulación de la información narrativa. Genette lo sintetiza del siguiente modo: “la mimesis se define por el máximo de información y un mínimo de informador y la diégesis por la relación inversa” (1989: 224).

Las modalidades del modo son la distancia narrativa y la perspectiva narrativa o focalización. La distancia es la mayor o menor presencia del narrador/a en aquello que muestra o señala, es decir, mayor o menor mimesis. La perspectiva es la dosificación de la información, según el punto de vista que se elija para presentarla, que puede estar o no, focalizada en un personaje. En nuestra selección, la información se focaliza en los personajes que cuentan la historia y son éstos/as, quiénes muestran (y ocultan) lo que ocurre en la diégesis. Estas categorías nos servirán para analizar las limitaciones de los/as personajes focales, porque forman parte de la diégesis, con lo cual su manejo de la información, es parcial. Esto nos permitirá articular las categorías del modo con el realismo infame, cuyo presupuesto es que la relación con los otros/as y con el mundo (en nuestro caso con la diégesis) está pautado en torno a lo invisible y el no saber. El hecho de ser focalizadores, nos indica que su relación con la diégesis, parte de lo invisible y el no saber.

Con la voz se analizará la enunciación narrativa. Simplificadamente, Genette la distingue de la focalización porque mientras esta responde “¿Quién ve?” (1998: 45), la voz responde a la pregunta “¿Quién habla?” (p. 45). La finalidad es poner de manifiesto la relación entre la historia y el narrador/a, incluso en las narraciones en las que el narrador/a coincide con el personaje focal. En su desarrollo, el crítico identifica el “tiempo de narración”, “nivel narrativo” y “persona”. Estos aspectos, que en la narración se dan vincular y simultáneamente, serán pertinentes para indagar en lo monstruoso como una noción que aparece precisamente porque la voz que habla, tiene un foco limitado. Asimismo, dentro de los niveles narrativos, Genette reconoce el relato metadieético como aquel que está en un

nivel superior del acto narrativo productor del relato y tiene una función explicativa. En el relato “Pasa siempre en esta casa” veremos que este nivel se detecta en las metalepsis narrativas a partir de incursiones o intrusiones de la narradora en el universo diegético.

También haremos una breve referencia a la analepsis o *flashback* que es una categoría de orden desarrollada por Genette en su análisis entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Sintéticamente el narratólogo distingue entre las analepsis externas e internas, según las mismas se mantengan en el exterior o no del relato primero (el relato según el cual la anacronía se define como tal). Las externas no interfieren en el curso del relato porque su función es completarlo con algún antecedente. En las internas, señala el crítico, su “campo temporal va incluido en el del relato primero” (1989: 105). Diferencia las heterodiegéticas de las homodiegéticas. Dentro de estas últimas, reconoce las completivas y las repetitivas. Las primeras vienen a llenar alguna laguna del relato, mientras que, en las segundas, el relato vuelve sobre sus pasos y suelen ser evocativas. Creemos oportuno incluir este recurso porque es frecuente la inclusión de analepsis homodiegéticas repetitivas en el cuento “Nada de todo esto”. Este recurso nos brindará claves de lectura para entender la relación entre la narradora y su madre y el modo en que ello se vincula con lo que ocurre en la diégesis.

Para ahondar en la comprensión y dinámica de estas categorías, articularemos el método genettiano con los matices que propone Dorrit Cohn en su estudio *Transparent Minds* (1978), por su idoneidad para pensar el relato centrado en la narración interior. En el capítulo “Retrospective techniques” (p. 143-161), la autora indica que la técnica retrospectiva es operativa para distinguir al “yo narrador/a” del “yo de la experiencia”, vinculados en una relación temporal. La voz de la narración (el narrador/a) tiene la facultad de deslizarse entre el presente y el pasado, mientras que el yo de la experiencia (el personaje), está anclado en el presente de la diégesis.

En las narraciones interiores, la “disonancia” confiere un privilegio al narrador/a sobre el mundo que narra, en la medida que puede distanciarse del mundo narrado para analizarlo, examinarlo y distanciarse críticamente del “yo pasado”. En la consonancia, el narrador/a renuncia a ese privilegio y se orienta a preservar el pasado, antes que a cuestionarlo críticamente en el presente. Los recursos que utiliza el narrador/a para desarrollar el mundo narrado son los comentarios especulativos, el presente gnómico y los recursos de distanciamiento. En el cuento “Pasa siempre en esta casa”, que está centrado en la narración

interior, veremos que la alternancia entre disonancia y consonancia es la estrategia narrativa para presentar el conflicto que vincula a los personajes y se relaciona con el espacio epistémico monstruoso³.

Las categorías antedichas constituirán un andamiaje para el abordaje teórico que orienta a este estudio, aunque es conveniente señalar que, la especificidad de los textos seleccionados, las actualiza a partir del manejo diferencial de los recursos narrativos en cada uno.

I.3. Recepción crítica de Samanta Schweblin y su obra

El interés por la obra de Samanta Schweblin ha crecido notablemente en los últimos años, tanto en número de lectores como en trabajos académicos en universidades locales, latinoamericanas y extranjeras, sobre todo después de la publicación de *Distancia de rescate*⁴. Entre los ejes de lectura crítica más pertinentes para esta investigación, se encuentran los que se han detenido en la identificación de elementos del género fantástico y el neofantástico, lo siniestro, las categorías críticas de realidadficción o escrituras etnográficas y la monstruosidad.

En el primer grupo de trabajos, que analizan la presencia de elementos tradicionales del género fantástico, destacan el de Liverralla Abrile (2019) que examina los cuentos de *Pájaros en la boca* bajo la perspectiva de Jean-Marie Schaeffer a partir de la noción de

³ «Even when a narrator becomes a «different person» from the self he describes in his story, his two selves still remain yoked by the first-person pronoun» (Cohn, 1978: 144). “Incluso cuando el narrador se convierte “en una persona diferente”, del yo que describe en su historia, sus dos yoes, permanecen unidos por la primera persona del singular”. Traducción nuestra. En el cuento “Pasa siempre en esta casa”, los acercamientos y alejamientos entre la narradora y su personaje, generan el efecto de desdoblamiento, por eso el análisis es productivo en términos de consonancia y disonancia. Al constituir un monólogo interior, las categorías de Cohn nos permiten explorar la gradualidad de la tensión como algo que examina la narradora a través de su pensamiento pero que experimenta su personaje en la diégesis.

⁴ Mencionamos esto, porque su obra, que ya era reconocida por sus cuentos, con *Distancia de rescate* incursionó en el género *nouvelle*, largamente esperada por la crítica (Freira, 2009; García, 2009; Papaleo, 2015, Abdala, 2018). Con la publicación de este trabajo, su obra ingresó en un circuito más amplio de difusión no sólo por el crecimiento en número de lectores, sino, además, porque vino de la mano de una mayor traducción de sus libros. Traducida a más de 20 idiomas, el caso de *Distancia de rescate* es paradigmático, porque además de haber ganado los premios Tigre Juan y Shirley Jackson, en el 2017 integró la *shortlist* del Man Booker Prize con la traducción al inglés por Megan McDowell, y esto consagró a Schweblin como la primera escritora argentina en participar de esta selección. En el 2018, *Pájaros en la boca*, traducido como *Mouthful of birds* también fue nominado al Man Booker International Prize. Su hasta ahora último trabajo, *Kentukis*, fue finalista del Booker International Prize y ganó el premio Mandarache.

"modulación". Esta le sirve para pensar cómo recuperan elementos heredados de una tradición textual anterior que, en su modulación, se refuncionalizan. Esto le permite articular la noción de modulación con la poética del neofantástico de Alazraki y rastrear sus huellas en el objeto de estudio. Por el contrario, Malena Duchovny (2018) propone leer los cuentos de *Pájaros en la boca* en el cruce entre realismo y fantástico, para concluir que los cuentos de Schweblin son "historias sobre lo anormal, pero lo anormal es una parte más de la normalidad, es algo real" (p. 6).

Daniel Nemrava (2017) invita a pensar la producción de Schweblin a la luz de los postulados de Alazraki, pero señala "El efecto de la extrañeza más bien depende del discurso narrativo, en el que Schweblin construye el desequilibrio entre la palabra y el silencio en el acto comunicativo" (p. 151). Trabaja el caso de *Distancia de rescate* y lo hace a partir de la propuesta de Rosalba Campra, para quien el fantástico del siglo XIX pasa de ser un fenómeno de percepción a ser un fenómeno de la escritura a través de oposiciones y transgresiones en los niveles semántico, sintáctico y narratológico.

En la tesina de grado *En el límite entre lo real e irreal* Agnes Simonsen (2014), analiza lo extraño y lo que no se dice en los cuentos "Irman", "Conservas" y "Papá Noel duerme en casa" desde el fantástico. Este abordaje le permite una lectura de "lo real" como "irreal" a partir de lo cual las nociones de realidad e irrealidad se subvierten y lo irreal adquiere el estatuto de lo normal, aunque extraño por efecto de las omisiones del texto y las convenciones del género.

La puesta en funcionamiento de la noción de lo siniestro definido por Sigmund Freud, le sirve a Skripeland (2016) para proponer una lectura de las atmósferas y comportamientos de los personajes en el libro de cuentos *Pájaros en la boca* a partir de la articulación entre las convenciones del fantástico y lo siniestro para demostrar la distorsión en el mundo familiar y aquello que reside en él. Cano Rojas (2018) teoriza lo siniestro como devenir que es usado como recurso metafórico útil para la reconstrucción de una mirada que problematiza la realidad.

Otra serie de estudios giran en torno a las categorías críticas más pertinentes para el abordaje de sus cuentos. Es el caso de los artículos "Recursos críticos frente a nuevos escritores" (Sastre, 2011) y "El presente en consonancia. Nuevas categorías teórico-críticas para la narrativa reciente" (Sastre, 2009). En el primer artículo, la autora se enfoca en los

circuitos de producción y recepción de los jóvenes escritores en los ámbitos académicos y editoriales. Trabaja con un texto crítico de Elsa Drucaroff (“El sin fin de lo mismo”) que le sirve de antecedente para identificar las dificultades de estos circuitos y los modos de superarlos. En una segunda parte, revisa la propuesta crítica de Drucaroff del cuento "Hacia la alegre civilización de la capital" para observar las estrategias de filiación en torno a los sentidos que genera la recepción de la producción de los jóvenes escritores.

En el segundo artículo, analiza la consonancia entre la producción teórica crítica y las narrativas actuales. Enfoca su indagación en las categorías teórico-críticas de "literaturas posautónomas" (Ludmer) y "literaturas etnográficas" (Sarlo) ya que le permite el abordaje del presente como rasgo estético recurrente de las nuevas narrativas. Petra Báder (2014) examina la representación de la realidad en *Pájaros en la boca* y advierte una tensión entre la realidad y la ficción pero se mantiene intradiegética, porque no logra quebrar las fronteras del cuento. Si bien puede afectar emocionalmente al lector/a, “nuestra realidad nunca se ve modificada” (p. 196). Dialoga con el artículo de Sastre, pero detecta dificultades para ampliar a un corpus mayor la perspectiva crítica de realidadficción.

Por último, las investigaciones que giran en torno a la monstruosidad proponen una lectura crítica, que está vinculada a la representación de maternidades frustradas o no deseadas que devienen monstruosas. Es el caso de "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", donde De Leone (2017) invita a pensar la presencia de lo monstruoso en la obra de Schweblin, cuando se confunden los límites entre lo humano, lo animal y lo poshumano.

I.4. Recorrido de la investigación

En esta investigación intentaremos continuar la línea teórica propuesta por Mabel Moraña en *El monstruo como máquina de guerra* porque al igual que ella, nos interesa la mirada del monstruo, y su régimen óptico a partir del cual despliega un saber único y singular. Tengamos en cuenta que el monstruo es una línea de fuga, ingobernable y también “imponderable”, no deja de existir por más que queramos. Y en esa externalidad, en ese afuera en que existe, despliega un saber que muestra aquello que lo resiste. Es un saber que organiza la experiencia desde los márgenes, en una zona limítrofe que desafía los discursos

dominantes, porque rebasa las categorías que ordenan la realidad (bueno/malo; correcto/incorrecto; legal/ilegal). El monstruo, no sólo se mantiene al margen de las categorías, sino que las provoca y al hacerlo, propone otros modos de comprensión e interpretación de la experiencia. Queremos profundizar este enfoque en el análisis porque nuestra hipótesis de lectura crítica, es que Schweblin construye narración desde un dispositivo monstruo que se detecta en el manejo de la técnica narrativa. Creemos que, en la selección propuesta, el monstruo es un dispositivo deconstructor del orden que absorbe el realismo y lo devuelve enrarecido por obra de la torsión propia de su mecanismo interno. Entonces, es un dispositivo monstruo (y no monstruoso) porque la narrativa de Schweblin no es transgresora, pero es una ficción que transgrede en su propio mecanismo interno, porque no logra confirmar sus propias veridicciones.

Teniendo en cuenta este razonamiento, el realismo infame, como enfoque teórico-crítico literario cuya “técnica es la de la insinuación sesgada, oblicua, marginal” (Crespi, 2015: 37-38), constituirá una perspectiva acorde para explorar las configuraciones de lo monstruoso en el corpus en dos órdenes. Desde lo temático, para pensar lo monstruoso como ruptura significativa y desde el género literario, porque la dualidad invisible/no saber, nos permite colocarnos en las fronteras del realismo.

Por este motivo, las herramientas de modo que nos provee la narratología, en particular, la perspectiva y la focalización, resultarán pertinentes para el abordaje metodológico de un corpus que hace hincapié en lo visual, de acuerdo al enfoque en el que abreva esta indagación. La noción de la voz también será pertinente porque la diégesis pone de manifiesto que la relación del narrador/a con la historia implica una limitación de la distancia y la perspectiva del personaje.

La presente investigación estará organizada en dos partes. La primera, dedicada a desarrollar los núcleos teóricos que nos servirán de andamiaje en el análisis. En el primer capítulo desarrollaremos la noción de lo monstruoso que será entendido desde el punto de vista de la filosofía, por su valor epistémico como categoría crítico-teórica alternativa a la racionalidad dominante. Esto nos brindará el esquema teórico para pensar en los relatos el funcionamiento de lo monstruoso como comportamiento anormal, como invasión, como enfermedad, como desviación y como mismidad. En el segundo capítulo insertaremos la reflexión sobre el monstruo y lo monstruoso en la discursividad crítica de la literatura

argentina en su articulación con el realismo. Desde comienzos de siglo, se advierte la emergencia de nuevos realismos en narrativas recientes que tienen un fuerte valor indicial, y esto nos permitirá evidenciar lo monstruoso como una noción que muestra y es mostrada en matrices literarias. En el tercer capítulo desglosaremos el abordaje crítico literario del realismo infame, para interpretar lo monstruoso como aquello que aparece narrativamente para revelar el carácter opaco de lo real. Haremos una breve mención de la noción de “lo ínfimo” como aquello que no merece ninguna gloria, y por tanto “lo infame”.

La segunda parte estará orientada a las lecturas de lo monstruoso en el corpus. Procuraremos identificar en el marco del realismo infame, rupturas que nos permiten leer, a través de las herramientas que nos provee la narratología, constelaciones de lo monstruoso. Las llamamos así porque presentan capas, momentos de desarrollo, como si técnicamente los relatos se fueran preparando, se fueran enrareciendo, se fueran opacando, para exponer “el halo demoníaco de lo monstruoso” (Moraña, 2017: 33), que se muestra como una gran aparición.

Todas las lecturas tienen la misma estructura: el núcleo temático de cada cuento donde se explicará la metodología empleada y lo que se hará en el análisis, la descripción y desarrollo de las constelaciones de lo monstruoso y el quiebre epistemológico que fija en una imagen un aspecto de lo monstruoso. En “Nada de todo esto” indagaremos en lo monstruoso como invasión y comportamiento anormal entendiendo por ello la irrupción que hacen una madre y una hija en casas ajenas, cuyas motivaciones no se terminan de conocer. Haremos hincapié en la distancia narrativa, y trazaremos contrapuntos con la perspectiva y la voz. En “Mis padres y mis hijos” observaremos que la enfermedad es un aspecto de lo monstruoso que puede activar peligros y conductas desviadas cuando los protagonistas son dos ancianos enfermos que desaparecen con sus dos nietos en la casa de verano. Emplearemos la perspectiva o focalización, y trazaremos relaciones con la distancia narrativa y la voz. En “Pasa siempre en esta casa”, profundizaremos en lo monstruoso como una mismidad que se repite fatalmente igual, en la casa de la vecina a quien el vecino le arroja la ropa de su hijo fallecido. Por el tipo de propuesta narrativa, se analizará como narración interior (o monólogo narrado) a partir de las consonancias y las disonancias que se detectan en las metalepsis narrativas.

II. MARCO TEÓRICO

II.1. Breve genealogía del monstruo

A lo largo de la historia del pensamiento, la monstruosidad se ha interpretado como desviación de la norma natural. Si bien esta conceptualización ha tenido fluctuaciones, se mantiene la idea de lo monstruoso como el “exterior constitutivo de lo humano” (Balza, 2013: 30), es decir, como aquello a partir de lo cual lo humano, entendido como naturaleza normativa, se reafirma como tal. En el mismo sentido, Andrea Torrano: “El monstruo representa el despliegue de todas las irregularidades posibles: es quien se enfrenta –o pone en cuestión– la norma de lo humano” (2013: 2).

En una breve historización del monstruo, en la Antigüedad era la carencia de forma, por exceso o defecto (la hembra por ejemplo), en la Edad Media era el hombre bestial, una mixtura de reinos, combinación entre el hombre y la bestia; en el Renacimiento los hermanos siameses. A partir del XVIII, el monstruo ya no representa la mixtura, sino la desviación en la conducta, en el comportamiento, con lo cual monstruo es el individuo que está fuera del pacto (el Soberano) o aquel que lo rompe (el revolucionario o el criminal) (Foucault, 2007: 61-102)⁵. En la contemporaneidad, el monstruo es la pura singularidad, aquella alternativa de organización política que, sin renunciar a su diferencia, reconoce la unidad de “lo común” (Hardt y Negri, 2004). En todos los casos, lo que se destaca es el temor social que generan los monstruos, porque suponen una amenaza de lo que se identifica como lo humano.

Cuando Michel Foucault señala que “todas las épocas han creado formas privilegiadas de monstruos” (2007:72), el profesor e investigador Jeffrey J. Cohen⁶, en la primera tesis de su conocido ensayo “Monster culture (seven theses)” (1996)⁷, invita a un

⁵ En el campo de la filosofía, en el ensayo *Los anormales* el intelectual francés Michel Foucault se dedica a pensar el problema de los individuos peligrosos a quiénes se los considera “anormales” en el siglo XIX. Las tres figuras que constituyen el trasfondo de la anomalía, son el individuo a corregir, el niño masturbador y el monstruo humano. El filósofo analiza el monstruo humano como noción jurídica cuyo marco de referencia es la ley entendida en sentido amplio que combina lo imposible y lo prohibido porque es una violación tanto a las leyes de la naturaleza como de la sociedad, lo que le da un carácter de excepcionalidad. Sus estudios tuvieron continuidad en filosofía política y específicamente en la rama de la biopolítica.

⁶ Decano de Humanidades en la Universidad de Arizona. Es docente e investigador, con formación en estudios literarios y especializado en lengua inglesa. Su área de investigación gira en torno a temas relacionados con los estudios culturales, los estudios medievales, con un enfoque particular en los elementos extraños, inadaptados, los objetos que no se pueden domesticar y que interpelan a una cultura que sueña con ellos, los teme y desea. Sus conocidas tesis sobre el monstruo, son un decálogo de consulta ineludible para cualquier trabajo sobre monstruosidad.

⁷ En el original y en la parte que aquí nos interesa que ha sido parafraseada en el cuerpo del texto, Cohen señala: “(...) The monster is born only at the metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment –

ejercicio intelectual similar. Propone que el monstruo existe para ser leído y que toda cultura puede ser comprendida a partir de los monstruos que ha engendrado, adscribiendo de este modo a un pensamiento en el que el monstruo es un problema cultural, a la luz del cual pueden leerse las huellas de las transformaciones del mundo. En las narrativas actuales, el campo simbólico que rodea lo monstruoso como dispositivo deconstructor del orden, es el vehículo para tematizar terrores y fobias, que acechan individual y colectivamente.

En este capítulo nos interesa correr el acento del cuerpo deforme, anormal, excepcional, diferente, alterno del monstruo, y colocarlo sobre sus atributos porque invitan a pensar a lo monstruoso como un estado de amenaza y peligro que introduce una ruptura en el estado de cosas. La aparición de lo monstruoso, evidencia la pérdida de la certeza, la incredulidad y la desconfianza, frente a un ordenamiento de lo real que se revela incapaz de ser aprehendido sensorial y racionalmente y que empuja los límites entre lo conocido y lo desconocido; en obras literarias, lo monstruoso explicita el modo de asir y nombrar lo incomprensible.

II.1.1. La mirada del monstruo

En el ensayo *El monstruo como máquina de guerra*, la investigadora Mabel Moraña⁸, propone una poética del monstruo orientada por la naturaleza multidireccional, transdisciplinaria e internacional de su objeto de su estudio. Su investigación se nutre del pensamiento histórico, filosófico, crítico-literario, biopolítico y estético-ideológico para explorar el modo en que la especificidad del tópico teratológico ilumina procesos de racionalización a partir de los cuáles se organiza el conocimiento y la experiencia social en

of a time, a feeling, and a place. (...) The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exist only to be read: the monstium is etymologicaly “that which reveals” “that which warns” a glyph that seeks a hierophant”. “El monstruo nace de una encrucijada metafórica, como la encarnación de un determinado momento cultural –de un tiempo, un sentimiento y un lugar (...) El cuerpo del monstruo es pura cultura. Una construcción y una proyección, el monstruo existe únicamente para ser leído: el monstium es etimológicamente “aquello que se revela”, “aquello que advierte”, un glifo que busca un hierofante” –traducción nuestra.

⁸ Mabel Moraña (1948-), es una investigadora y docente cuyo trabajo es transdisciplinario y abarca un variado espectro de temas: modernidad, crítica cultural y teoría cultural, narrativa contemporánea de América Latina, estudios poscoloniales, historia intelectual, sexo y violencia, entre otros. Su investigación en torno a la monstruosidad, que se asienta en el cruce de colonialidad y poscolonialidad en América Latina, pero con vinculaciones en políticas de la escritura y crítica latinoamericana, nos pareció un abordaje pertinente para esta investigación.

las modernidades occidentales. Esto se relaciona directamente con el carácter polifacético y multidireccional del monstruo que lo coloca en el límite de lo representable porque siempre está empujando las fronteras del lenguaje para expresar aquello que excede la razón.

Me ha interesado fundamentalmente el régimen óptico en el que se inscribe lo monstruoso. Como ser eminentemente performativo, el monstruo vive de la mirada del otro y al mismo tiempo construye a su Otro al observarlo. La mirada del monstruo es un elemento icónico fundamental porque remite a la interioridad del deseo, a la potencialidad del sentimiento, sugiriendo intencionalidad, teleología (2017: 27).

La línea teórica de Moraña es de interés para este estudio, porque abreva en los sentidos que promueve la mirada del monstruo y que la habilita para ingresar en el terrero de la especulación crítico-filosófica que hace del monstruo “un dispositivo ubicuo, un objeto apropiable, en el que cada pensador ve lo que necesita para apoyar aquello en lo que cree” (p. 26). Este abordaje es operativo para rastrear en el corpus zonas grises de lo real en los espacios cotidianos, donde se advierte que la potencia monstruosa instala una desconfianza que torna lábiles y porosos los principios rectores de la racionalidad y pone al lenguaje frente a la incapacidad de la representación para dar cuenta de ellas. En torno a ello, la autora señala:

Por todo esto, el monstruo puede ser entendido no solamente a través de categorías negativas (la exterioridad, la subversión, el disturbio, la amenaza, la represión, el caos), sino como una afirmación de alternatividad, como una búsqueda, como un resurgimiento. Constituye una zona resistente de alteridad irreductible, de impenetrabilidad e intraducibilidad, una forma de opacidad que se enfrenta al orden del lenguaje, tensándolo y colocándolo frente al abismo de lo incommunicable (31).

De este modo, el régimen óptico del monstruo nos interesa⁹, en la medida que, en nuestro objeto de estudio, está presente como noción teórica que despliega sentidos ocultos,

⁹ Creemos necesario hacer una distinción entre régimen óptico y régimen escópico, ya que ambas expresiones aparecen en el trabajo de Moraña, pero no serían sinónimos. Como se trata de una línea teórica que excede los límites de este trabajo, diremos sintéticamente que esta expresión fue acuñada por primera vez por el teórico del cine francés Christian Metz y fue recogida por Martin Jay en el capítulo “Regímenes escópicos de la modernidad” del libro *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (2003). Jay no define esta expresión, pero propone que la era moderna estuvo dominada por el sentido de la vista, que la distingue de la era premoderna y la posmoderna, a partir de un “ocularcentrismo” que orientó prácticas, creencias, modos de comprender la experiencia, etc, en la modernidad. El autor reconoce que no hay un único régimen escópico

y que necesitan de la mirada particular del monstruo, para ser descubiertos¹⁰. En sintonía con ello, en los cuentos seleccionados hay una impronta visual, que desde la instancia de la enunciación, orienta al lector/a en torno a lo visible y lo ocultado, de modo que Schwebelin, en el manejo de la técnica narrativa, dirige la atención del lector/a hacia donde lo desea y el efecto, se vincula con las emociones que provoca el monstruo (terror, horror, miedo, fascinación, estupor, etc.)¹¹. En este juego de claroscuros entre saber/no saber; visto/no visto (que surgen del empleo de la técnica narrativa en su articulación con el género) y en la dosificación de la información, es donde se construye el efecto de lo monstruoso.

Asimismo, Moraña se alinea en un pensamiento filosófico en que el monstruo es rescatado como artefacto semiótico, donde lo que interesa es el “valor epistémico de lo monstruoso como categoría crítico-teórica alternativa a la racionalidad dominante” (p. 22). El correlato monstruoso, se convierte en un espacio semántico de desconfianza en el mundo conocido, porque su aparición y emergencia (que linda con lo anormal, lo desproporcionado y polémico), interrumpe las narrativas de comprensión del mundo instaladas como dominantes.

Como se verá en el análisis de los relatos, los comportamientos de los personajes generan rupturas que son significantes porque desestabilizan el sentido de lo que es tenido por “normal”, “esperable” y “razonable”, de manera tal que los relatos proponen un orden alterativo a los dominantes donde lo monstruoso es productivo para crear un campo de

en la modernidad, sino que se trata de un terreno en disputa donde han convivido teorías visuales, prácticas y campos oculares que quisieron imponer su propio régimen visual. Destaca el modelo visual del perspectivismo cartesiano, cuya influencia ha sido dominante, sobre todo en el ámbito de la pintura dando origen a “la percepción fundadora” de un ojo que se extiende más allá del lienzo. De este modo, el régimen escópico podría ser entendido como la construcción visual de lo social, el modo a partir del cual una época construye e interpreta sus propios esquemas sociales, culturales e históricos a partir de la mirada que tiene de sí. Creemos oportuno hacer esta breve mención porque en este estudio, nos permite vincular el régimen óptico de monstruo que resalta la mirada como elemento icónico y que se relaciona con una época (la moderna) cuyo régimen escópico, hace hincapié en lo visual para interpretar la experiencia sensible.

¹⁰ Esto guarda coherencia con nuestra línea de lectura crítica, que entiende que Schwebelin tiene una mirada particular sobre las cosas, y que nos permite vincularla con la mirada del monstruo. Para abundar en esta hipótesis de lectura, en una entrevista le preguntaron a Schwebelin: “¿Hay que tener un tercer ojo de escritor para detectar la realidad oculta? -Más bien hay que tener una mirada. Todos la tenemos –responde” (González, 2015).

¹¹ La misma Schwebelin señala en una entrevista que su interés principal es llegar a la emoción del lector/a: "Durante años pensé que necesitaba saber la historia, pero lo que sé exactamente es la emoción a la que quiero llegar. Pueden cambiar los personajes o el argumento, pero esas emociones no porque son mías y son una tristeza que no me puedo sacar de encima. (...) El lector debe pedir esa emoción final mucho antes de que se la entregue. Es un desvelo pero también un alivio" (González, 2015).

significaciones que desnaturalizan al mundo conocido, al someterlo a otras lógicas que lo ponen a prueba y lo desfamiliarizan.

Este acercamiento teórico, al colocar el acento en la constelación de sentidos que convoca el monstruo antes que, en imágenes icónicas, le permite a la investigadora definir lo monstruoso como una segunda potencia que en los soportes fílmicos, literarios y artísticos en general aparece como un trasfondo reelaborado simbólicamente a partir de pactos de lectura. En obras literarias implica la participación activa y creativa de un lector/a que detecte la productividad de esta categoría para movilizar las interpretaciones y rehuya la fijación de sentidos, teniendo en cuenta que lo monstruoso se inscribe en coordenadas de tiempo y espacio que reelaboran el tópico teratológico de acuerdo a las codificaciones específicas de cada época. Señala la autora:

En efecto, en los registros de la literatura y las artes visuales lo monstruoso – preexistente como concepto cultural, como recurso onírico, como elemento disperso en los imaginarios colectivos– es vuelto a capturar por la elaboración simbólica y sometido a codificaciones específicas del medio en que se inscribe. Lo monstruoso es reelaborado teniendo en cuenta un pacto de lectura o de recepción visual que no es, obviamente, el que este operador cultural moviliza en mitos y leyendas, donde los seres sobrenaturales forman parte de la realidad fáctica, naturalizada por la creencia (22).

Relacionado con ello, nos ha resultado útil reparar que el término monstruo también se vincula con el verbo *monere*, que significa “advertir” porque nos permite pensar que lo monstruoso no es sólo aquello que se muestra, sino que es, también, una cualidad de lo real que aparece para exhibir las “contracciones del mundo en el que se inserta” (p. 33). El misterio que entraña la aparición de lo monstruoso, no surge de un afuera, sino de la misma naturaleza opaca de lo real, de la ambigüedad de lo real, en la que el monstruo sobrevive como un “enquistamiento diferenciado de irracionalidad” (Ibíd.).

En efecto, lo monstruoso incorpora una inquietud epistémica perturbadora y productiva: afecta el sentido común, desfamiliariza la experiencia cotidiana y desestabiliza los saberes y creencias que rigen el funcionamiento social. Su existencia confirma las bases y principios de lo humano en la medida en que reafirma el valor de la vida y el reconocimiento tanto de las limitaciones de la razón como de los excesos de la fantasía (32).

Desde esta perspectiva, el monstruo no es entendido como un arcano que trae respuestas por fuera de la realidad, sino como un elemento diferenciado, cuya existencia exhibe, revela y en última instancia desafía la fragilidad de los principios sobre los que se asientan los paradigmas de racionalidad de la modernidad occidental. De este modo, lo monstruoso no es lo inexplicable, es el elemento irracional que resiste ser domesticado y que por eso mismo propone “aceptar la imposibilidad de domesticar racionalmente lo real” (p. 39). En el análisis de la obra *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Moraña advierte:

Pero en este contexto es la mirada la que construye lo monstruoso y lo narrativiza, textualizando la cognición y haciendo del quiebre epistemológico un momento narrable, una experiencia que existe para ser contada y que, de otra manera, sería irrepresentable. La circulación de lo monstruoso tiene en esta obra un carácter inmanente, autocontenido (102).

En los cuentos seleccionados, se verá que hay un elemento que parece descolgado, que se resiste a ser domesticado, que no encaja y que apunta directo al modo de representación realista, en el que se evidencia una dificultad para proponer escenarios cotidianos y familiares, sin a la vez, mostrar las contradicciones y paradojas de esos ordenamientos, lo que genera un efecto de lo monstruoso como “autocontenido” e “inmanente”, a punto de estallar.

En esta línea de razonamiento, nos interesa mencionar dos trabajos teórico-críticos, que analizan el tópico de lo monstruoso en corpus literarios porque de ellos se pueden extraer insumos para nuestro análisis. En el primero de ellos: “Contra el método: lo monstruoso y la violencia de lo incomprensible en dos cuentos de Tapioca Inn Mansión para fantasmas de Francisco Tario”, Martínez analiza los cuentos “Ciclopropano” y “La semana escarlata”. Propone como hipótesis de lectura pensar que lo monstruoso además de ser un efecto de la técnica narrativa (un giro en la trama, la explicación en torno a lo que le ocurre a un personaje) resulta de la construcción de una red de significaciones que rompe de forma violenta con una idea de lo natural, o de lo cultural-naturalizado, en el marco de una particular apropiación de las posibilidades del género fantástico.

En los cuentos analizados no se implanta un nuevo paradigma científico o moral: lo monstruoso es anomalía patológica, irregularidad materializada. Pero, al contrario de lo que ocurre en un relato fantástico «tradicional», ni el lector ni el personaje dudan de que efectivamente un suceso ha trastocado la realidad. Lo monstruoso es la confirmación de que se llevó a cabo una abrupta ruptura en el orden del universo representado, pero la violencia que entraña posee un trasfondo de reto a la razón, a lo comprensible. Es la manifestación de una realidad que se desarrolla, que late paralela a lo que los personajes y los lectores aceptan como posible (2015: 223).

Se trata de un abordaje en el que lo monstruoso es interpretado como ruptura dentro del orden de lo real que, sin embargo, no se percibe como elemento ajeno a ese ordenamiento, sino como un desafío epistemológico de esa misma realidad, que empuja los límites en torno a lo comprensible y racional. Este artículo es útil para detectar escenarios similares en nuestro corpus, en los que también ocurren quiebres epistemológicos que empujan la capacidad de interpretación de los personajes respecto de lo que ocurre en la historia, aunque no logren hacerlo completamente. Por ello circula cierto elemento de “sorpresa”, que crea una ficción de personajes atónitos y perplejos ante un orden que no comprenden.

La segunda investigación es la tesis de grado “*Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*”¹². Su autora trabaja lo monstruoso como corporalidad y como resistencia de las figuras femeninas de *Distancia de rescate* y en el cuento “Pájaros en la boca”. En su análisis de este último desde la perspectiva de lo monstruoso, la tesista propone abordar el comportamiento de Sara, -protagonista adolescente del relato que come pájaros- como anormal en relación a lo esperable de una mujer, porque el patriarcado y el adultocentrismo funcionan como sistemas homogeneizantes y normalizadores. Indica:

Es Sara quien controla en el relato los límites de lo posible, al mostrarse como monstruo encara de frente las capacidades de sus padres y los lindes de lo real (...) El miedo que provoca esta ruptura entre lo posible y lo imposible, lo real y lo irreal, es la amenaza más pura respecto a lo monstruoso, Sara podría llegar a hacer algo peor y ese miedo

¹² Universidad de Chile Facultad de Filosofía y Humanidades Departamento de Literatura. Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Dirección: Darcie Doll Castillo y Alejandra Bottinelli Wolleter.

recorre a los otros personajes -sus padres- constantemente, una suerte de incertidumbre y culpa por dejar que esto sucediera, cosa que estuvo fuera de sus manos, ya que el poder de decisión respecto a cómo comportarse, a si seguir o no lo patrones establecidos, está sólo en las manos de Sara y ella decide de forma muy inteligente ser una alteridad y comportarse como monstruo para decir-se una corporalidad abyecta (Reyes Cortés, 2018: 44).

Este trabajo, al igual que el de Martínez, nos habilita pensar en la factibilidad y productividad del tópico de lo teratológico en el abordaje de producciones literarias, y este último en la narrativa de Schweblin específicamente. También admite que la emergencia de lo monstruoso en torno a un comportamiento identificado como anormal, genere una ruptura en los binomios posible/imposible y real/irreal en el orden del relato. Frente a estas dicotomías, la opción del personaje es mantener su alteridad, en un entorno que recela y rechaza su conducta de comer pájaros. Con los matices diferenciales que impone nuestro objeto de estudio, advertimos escenarios similares en los relatos que analizaremos, teniendo en cuenta que las oposiciones presentes en nuestro corpus, son del orden del saber/no saber y visto/no visto, que generan rupturas en torno a lo esperable.

A modo de síntesis, una lectura de lo monstruoso implica una mirada de sospecha que se pregunta por aquello que subyace a los dominios de la razón y el sentido común. No es lo inexplicable, es lo inexplicado del gran dominio de lo real que se resiste a ser domesticado, por lo que persiste como un elemento enquistado de irracionalidad. En una narrativa como la de Schweblin que se caracteriza por un manejo estratégico de las “estructuras narrativas, antes que en la evocación de imágenes inquietantes” (Bizzarri, 2019: 221), la noción de lo monstruoso es creativa y desafiante para el abordaje de los repertorios sociales y culturales ya que lo hace desde la advertencia: recela de lo dado y propone un punto de fuga lindero con la pesadilla que pone en crisis los sentidos y las convicciones de los personajes, y del lector/a que se encuentra con ellos/as.

II.2. La discursividad crítica del monstruo en la literatura argentina

Desde fines de los noventa la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, promueve las Jornadas de monstruos y monstruosidades a cargo de Nora Domínguez, organizadas por el

Instituto de Investigación de Estudios de Género (IIEG). Estos encuentros giran en torno a la reflexión de los movimientos y desplazamientos de los discursos culturales ligados a lo monstruoso y los cambios de los imaginarios sobre monstruos y monstruosidades¹³. Dichas jornadas son un antecedente importante para esta investigación porque muchos de los trabajos se asientan en el cruce de literatura y monstruosidad, y son indicadores de la reflexión académica local¹⁴.

Uno de estos trabajos, es el artículo “Los monstruos de César Aira”, de Graciela Villanueva (2016), publicado en *Figuras y saberes de lo monstruoso* que concluye con la siguiente reflexión: “Los monstruos de César Aira anuncian este porvenir que ya está entre nosotros y que todavía no entendemos. Su literatura siempre nueva parece abrir un camino hacia ese sentido futuro, ese sentido por venir” (p. 175). Creemos que es una cita pertinente para introducir el desarrollo de este capítulo, porque Villanueva define lo que pretende ser el horizonte de nuestro razonamiento.

La puesta en relación de los monstruos que aparecen constantemente en la obra de Aira¹⁵, (en sentido literal y metafórico) con la anticipación de un sentido futuro y la apertura de caminos (creativos) que no están trazados, pero que están presentes, pone de manifiesto dos contrapuntos que nos parece importante mencionar. El primero, que el monstruo es portador de mensajes ininteligibles que puede abrir compuertas de sentido; que no se comprendan, no significa que no circulen. El segundo, que su literatura “parece abrir un

¹³ Los encuentros anteriores tuvieron lugar en los años 1998, 2002, 2006, 2010 y 2014. Además de las actas de los encuentros se han publicado los libros *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (2008), *Miradas y saberes de lo monstruoso* (2011) y el último *Figuras y saberes de lo monstruoso* (2016) que reúnen una selección de los trabajos presentados en las jornadas.

¹⁴ En el ámbito de la Escuela de Letras de nuestra alta casa de estudios, se advierte un amplio interés por el análisis desde la perspectiva de la monstruosidad en obras literarias, como lo demuestran las tesis de grado “*El monstruo peronista*” (2017), de César Correa y Juan Ávila que analizan el caso de la novela *El campito* de Juan Incadorna; “*Zona monstruosa en la cultura mundializada: art-killers y detectives borderline en tres novelas contemporáneas*” (2016) de Antonella Paltrinieri Fissore y “*Lestat el vampiro: tensión entre lo heroico y lo monstruoso en dos novelas de Anne Rice*” (2017) de Andrés Mazzoni.

¹⁵ La obra de Aira es muy extensa, pero a modo de ejemplo, podemos citar el niño monstruoso de *El bautismo* (1991), un conjunto de gallinas atómicas en *Embalse* (1992), un pollo eviscerado en *Madre e hijo* (1993), un muñeco de nieve en *Los misterios de Rosario* (1994), el niño-monstruo de *La costurera y el viento* (1994), una monja-robot en *El sueño* (1998), un pintor monigote desfigurado por un accidente en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), un feto malévolos en *Yo era una chica moderna* (2004), un hombre cinco veces más pequeño que el resto de su especie en *El pequeño monje budista* (2005), un ejército de muertos vivos recién salidos del cementerio de Pringles en *La cena* (2006), un Frankenstein para armar en *El naufrago* (2011).

camino hacia ese sentido futuro”, puede interpretarse como una hipótesis de lectura crítica para explicar la producción de jóvenes escritores/as que comenzaron a publicar a partir de la década de los noventa, entre quiénes estaría, Schweblin. El trabajo de Luz Rodríguez Carranza (2009a) nos brinda herramientas para entender este panorama al proponer que en las nuevas narrativas se evidencia la ruptura de todo pacto realista, concomitante a la crisis de representación política y estética de esa década. Señala:

Las genealogías de la literatura argentina después de la dictadura militar (Avellaneda, 1997; Dalmaroni, 2004) insisten en la desaparición de todo pacto realista durante la década del 90. (...) Así, dice Avellaneda, «la literatura teje incertidumbres para reaccionar contra la homogeneidad del sentido» (en Fabry y Logie, 9). Es la década del menemismo, del neoliberalismo feroz, del individualismo: muchos escritores jóvenes se sienten poco comprometidos con los problemas sociales y tampoco se consideran «los portavoces de una memoria dolida» (ibíd., 10). La crisis de la representación es doble, tanto estética como política (25).

La reflexión de la autora se orienta a esclarecer la relación entre un contexto histórico donde la pérdida de certezas y confianza en la realidad (pensemos en las dictaduras del Cono Sur a nivel regional) impacta directamente en la emergencia de estos nuevos realismos donde no interesa tanto la comprensión, como el registro de lo indicial. En palabras de Rodríguez Carranza: “(...) Contreras y Garramuño utilizan el concepto de *indicio* en su acepción de *huella*, la traza de un contacto que alude a una memoria que no pasa por la comprensión” (2009b: 4 cursiva en el original).

Este diagnóstico es importante porque nos permite trazar vinculaciones con un gesto crítico como el de Reinaldo Ladagga (2007), que, mostrando un foco ampliado, señala un panorama coincidente en obras de Mario Bellatín, César Aira o Gilberto Noll. El hallazgo de Ladagga en estos autores, es la identificación de “espectáculos de realidad” (p. 14), producciones menos interesadas en la representación de objetos fijos, como en la exhibición de “fragmentos de mundo” (Ibíd.) a partir de los insumos del arte contemporáneo, en una clara vinculación con los *ready made* duchampianos. Señala el crítico:

(...) la tendencia común entre artistas a construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan ver un proceso que se encuentre en curso.

Claro que el libro no es el mejor medio para hacer esta clase de cosas. Por eso es que estos escritores escriben sus libros un poco contra esta forma material, este vehículo, como si quisieran forzarlo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a partir del cual se trasmite la conmoción de individuos (...) (Ibíd.).

¿Qué aportan estos recursos a nuestra investigación? La identificación de un cambio en el dispositivo crítico de lectura del realismo (Arce, 2010), simultáneo a la aparición de nuevas narrativas relacionadas con formas de la experiencia, y distanciadas de la decantación de un saber, que dificultan una reconciliación con la representación. Esto se evidencia en el relevamiento de Ladagga que si bien presentado esquemáticamente, ofrece la posibilidad de trasladar la dinámica del *ready made* a los procedimientos literarios, a partir del giro que ofrece una literatura crítica que leyó la narrativa de Aira, como una vuelta a los procedimientos de las vanguardias (Contreras, 2002). Para abundar en torno a estos puntos, Rodríguez Carranza señala:

Gracias al humor, además, estas obras son máquinas solteras duchampianas que *indican* —en el sentido de índice y no de indicio, de presente y no de huella del pasado— el fracaso de la comprensión y, para alegría del lector, el vacío no se llena de melancolía sino de placer. (...) Nombran, así, la verdad: “un deseo que se desplaza entre el autor y el lector y no se asienta en ninguno. En ese sentido, es un experimento, muy logrado, de realismo. En efecto, si una historia nunca llega, por definición, a lo real, el deseo que crea sí es real” (Aira 1988: 59) (2009b: 9).

Esta orientación crítica es significativa para este trabajo, porque evidencia que el realismo no es un horizonte a representar sino un experimento donde proponer torsiones que creen el efecto de algo real, aunque trabaje con imaginarios estereotipados. Esta lectura nos permite usar los insumos de Aira como centro de una operación donde su teoría del monstruo, nos habilita a interpretar lo monstruoso como dispositivo constructor de la ficción, el mecanismo interno del relato, menos interesado en probar una concordancia con lo real, como en señalar la huella de su conexión con la realidad.

II.2.1. Realismos indiciales, realismos mostrativos

En el artículo “Dos notas sobre Moby Dick” escrito para el diario El País, César Aira, (2001) ofrece una lectura muy personal del clásico de Melville a propósito del 150° aniversario de su publicación. Comienza diciendo “Hay que llegar a adulto para percibir toda la melancolía del monstruo (...)” (S/D) y esto porque la ballena blanca es un ejemplar único y única su especie. La obsesión por cazarla y con ello, extinguirla, le añade a la soledad propia del individuo único, la melancolía de saber que su extinción, que ocurre fatalmente, es el fin de su singularidad y del mundo que contiene. Interesantes son los intercambios que propone Aira entre la vida como extinción y el proceso creativo: “El escritor es un especialista en monstruos, y toda gran obra literaria está bañada en la atmósfera de melancolía de una extinción inminente” (S/D). El adulto puede evolucionar y convertirse en artista, en monstruo y la obra literaria, en el método de supervivencia por contraste con las repeticiones y continuidades que supone la vida.

El escritor había desarrollado su teoría sobre el nacimiento de los monstruos, en el ensayo intitolado “Arlt” (1993) donde intenta responder la misma pregunta que se hace Roberto Arlt “¿De dónde habrán salido tantos monstruos?” (p. 4). Los monstruos salen de la consciencia automutilada del escritor, que necesariamente tiene que hacer un giro sobre sí, un giro de autoconciencia para crear su obra, su estilo, su mito personal¹⁶. Distingue entre el monstruo como organismo y la particular génesis del monstruo arltiano. La figura del

16 “El mito personal del escritor” es el nombre que adopta en el sistema aireano la novela del artista, donde las vanguardias suponen una trasmutación del procedimiento en método de supervivencia, es decir inventar el mejor procedimiento para seguir escribiendo. De allí que la supervivencia artística encarna de un modo particular en la vida del artista. Para comprender esta perspectiva, es importante volver a los ensayos de Aira porque adoptan un tono de manifiesto artístico, en los cuáles propone una interpretación de cada mojón del proceso a partir de una particular lectura de nombres propios, entre ellos, Copi, Lamborghini, Pizarnik, Puig y Arlt. Sandra Contreras ofrece un estudio crítico en *Las vueltas de César Aira* (2002) donde analiza vinculaciones entre Aira y los procedimientos de la vanguardia histórica. En el capítulo “El nacimiento del monstruo” propone como hipótesis de lectura crítica, que la operación fundamental de Aira en “Arlt”, fue reutilizar los procedimientos de la narración arltiano para someterlos a una torsión (“la torsión de la explicación (la paradoja infernal de la explicación que requiere explicarse a sí misma); la torsión de la percepción (del hechizo perceptivo); la torsión de la voluntad (la voluntad tarada) (2002: 278 nota 26) para explicar el nacimiento del monstruo y su propia figura de escritor. Excede los límites de este trabajo profundizar en las resonancias de Aira en el escenario crítico literario desde principios de siglo a esta parte, pero no quisimos dejar de mencionar los aportes de Contreras en el estudio de uno de los mayores exponentes literarios contemporáneos que se vale de la fábula expresionista para pensar el proceso creativo a partir de la genealogía del monstruo. Además, porque abre el camino a futuras investigaciones para indagar en la presencia tácita de este procedimiento de torsión en otras obras, de la narrativa argentina contemporánea (Audran, 2014).

monstruo le resulta útil al ensayista para pensar los alcances del expresionismo en el mundo narrativo de Arlt y en las derivaciones temáticas y formales de esa opción (contrario al método impresionista).

(...) la conciencia no se tiene más que a sí misma para contemplarse, y la parte que contempla permanecerá invisible. El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. ¿Qué parte? No podemos evitar la sospecha de que es la parte más importante, la más genuina. Así mutilada, con un fragmento en sombras, la conciencia se presenta como un monstruo, es el Monstruo (3).

Aquella parte de la conciencia que se mantiene visible es la que sigue procesando la experiencia vital, pero a sabiendas que una parte de sí le está vedada para siempre, y es sobre ese claroscuro que surge la obra literaria. De este modo, la torsión del monstruo no sólo explica el nacimiento del artista, sino el nacimiento de un mundo de posibles que no necesitan explicarse porque surgen de “un vado de pensamiento o de discurso y ese vado, es lo novelesco” (p. 5).

Repito que "conciencia" es una palabra. Lo mismo podría decir "lenguaje" o cualquier otra cosa. Se trata del dispositivo de hacer monstruo. Es tan eficaz, tan diabólicamente eficaz, que puede hacerlo con cualquier material. Todas las aporías arltianas, la de la sinceridad, la ingenuidad, la calidad de la prosa, se explican en este dispositivo de la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo (4).

Siguiendo este razonamiento, el monstruo funciona como un lente de percepción de la realidad que no necesita de la explicación para explicarse, valga decir, en el dispositivo monstruo toda explicación siempre será insuficiente o incompleta, porque surge de un vado de representación. Entonces, si en el origen de la materia novelesca está el monstruo, y el monstruo, es lo inexplicado, nos serviría para pensar que la ausencia de explicaciones en nuestra selección de cuentos, nutren el efecto de lo monstruoso. Esto ocurre porque no hay una explicación por fuera del monstruo que está en el origen del efecto. En la interpretación crítica de este ensayo, Nora Domínguez señala:

Aira formula su lógica del monstruo en “Arlt”. Aquí define al monstruo como un organismo, una conciencia, una individualidad absoluta que florece en el espacio-tiempo, un lenguaje. El monstruo es un dispositivo eficaz que puede trabajar con cualquier material (2007:14).

Esta operación es trasladable a esta investigación porque es concordante con nuestra hipótesis de lectura crítica de nuestro objeto de estudio, toda vez que entendemos que hay una construcción narrativa desde la mirada oblicua del monstruo, desde su régimen óptico que es traducible a un dispositivo monstruo. En otras palabras, en las narraciones se pone en funcionamiento un dispositivo monstruo, que no se explica, y que le permite a Schweblin convertir cualquier material, en un material refractario, espejo deformado de la realidad.

El otro interés de este estudio en torno a la producción de Aira es la variación que le imprimió al realismo. La aporía que define su particular realismo, está estrechamente vinculada al desplazamiento del sentido a partir del uso de procedimientos narrativos relacionados a paseos, exigencias de planos y perspectivas asintóticas. Nancy Fernández (2009) describe la operación de este modo:

La importancia que Aira le concede al acto de narrar funda la literariedad misma como inicio de una tradición que tiende a profanar o revertir los principios de un legado que reviste un sentido superior para el género. Así podemos leer la creación airana ante todo como operación manual de un novelista que esmalta sus obras sobre cosas verídicas y a la vez maravillosas (S/D).

Este diagnóstico es de utilidad, porque se advierte que la producción de Aira perfora los límites del género y muestra la factibilidad de hacerle decir más de lo que su “legado” le permite que habilita un particular cruce entre cosas verídicas y a la vez maravillosas. En esta línea insertamos nuestra propuesta para leer relacionadamente a Schweblin con Aira, porque nos permite pensar las fronteras genéricas, o más precisamente la “cornisa” en producciones que desafían las reglas del género literario, pero del que no se despegan del todo.

Este razonamiento es concordante con un panorama crítico mayor que identificó la emergencia de “nuevos realismos” (Contreras, 2005, 2006, 2013), en obras que propusieron una “cierta vuelta a la realidad” (Kohan, 2005: 12) pero a partir de una “serie de variaciones sobre los tópicos del realismo” (p. 10). Si entendemos por realismo a la totalidad que define

Lukács, estas producciones no serían realistas, a menos que coincidamos con Rodríguez Carranza que *también* se puede pensar “el término «realismo» para definir otras prácticas menos dramáticas, aparentemente lúdicas, gratuitas y alejadas de los costumbrismos, compromisos y testimonios” (2009a: 26).

Un indicador de este debate fueron las jornadas "Realismos"¹⁷, que tiempo después dieron lugar a la publicación del *Boletín 12*, en las que se destacan los trabajos de Martín Kohan, Graciela Speranza, Nora Ávaro y Sergio Delgado. En la presentación del dossier Contreras advierte que no se puede seguir pensando que realismo es la totalidad lukácsiana sino una exploración de lo real, un contacto con lo real, hecho en términos completamente nuevos. La autora detecta que no sólo hay una transformación de los modos de representación, sino, además, de la noción de real, que es indispensable a la hora de leer los “nuevos realismos”. Una síntesis de este contexto la encontramos en las siguientes líneas:

(...) si hay una cuestión que da vueltas en las escrituras y lecturas del presente es la de la realidad. Por un lado, sigue tratándose de la pregunta por los modos de representar la realidad (la social, la cultural, la histórica, la política) en el cambio de siglo, cuando las representaciones identitarias y la cuestión del testimonio es objeto de debates y enérgicas polémicas culturales y académicas. Pero también, y sobre todo tal vez, se trata de una indagación en torno de los modos en que la realidad irrumpe o estalla en las páginas de un libro, en una era en la que está juego justamente una fuerte redefinición de las fronteras entre ficción y realidad (Contreras 2007: 9).

En este orden de ideas, donde se detecta una reflexión en torno a los modos de representación y particularmente en la actualización del realismo, hay dos intervenciones

¹⁷ “Realismos”, Jornadas de discusión, realizadas el 9 y 10 de diciembre de 2005 en la ciudad de Rosario y organizadas por Sandra Contreras y Analía Capdevila. La mayor parte de las ponencias se publicaron *Boletín 12* y lo mencionamos, porque constituye un breve mapeo de las lecturas sobre realismo y su utilidad para el análisis crítico metodológico de las nuevas producciones de escritores/as argentinos/as, como es el caso de Samanta Schweblin. Contreras destaca el trabajo de Analía Capdevila que propone que Arlt habría inaugurado un “realismo visionario” a partir de la “visión”, creando un nuevo procedimiento para la novela argentina. En este orden de ideas, Contreras se pregunta: “La cuestión entiendo, reside en donde queremos situar la tradición realista de la serie argentina, mejor dicho, su momento clásico. Si en los sistemas de representación fundados en términos perceptivos y en la ambición ingenua de imitar y representar la realidad. O si en la invención de formas que transforman, transfiguran, en su naturaleza misma, el fundamento de la percepción” (2006: 10). Desde esta perspectiva se pueden establecer vinculaciones entre Arlt, Aira y Schweblin que abrirían caminos a nuevas investigaciones. Se trata de una apuesta de periodización que excede los límites de este trabajo, pero no quisimos dejar de mencionar estas conexiones porque se relaciona con los interrogantes que plantea este trabajo en torno a las posibilidades expresivas del realismo y su permeabilidad para el abordaje crítico de los textos.

ineludibles por las líneas de fuga que plantearon para la elaboración de nuevas propuestas críticas, entre ellas, la de Maximiliano Crespi. Nos referimos a los artículos “Pornografía o fashion” (2005) y “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” (2006) de Beatriz Sarlo y “Literaturas postautónomas” (2009) Josefina Ludmer. Las destacamos porque evidenciaron dos modos distintos de lectura de las narrativas del presente y ofrecieron claves de lectura en producciones de Schwebelin.

Sintéticamente, Sarlo hace un diagnóstico de novelas publicadas entre el 2004 y 2006 que aparecieron como “lo nuevo” de la literatura argentina¹⁸. La crítica advierte que estas novelas son pura representación etnográfica de los temas del presente, lo que significa una renuncia o que carecen de la función cognoscitiva y crítica propia del mejor arte. Entiende que el cambio en la percepción de lo literario y los rasgos que asumieron estas nuevas narrativas tienen que ver con el reconocimiento de que después de los noventa los medios de comunicación tuvieron un impacto en las artes literarias que comenzaron a enfocarse en el presente. A la hipótesis del giro subjetivo de estas narrativas, se le suma una preocupación temática por la construcción de sentido del pasado y el registro “etnográfico” del presente, que suponen la aplicación de “nuevas tecnologías” (2006: 5) en la ficción. La idea que sintetiza la noción de etnografía como modo de representación es la detección de que estas narrativas están más interesadas en “el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar. Si la novela de los ochenta fue “interpretativa”, una línea visible de la novela actual es “etnográfica”” (p. 2).

En el artículo “Literaturas postautónomas”¹⁹, Ludmer releva un corpus de novelas que no pueden ser leídas bajo los parámetros del realismo según su adecuación o no con el referente al que aluden, porque estas escrituras se salen de la literatura y entran a la “realidad” y a lo cotidiano, donde lo cotidiano se compone de televisión, medios, blogs, mails, etc. Son escrituras postautónomas, “constituyentes de presente” (2006: S/D). En el registro escritural no se sabe si los personajes existen o no, si la historia ocurrió o no y si se trata de ensayos,

¹⁸ El primer artículo es sobre la novela *Kerés cojer? = guan tu fak* de Alejandro López, mientras que el segundo versa sobre *Las noches de Flores* y *La villa* de Aira, *Los Pichiciegos* de Fogwill, *La perla del emperador* de Dante Guebel, *¿Vos me querés a mí?* De Romina Paula, *Nadie alzaba la voz* de Paula Varsavsky, *Cosas de negros* de Cucurto y *La ansiedad* de Daniel Link.

¹⁹ Este trabajo circuló en internet en una primera versión del año 2006, y una segunda, “Literaturas postautónomas 2.0” en 2007 donde amplía sus postulados. Trabajamos con la primera versión. Las obras que releva Ludmer son las novelas *Bolivia construcciones* de Bruno Morales, *La villa* de César Aira *Montserrat* de Daniel Link, *Ocio* de Fabián Casas, *Desubicados* y la compilación *Idea crónica* de María Sonia Cristoff.

novelas, biografías o diarios. La autora propone la categoría teórica-crítica de la “realidadficción” para el abordaje de estas narrativas, porque las escrituras postautónomas borran las fronteras entre realidad y ficción y de acuerdo a Ludmer, “esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero "realismo", en relaciones referenciales o verosimilizantes” (Ibíd.). Lo cuestionado de esta propuesta es que, en la fundición de las fronteras entre realidad y ficción, se cae en un relativismo en el que todo puede ser literario, o todo puede ser realidad.

En este escenario crítico, Sandra Contreras toma una posición “equidistante” (Arce, 2010: 21) al debate planteado en sus extremos por Sarlo y Ludmer. Ello se debió en gran medida a su modo de leer las singulares variaciones de una literatura menor, en un corpus de novelas de Aira a partir de una vuelta a los procedimientos de las vanguardias históricas de fin de siglo²⁰. La incógnita de Contreras es “(...) la interrogación que articula la narrativa argentina desde los años 70 -¿cómo narrar?- (...)” (2002: 11) y a la que Aira elige contestar a partir de una vuelta del relato y al relato recuperando su potencia narrativa²¹.

De manera coincidente, Luz Rodríguez Carranza señala que la posición de Contreras fue leer el realismo de Aira en “forma *indiciaria* (registro, no reconstrucción, que deja huellas de una conexión con la realidad)” (2009a: 26 cursiva en el original). Se trata de una discursividad liberada de la referencialidad y de la obligación de significar, con una fuerte impronta indicial. Indicio es entendido en un doble sentido; como huella, un contacto que alude a una memoria que no pasa por la comprensión y como señalización, desvinculada de la explicación, del origen de la huella. La autora lo resume del siguiente modo: “*Indicar* es también *mostrar, señalar*” (2009b: 4 cursiva en el original). Esto nos brinda una clave de

²⁰ La hipótesis de Contreras es que la poética de Aira es decididamente vanguardista, vale decir, Aira piensa y lee desde las vanguardias. Para ello tiene en cuenta sus intervenciones ensayísticas, verdaderos manifiestos vanguardistas: “Arlt” –desde la estética expresionista- “Alejandra Pizarnik” –desde la estética surrealista- y “Kafka, Duchamp” –desde Duchamp- por citar algunos ejemplos.

²¹ En muchas entrevistas Schwebelin ha contado de su preferencia por el cuento, porque le permite poner ideas que en un formato como el de la novela no funcionarían (Frieria, 2009, Lojo, 2015, Manjón, 2017). También es importante tener en cuenta que Schwebelin forma parte de una generación (Enríquez, Coelho, Casas, Bruzzone, Pron, Grillo Trubba, Cucurto, por citar algunos) que revitalizó el cuento en Argentina y en Latinoamérica con marcadas diferencias respecto de las generaciones anteriores, en la elección de temas, procedimientos narrativos, la falta de certezas, el escepticismo y el modo de sobrellevar herencias históricas. Un indicador de estos cambios, puede rastrearse en las antologías de cuentos y en las que Schwebelin tuvo una importante participación. En este escenario, donde se advierte una pregunta acerca de los modos de construcción de la ficción, también podríamos encontrar intercambios productivos entre Schwebelin y Aira.

lectura por su vinculación con el *monstrum*, y en el caso de esta investigación, con lo monstruoso. En este sentido, la investigadora señala:

La estrategia es narrar sin explicar: que el lector crea, como el narrador, reconocer y comprender pero que se desvíe inmediatamente, de sorpresa en sorpresa, y sienta constantemente —lo más importante a mi juicio— que hay algo que se le escapa. No hay explicaciones ni juicios: es “indiferente, como la realidad” (Aira 1987: 75). Esta falta de “contenido” fijo es insoportable para Elsa Drucaroff (2006) quien habla de “novelitas inanes” y apreciada por Sandra Contreras: “desde el comienzo Aira cultivó la frivolidad como el signo mismo de su arte. Frivolidad entendida como una estética de la *indiferencia* (‘una suspensión de la reacción’) y en general como un arte de las superficies” (2002: 41; el subrayado es mío) (2009b: 5).

Este relevamiento se vincula con nuestra segunda hipótesis de trabajo, porque en el dispositivo monstruo no hay explicaciones. Como se verá en el análisis, no hay adjetivos que califiquen el mundo de los personajes, que se mueven “de sorpresa en sorpresa”. Esto supone una indagación en torno a la pregunta “¿cómo narrar?”, a partir de la cual relacionamos a Schweblin con Aira, porque pensamos que es en el modo de narrar (en la técnica que se usa), donde se detectan los indicios que se van plantando como huellas y en torno a los cuales se van armando constelaciones de lo monstruoso en cada relato. Proponemos un denominador común entre ambos escritores, en la medida que en sus narrativas se detecta una falta de explicaciones, que genera “una suspensión de la reacción” (Ibíd.). En Schweblin, esto se vincula con género del realismo infame, donde el “efecto de opacidad se come al efecto de verdad” (Crespi, 2015: 34) y que remiten en este estudio, al miedo y terror que genera lo monstruoso.

Un trabajo teórico crítico como “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición magicofolclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global” (Bizzarri, 2019) nos ofrece una herramienta de análisis, para preguntarnos por las posibilidades que brindan las fronteras genéricas para tematizar preocupaciones de la época a partir de la reelaboración del material que ofrece la tradición, pero ajustado a las necesidades expresivas actuales. Analiza un corpus de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin en tanto referentes de un horror cultural localizado en Latinoamérica, pero cuyos límites están desdibujados en el escenario local. En su indagación en torno a *Distancia de rescate*, resalta que la pérdida de familiaridad

y la irreconocibilidad de lo doméstico es sintomático de un fantástico latinoamericano “que parece haber aprendido nuevos trucos para problematizar las narraciones de lo global” (p. 225) y que se caracteriza por un uso “contaminado de las imágenes de lo local” (Ibíd.). Señala:

No hay rastro de kitsch ni de pop en los cuentos de Schweblin pero siguen siendo la adulteración, la contrafacción, la serialización del original los ejes alrededor de los que gira la experiencia terrorífica, según una tendencia a la estigmatización de las dinámicas escondidas y las narraciones implícitas que sustentan esos mismos efectos estéticos: las engañosas metáforas de movilidad y refundición que respaldan el proyecto de la globalización y el sistemático desbordamiento del imaginario económico fuera de su específica esfera de competencia, reglamentando funciones de naturaleza y alcance muy dispares (Ibíd.).

Su estudio nos ofrece la posibilidad de pensar que el efecto de la pérdida de la familiaridad en la narrativa de Schweblin se debe al peculiar “ángulo del horror desde el cual la autora mira la realidad” (Ibíd.), y es indicativo de un escenario literario local en el que se advierte la hibridación de materiales y estructuras narrativas que perforan los géneros literarios. “Los nuevos trucos” que parece haber aprendido el fantástico latinoamericano, sería sintomático de este panorama crítico literario que detecta Bizarri y nos abre el camino para trasladar este razonamiento al realismo que, en nuestro caso, al ser “infame” es identificable con un realismo “impuro”, “truncado”, “fallido” (Crespi, 2015: 26). Conceptualmente, además, la ampliación de las fronteras genéricas, le permite a Schweblin una manipulación de materiales de la experiencia real, que se reconvierten en imágenes ambiguas, elusivas y poco elocuentes, que designan apariencias antes que referentes reales.

En este marco de ideas, donde la factibilidad de la práctica de “realismos” en plural se debe a la dispersión de un sistema literario en el que no se advierten voces “canónicas” (Delgado, 2005), sino una pluralidad voces, tiene por contrapartida la asunción de riesgos y de apuestas por lecturas críticas que sigan prolongando estas líneas de fuga. Entendemos que la propuesta de Maximiliano Crespi se inserta en este debate teórico en torno a la vigencia del realismo, que, en su torsión infame, se vincula, en esta investigación, con el tópico de la monstruosidad.

II.3. En la frontera genérica: el realismo infame

La propuesta teórica de Maximiliano Crespi nos parece pertinente para nuestro análisis en primer lugar porque advierte desde sus primeras líneas que es “una suerte de exploración de la literatura argentina del siglo XXI” (2015: 7), lo que la convierte en un estudio actual, concomitante al panorama que hemos descripto en el capítulo anterior. En segundo lugar, porque este trabajo pretende reflexionar sobre la factibilidad de la lectura de un corpus de Schweblin desde las fronteras genéricas, con la conciencia que estas se sitúan dentro del marco del realismo.

El realismo infame, en su carácter “fallido”, tiene por presupuesto el cuestionamiento de lo real en función de lo imposible y, esta es, en líneas generales, una síntesis de los escenarios que propone Schweblin que nos permite vincular los presupuestos del realismo infame desde la perspectiva del género con el corpus. Ello, porque en este espacio de advenimiento de lo imposible, se genera una ambivalencia que, por un lado, expande la poética del género y por otro, nos permite una búsqueda indicial de lo monstruoso como aquello que rompe las convenciones en torno a lo permitido/prohibido, posible/imposible y correcto/incorrecto al desafiar los límites en torno a lo visible, lo cognoscible y lo enunciable.

El ensayista se posiciona en un contexto crítico que se sigue preguntando por las representaciones que una época hace de sí a partir de experimentaciones literarias, y que reconoce que la naturalización de los saberes, inhibe la emergencia de sentidos nuevos. En este sentido, el autor entiende que es irónico, que sea precisamente en “el realismo tantas veces calificado de perimido el caldo de cultivo de lo nuevo” (p. 27).

El crítico entiende que no hay nada de natural en el modo en que se lee y que preguntarse por las prácticas de lecturas, es preguntarse no sólo por aquello que se escribe, sino además asumir que el ejercicio de lectura es contingente e histórico. En este marco de ideas, destina un breve apartado a la discusión en torno a las posiciones de Sarlo y Ludmer de las que se distancia con argumentos conclusivos. Los mencionamos brevemente porque ello también denota el carácter actual de su propuesta, y porque somete a revisión dos lecturas paradigmáticas de la narrativa del presente.

Sintéticamente, a Ludmer le atribuye una lectura que cae en el relativismo porque gira en torno a diagnósticos de globalización posmodernos que no es que estaban

equivocados, sino que encontraron limitaciones para imaginar nuevas formas de vida. En su argumentación destacan las analogías con lo comercial porque lo que se advierte en su dispositivo de lectura, es que “la única verdad triunfante es la del relativismo cínico y la transversalidad del mercado” (p. 52) y por ello, se revela impotente para relevar las formas emergentes de la narrativa argentina del siglo XXI.

Sarlo se distancia de este modelo, pero ya parte del presupuesto que lo nuevo lleva el signo de la “decadencia y la degradación” (p. 49). Así, su modelo de percepción crítica, antes que polemizar con sus propios protocolos de lectura, se dedica a justificar un horizonte que ya conoce de antemano y al que pretende llegar, no como un descubrimiento, sino como la constatación de un resultado ya sabido. En palabras de Crespi, “(...) el interés de la crítica de Sarlo por los estilos muertos (...) por las voces perdidas de su propio museo imaginario, es tan sintomática como sus recelos y omisiones” (p. 57).

El autor parte una noción de realismo²², vinculada “con una idea de totalidad abierta, que no responde ni a una realidad efectiva ni a una posibilidad cierta, sino más bien a una imagen en elaboración, al horizonte de una plenitud fallida” (p. 19). Es importante comprender esto, porque en el realismo infame, el intento de apropiación del referente al que aluden las propuestas estéticas que elige, siempre es fallido. Plantea que en el ecosistema de la narrativa argentina conviven tres realismos en pugna: un realismo reaccionario (que tiene una vertiente objetivista y otra evangélica), un realismo progresista y un realismo infame²³. A este último lo caracteriza como un realismo que genera incomodidad porque “falla tanto a la precondition epistemológica del realismo clásico como a la función poética” (p. 25). ¿Por qué lo define como infame? En primer lugar, porque “el tiempo de la infamia es siempre el tiempo presente” (p. 10), y el crítico pretende trazar un panorama de lo que se narra en presente a partir de un corpus de intervenciones estéticas.

En segundo lugar, porque el ensayo contiene una referencia directa a *La vida de los hombres infames* de Michel Foucault (1996), sobre el cual el autor no se explaya, pero es

²² Crespi parte de la lectura creativa que Fredric Jameson hizo de los primeros escritos de Georg Lukács en *The Antinomies of Realism*.

²³ Analiza los casos de realismo reaccionario en las producciones de Selva Almada (en su vertiente evangelista), Damián Tabarovsky (en su vertiente objetivista) en la que habla la voz del Amo; realismo progresista en Germán Maggiori, Martín Kohan y Hernán Ronsino, que se consolida universalizando su sensibilidad social; mientras que identifica las infamias en la producción de Aurora Venturini, Diego Erlan, María Pía López, Flavio Lo Presti, Martín Zicari, Iosi Havilio y Mauro Libertella.

transversal en su propuesta de lectura crítica, de allí que sea importante detenernos brevemente en la parte que aquí nos interesa: la definición de infamia.

En este libro, Foucault realiza una antología de vidas de personas que realmente existieron y cuyas existencias fueron oscuras e infortunadas. Lo determinante de estas ellas, fue su choque con el poder, al que combatieron, se opusieron, se resistieron. Lo que se sabe de estas personas, no es lo que hicieron, sino lo que se dijo de ellas, lo que el discurso dijo a través de las “mentiras que suponen los juegos de poder y las relaciones de poder” (p. 81).

El filósofo elige el período de fines del siglo XVII porque en este período comienza a establecerse “una nueva puesta en escena de la vida diaria” (p. 85) cuando ocurría algún conflicto de orden doméstico o una historia familiar sobre la que el rey tenía que expedirse. Quedan atrapadas en los mecanismos del poder, todo tipo de situaciones privadas, desde disputas entre vecinos, conflictos maritales, problemas de padres e hijos, excesos de vino y sexo que, para su resolución, exigían el veredicto del rey.

Esto tuvo consecuencias en distintos órdenes. Nos interesa detenernos en la proliferación de discursos a partir de los cuáles circularon de manera escrita estos pequeños sufrimientos, discordias, vergüenzas, hechos que no merecían ninguna gloria y que, por su contacto con el poder, comenzaron a ser discursivizados. En el tránsito del siglo XVII al siglo XVIII, se entrelazan de manera particular las relaciones de poder, el discurso y la vida cotidiana, habiendo un lugar destacado para la literatura, toda vez que la fábula comenzó a ser todo aquello que merece la pena ser contado. Foucault lo sintetiza de este modo:

En el momento en el que se pone en funcionamiento un dispositivo para obligar a decir lo “ínfimo”, lo que no se dice, lo que no merece ninguna gloria, y por tanto lo “infame”, se crea un nuevo imperativo que va a constituir lo que podría denominarse la ética inmanente del discurso literario de Occidente: sus funciones ceremoniales se borrarán progresivamente; ya no tendrá por objeto manifestar de forma sensible el fulgor demasiado visible de la fuerza, de la gracia, del heroísmo, del poder, sino ir a buscar lo que es más difícil de captar, lo más oculto, lo que cuesta más trabajo decir y mostrar, en último término lo más prohibido y lo más escandaloso. Una especie de exhortación, destinada a hacer salir la parte más nocturna y la más cotidiana de la existencia (89).

El filósofo propone que después del siglo XVII la ética discursiva de la literatura de Occidente, se erige sobre una decisión de no-verdad, que produce efectos de verdad

percibidos como tales. La literatura, señala el pensador, “sigue siendo el discurso de la infamia, y como tal, le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo secreto, lo intolerable, lo desvergonzado” (p. 90).

Crespi se vale de estas ideas para desarrollar su propuesta de realismo infame, ya no para pensar el lugar de la literatura dentro de la discursividad social como el discurso de la infamia, sino del realismo infame, dentro de un escenario crítico local que sigue encontrando productivo el realismo clásico. La novedad de su abordaje, es que, a partir de un uso creativo de la noción de infamia, propone un cruce entre narrativa y totalidad para reflexionar en torno a las gradaciones de la ficción argentina donde lee una sustitución de funciones en los mecanismos creativos e imaginativos con los que los/las escritores/as dan cuenta de las reverberaciones de su tiempo.

Como se trata de un ensayo, hemos agrupado el largo recorrido de su propuesta teórico-crítica en seis ejes: 1) el fundamento epistemológico, 2) la política de sospecha, 3) los personajes, 4) la unidad de representación, 5) el lector/a que demanda la ficción infame y 6) el estatuto de lo real. Seguidamente haremos un recorrido por los mismos, ya que de sus postulados se extraen núcleos conceptuales y metodológicos particularmente pertinentes para analizar los relatos seleccionados.

II.3.1. Presupuestos del realismo infame

El primero es su fundamento epistemológico porque el realismo infame viene a decir lo indecible, lo intolerable al propio realismo: que no basta con la inscripción de la ficción en la indecisión de lo verdadero y lo falso, en una decisión de no verdad. El realismo infame parte del supuesto que la relación con el mundo “no está pautada por lo visto y lo sabido sino en función de lo invisible y el no-saber” (p. 28). Esto supone la exploración de ciertas zonas de lo real que quedan fuera del cuadro de lo visible, pero que se insinúan debajo de una ficción que está en desvío porque recela de un orden transparente y con arreglo a la verdad.

El realismo infame borrona o difumina los contornos de sus escenas para incrementar la ambigüedad de su tensión dramática, siempre abierta y siempre suspendida. Por ello, su retorno a lo real no se da más que por su atracción y su negligencia hacia lo ciego, hacia ese no-saber que asoma en esa zona espesa y oscura que los otros realismos

recelan y subliman en su denegación de un mundo con arreglo a un orden de transparencia (26).

En concordancia con lo anterior, el principio ético sobre el que se asienta el realismo infame es “establecer una política de sospecha (...) respecto de los modos de producción de la imaginación social en los relatos que componen el orden de verdad” (p. 34). Por ello las ficciones infames alientan en el lector/a la sospecha como mecanismo perceptivo, lo que supone no creer todo lo que se presenta como natural en el relato, porque siempre se insinúa algo debajo del espesor ficcional que se escapa a la comprensión.

Lo que entra en escena es pues la sospecha de que, bajo esa capa de “natural” transparencia con que se discriminan los espacios de la verdad, se activan fuerzas extrañas que confirman la fragilidad sustantiva del presente (38).

En relación a los personajes de las ficciones infames se advierte que hay un “elemento en falla” que no permite una identificación con el estereotipo. Son criaturas solitarias, escamadas, que ignoran la lógica del mundo que habitan, pero al que se pliegan como una fatalidad. Las ficciones infames no profundizan en la psicología de los personajes, o en sus motivaciones, sino en el tránsito escatológico por un mundo que no comprenden, pero que está regido por fuerzas extrañas con las que tienen que convivir. Señala Crespi:

(...) se los presenta siempre —o casi siempre— en una deriva nómada, adaptándose como pueden a la incertidumbre y a la vacilación de los sentidos fijos, proyectándose sin fe, siempre a un paso más acá de la verdad, (...) sobre el desierto agreste y cambiante de una trama liminal que los envuelve y los desorienta, tallando en esa instancia de confusión e incertidumbre su propia potencia de ser (36).

Respecto de la ficción o la fábula, las ficciones infames tienen un corte preciso pero abierto porque se abren a la incertidumbre allí donde se espera un consenso. La descripción nunca es directa porque profundiza en las fisuras, en los detalles insignificantes, que ponen en duda la unidad de la representación. Por ello, las tramas de las ficciones infames crecen sobre la vacilación, que se apodera del relato. En este sentido, si el fantástico hace vacilar lo real, el realismo infame parte de que lo real es lo desconocido, y sigue sin ser cognoscible.

... su interés está puesto precisamente en las grietas, en la crepitación de acontecimientos ínfimos —infraveles— que hacen aparecer mundos nuevos en el mundo presente (...) Se concentra más bien en “detalles absolutos”, de apariencia insignificante, esquivos a la reducción catalítica. Imagina instantes de vacilación estructural, inesperadas vibraciones de lo sensible en las cuáles la transparencia de lo “real” se vuelve particularmente sospechosa (42).

En consecuencia, las ficciones infames necesitan de un lector/a que sea capaz de llevar al descrédito sus propias convicciones. La incredulidad que alimentan estos relatos, supone una lectura activa capaz de asumir sus propias indeterminaciones y llevarla hasta los umbrales de la tolerancia. No se ofrecen como ficciones conclusivas que sostienen la última palabra sino como una experiencia de lectura que cierra quien lee. Señala el crítico:

Como el sentido y la ficción jamás se encuentran en el mismo plano, lo que se estimula en este proceso es la propia imaginación del lector que alimenta las insinuaciones de la ficción con sus propias figuraciones perversas y fantasmas conjurados: si el sentido que prevalece es casi siempre el más retorcido, el más tortuoso, el más misántropo es por obra y gracia de la lectura (190).

Por último, el fundamento del realismo infame es “corroer el axioma de que la única verdad es la realidad” (p. 29) y en esto encontramos la utilidad de este abordaje crítico para el análisis de nuestro corpus. Esta propuesta parte de la convicción de que lo real no es lo conocido, sino precisamente “lo no codificado, lo intratable, lo incierto y lo no representable” (p. 41). De este modo, el realismo infame abre la poética del género, porque expande el umbral de la percepción de lo real al acoger la experiencia de lo no sabido, por eso la relación liminal que guarda con el fantástico. En torno a ello, Crespi señala:

El realismo se incorpora al fantástico cuando ese no-saber —que unas veces se superpone con el sinsentido y otras con el absurdo— pasa de ser un rasgo de excepción a convertirse en el medio que pone en escena la fragilidad propia de lo real que se autofigura como fin. En tal contexto, las ficciones se afirman en la infamia de descripciones difusas o trucas, elaboradas desde perspectivas oblicuas, escurridizas y sediciosamente cambiantes, e incorporadas al relato mediante subterfugios poco

confiables, en una secuencia de escenas que tienden a desagregar sentido más que a confirmar una consistencia (174).

Por esto resulta un hallazgo útil el trabajo de Alejandro Fabián Gasel, que hace una lectura del cuento de Schweblin, “En la estepa” en el marco de las definiciones de *Los infames*. Si bien Gasel parte de otros presupuestos teórico-críticos, nos sirve como antecedente para pensar puntos de conexión entre el abordaje de Crespi y un cuento de Schweblin. El autor plantea:

Alrededor del realismo infame, se producen una serie de textos que pueden convertirse en referencias de corporeidades que transitan nuestra contemporaneidad (...) Cuerpos que escapan a las categorías propias de la escritura femenina y de las estrategias etnográficas descriptivas propios de los relatos de viajes. ¿Qué textos posibilitaron estas lecturas? ¿Qué posiciones del discurso ocupan? (...) Los textos más que un ejemplo de un concepto son espacios textuales donde podemos relevar operaciones que caracterizan la corporeidad literaturizadas donde no hay solo fragmentación o exterminios o anti-pedagogías explicativas, sino posiciones, voz y potencia del cuerpo (Gasel, 2017: 45/6).

En su análisis se detecta una expansión de la categoría con la que trabaja (cuerpo), que el registro escrito consigue ampliar y forzar, construyendo espacios textuales, antes que conceptos que se aplican o resemantizan en la lectura. En esta investigación, la misma operación puede aplicarse al tópico de lo monstruoso y el modo en que ello desafía las fronteras del género literario. También destaca en su indagación, la definición de los sentimientos de los personajes.

Aunque el relato mismo tematice la imposibilidad del encuentro con aquello que es negado. La frustración es algo que los mueve: se frustran al no cazar a esos niños, se frustran porque quiénes lo han cazado no lo dejan ver. Quien le da la voz al relato es una corporeidad estéril que trémula insiste con la posibilidad de encontrar eso que no han podido ver y cuyo destino están destinados a cazar (47).

En esta cita, el autor identifica lo que constituye un elemento recurrente en la narrativa de Schweblin: la tematización de aquello que es negado. En el caso de su propuesta, es la dificultad de encontrarse con el niño que estaría destinado a la pareja de Pol y la narradora.

Sin embargo, como veremos en las lecturas, se trata de un elemento afín de los cuentos seleccionados, porque los personajes están atascados, dan vueltas en círculos, quieren llegar a lugares, pero no saben cómo, o quieren tener algo que no pueden tener o no entienden cómo llegaron a la situación que se tematiza en la diégesis. Se trata, en efecto, de personajes que están desorientados, perdidos en una deriva nómada que, en última instancia, los frustra. La operatividad del realismo infame, es que nos permite indagar en las fallas, en las grietas propias de esta propuesta, las crepitaciones de lo monstruoso.

Para cerrar este capítulo. *¿Por qué leer a Schweblin desde el realismo, cuando el estado de la cuestión demuestra que el abordaje predominante es desde el fantástico?* Porque la narrativa de Schweblin ofrece un acercamiento vertiginoso a la totalidad de lo real, partiendo de la certeza de que aquello que conocemos, es tan insondable como su contrario. Entonces coloca el límite precisamente en escenarios anodinos, mundanos y sobre todo cercanos, porque contienen la trampa de la seguridad. Nos sentimos seguros/as porque partimos de la creencia de que tenemos control sobre algo. La selección de cuentos propuesta, demuestra que nada se descontrola más, que lo familiar cuando lo vemos por primera vez. Y esto, es del orden de lo real. La apuesta narrativa de Schweblin, es situarse en las convenciones de un realismo liminal, pero aplicando a último momento una torsión; por eso los relatos elegidos, nos devuelven un reflejo turbio, espejo deformado de la realidad donde la ambigüedad entre lo que sabemos y lo que *creemos* saber, adquiere toda la potencia expresiva.

Teniendo en cuenta este diagnóstico, uno de los desafíos de esta investigación fue proponer un cruce con el abordaje de Maximiliano Crespi, que no incluye, ni menciona de modo general la obra de Schweblin. En este sentido, su propuesta fue un andamiaje para indagar en nuestro objeto de estudio, pero en el proceso de análisis, la perspectiva teórico-crítica demostró la capacidad de actualizarse y expandirse en la lectura fecunda de una selección de cuentos a la cual no estaba dirigida originariamente. La teoría nos sirvió como dispositivo crítico de lectura, que nos ayudó a la interpretación creativa de nuestro corpus, demostrando, en el trayecto, ser ella misma, un objeto de estudio. Además, nos atrajo particularmente la actualidad del planteo de Crespi, que nos permitió distanciarnos de posturas dominantes en materia de lectura crítica de las narrativas de comienzo de siglo y particularmente de la de Schweblin, cuya complejidad, entrañaba desafíos específicos.

El realismo infame, como perspectiva crítica literaria es productiva porque la narrativa de Schweblin es una gran pregunta por las zonas de lo real que se escapan al dominio simbólico. *Este* realismo, en su carácter infame, asume la impotencia de la técnica y del lenguaje para acoger la experiencia de lo sabido y lo ignorado y el género literario, que es nuestra zona de estudio, es donde impacta esta ambigüedad. El efecto es la incertidumbre, precisamente porque en la poética de lo infame, no hay manera de ponerse a resguardo de las fuerzas extrañas y el objetivo último es evidenciar que no sabemos lo que no sabemos, pero tampoco sabemos lo que sabemos.

Resta advertirle al lector/a que, en el apartado de las lecturas, se encontrará con una poética que tiene una forma y una inteligencia propias, que rehúyen las definiciones y clasificaciones, de manera que el análisis del corpus pretende, en última instancia, ampliar los alcances explicativos de las nociones hasta aquí presentadas, así como extraer nuevos aportes a los núcleos teóricos que dialogan en este estudio para pensar futuros caminos de investigación.

Un recorrido interpretativo por las *Siete casas vacías*

Antes de pasar al análisis, quisiéramos hacer un breve rodeo en torno al libro que reúne los relatos seleccionados. *Siete casas vacías*, anticipa el carácter predominantemente visual desde su tapa, en el que se puede ver el rostro de una mujer, que mira a quien la mira. Hay mediaciones entre una y otra. La mujer mira a través de un vidrio salpicado de gotas, lo cual parece indicar que se mira *a través de*, que no se accede a esa mirada de modo directo; tal es así, que la mirada es oblicua, mira de reojo, de soslayo, como si la mirada que mira, se encargara, también, de ocultar. Invita a pensar que es una mirada turbada y de turbación, a la que se ingresa después de sortear barreras naturales y culturales. *Monstrum*, en toda su potencia visual y también *monere*, alerta, advertencia. El gesto de la mano de la mujer, en primer plano, que podría indicar precaución es también una protección, frente a los peligros que tiene que enfrentar la mirada ante lo que no conoce o mira por primera vez.

De este modo, la tapa del libro ilustra esquemáticamente un contenido que se compone de siete casas vacías, en la que cada relato es la metáfora de una casa, que guarda una relación comunicante y subterránea con las otras, alrededor del “motivo de la casa abandonada” (Bizzarri, 2019: 222). En los relatos “Nada de todo esto”, “Mis padres y mis

hijos”, “Pasa siempre en esta casa”, “La respiración cavernaria”, “Cuarenta centímetros cuadrados”, “Un hombre sin suerte”, “Salir”, el orden de los mismos, está calculado; los personajes parecen haber perdido algo que sólo parece encontrarse en la casa vecina, o en el relato que sigue.

Comienza con la insatisfacción de no encontrar lo que se busca, pasando por el agobio de una casa que asfixia hasta la comprensión de que cuarenta centímetros cuadrados es todo lo que ocupa un cuerpo en el espacio. Incluso un cuento como “Un hombre sin suerte”, relato que podría decir que está a la intemperie, y “sin casa”, es razonable su inclusión porque en el mundo schwebliniano, los personajes no tienen suerte, o están abandonados a su suerte y la suerte no suele acompañarlos. Conceptualmente, es entendible que el último relato lleve por nombre el objetivo final de todos los personajes “salir”, salir de la ficción y de la realidad, ambas opresivas en sus ordenamientos. Como es esperable, nadie logra salir. El lector/a, tampoco. Esta es la advertencia: el que entra, no sale; el que mira, no puede volver a mirar igual, después de atravesar siete casas vacías, paradójicamente, fuertemente habitadas. Esto nos lleva a pensar que la mano también está indicando que esas casas, son la zona irreductible de la ficción de esos personajes, gesto último de resistencia frente a la intemperie del mundo.

Una última reflexión en relación a la tapa. Notemos que la mujer, es el personaje de “Nada de todo esto”. Que la tapa se defina por la presencia de un personaje, es significativo en un libro de relatos (salvo “Respiración cavernaria”), que tienen por denominador común que la instancia narrativa está a cargo de un narrador/a intradieético/a homodieético/a y con focalización interna fija. Esto evidenciaría una decisión autorial de borramiento de la instancia productora de la escritura al hacer del personaje, el/la protagonista de un régimen visual, al cederle la voz para que sean ellos/as, los que hablen por sí mismos/as, de su relación con el mundo (o con las casas vacías que habitan o desean habitar o dejar de hacerlo). Además de ser una puesta en acto de una poética, es un posicionamiento en relación a la mimesis y al modo de construir realismo, en el borde de lo nombrable, al ilustrarlo.

Asimismo, nos interesa destacar que el libro *Siete casas vacías* introduce dos epígrafes de artistas visuales, opción que pone de relieve la perspectiva de la mirada, compatible con el abordaje de esta investigación. El primero, es un fragmento del poema “La

desaparición de una familia” del poeta chileno Juan Luis Martínez²⁴, que habla de una niña que antes de cumplir los cinco años, se perdió entre el comedor y la cocina de la casa y a quien su padre le había advertido que “al menor descuido, se borrarán las señales de la ruta (...) y habrás perdido toda esperanza”. El segundo, reproduce un diálogo de Andy Warhol en que el que se pregunta “¿Conoces a dos personas realmente cercanas?”. Como señala Pablo Brescia, ambos paratextos funcionan como “protocolos de lectura” (2019: S/D) que sirven para recorrer los espacios vacíos de los relatos y las relaciones que se tejen entre aquellos/as que habitan esas casas.

Para abundar en torno a ello, las dos citas también contienen sintagmas significativos y ordenadores del tópico teratológico. En primer lugar, la advertencia, *monere*, y que apunta al instante: un momento de distracción, un descuido y los escenarios conocidos se pueden alterar radicalmente tornándose desconocidos. En nuestra selección, se observará que efectivamente, la irrupción de lo monstruoso como ruptura, como alteración, y como desnaturalización de lo esperable y razonable en el relato, ocurre por un descuido, un momento de distracción, en el que los personajes pierden de vista la ruta y se extravían. Hay extravío, porque no hay comprensión. Y esta pérdida es del orden de lo íntimo, de lo privado y la asimilación de la experiencia. En segundo lugar, la pregunta acerca de los grados de cercanía y por su posibilidad. ¿Es posible la cercanía? Lo monstruoso, en su diferencia radicalmente otra que, a su vez, es un *estado* (por eso las narraciones están en presente), circula en dominios simbólicos cercanos a los personajes para ser decodificado, develado y expuesto, de manera tal que causan espanto las cosas y personas, *realmente* cercanas.

También es importante mencionar, que en los relatos se advierte una presencia constante de objetos. Este rasgo ha influido en nuestra lectura porque como se verá, los textos seleccionados establecen espacios significantes en torno a ellos: su ausencia plantea un peligro inminente, su acumulación un modo de llenar un vacío, o su presencia un recordatorio de lo que falta.

²⁴ El fragmento completo reza “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 la ruta /y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”” (Schweblin, 2015: 1).

III. LECTURAS

El viejo pareció despertar y se volvió a mí.
Tenía los ojos grises y claros, quizás tuviera
un principio de cataratas o algo por el estilo,
era evidente que no veía nada bien.
Pensé que adelantaría algo de la historia,
o que se presentaría. Pero se quedó quieto,
como un perro ciego
que cree haber visto algo
y no tiene mucho más que hacer.
“Bajo tierra”, Samanta Schweblin

III.1. “Nada de todo esto”: la búsqueda de lo inhallable

El relato anticipa su carácter indicial desde el título con el deíctico “esto” que ubica al lector/a en el “aquí” y “ahora”. Se trata de un relato fuertemente situado, donde se evidencia una división de los límites y el traspaso de los mismos por motivos que no se explican. El efecto de la narración en presente es que el lector/a acompaña a la narradora en sus descubrimientos, de manera tal que lo que es una sorpresa para ella, también lo es para quién lee, *simultáneamente*.

En relación a la metodología, pondremos el acento en la distancia narrativa (categoría del modo), porque la narradora domina la narración a partir de la técnica del “discurso narrativizado o contado” (Genette, 1989: 228). Es decir, el dominio narrativo lo tiene la narradora, aunque en momentos específicos ceda la palabra en “discurso inmediato o directo” (p. 231) a otros personajes. También trabajaremos con la perspectiva, otra categoría del modo. Es un relato de “focalización interna fija” (p. 245), lo que indica que la narradora, que es también un personaje de la diégesis, no puede saberlo todo, porque no puede estar en todos lados, con lo cual, lo que el lector/a ve, es lo que la narradora, puede y permite que veamos. Esto resulta útil para marcar contrapuntos con la distancia narrativa porque aquello que es mostrado, constituyen indicios que la narradora va sembrando y en torno a las cuáles se va armando la constelación de lo monstruoso en el relato.

Haremos referencias puntuales a la categoría de la voz, cuando sea necesario justificar que la relación “intradiegética/homodiegética” (p. 299) de la narradora con la diégesis (porque participa en la historia que cuenta) es útil para evidenciar que aquello que mira y muestra, depende del vínculo afectivo que guarda con su madre, personaje con la que mantiene una relación de protección y de enfado.

También haremos una breve referencia al recurso de la analepsis o *flashback* (categoría del orden). Creemos que su productividad en el relato es acentuar que “mirar casas” no es una conducta que surge espontáneamente en el presente de la diégesis sino que se trata de una práctica habitual de los personajes y que data de hace tiempo, anterior al relato marco que le da origen, pero que tiene consecuencias en el mismo. Al tratarse de una analepsis homodiegética interna cuya función es evocativa, la narradora no se explaya sobre la misma porque son alusiones que el relato hace a su propio pasado, y cumple la función de brindar un punteo, una pista al lector/a acerca de su madre, personaje enigmático a la que no extrae del misterio que la rodea.

Lo que buscamos con esta metodología, es explorar que lo monstruoso es un efecto que surge de la regulación de la información narrativa y de la participación de la narradora en la diégesis. La primera parte del análisis estará destinada a marcar los indicios que nos permiten identificar configuraciones de lo monstruoso, teniendo en cuenta que ello se relaciona con el ángulo desde cuál se enfoca aquello que se desea mostrar; la posición de la narradora en la diégesis y la vinculación afectiva con el personaje observado. La segunda parte se orientará a distinguir la aparición de lo monstruoso, simultáneo al momento de mayor tensión narrativa en el relato, haciendo hincapié en que la historia es enfocada desde un ángulo en que lo monstruoso, surge del juego de claroscuros, entre lo que se muestra y se oculta.

III.1.1. La invasión de lo monstruoso

El relato comienza con una constatación: “Nos perdimos” —dice mi madre” (Schweblin, 2015:15). Esta primera afirmación categórica y que podría estar sugiriendo únicamente un extravío en un lugar, a lo largo del relato se va a mostrar como el hilo conductor de una pérdida que es, además, simbólica. Se pierden en un mundo ajeno, con un

sistema de valores y representaciones que desean y que les nubla el juicio, pero en el que son extrañas, por eso se pierden. Las protagonistas del relato son una madre y su hija. Afín a la retórica de Schweblin, despojada de adjetivaciones, precisa, esquemática, donde no hay elementos dejados al azar, de estos personajes no sabemos sus nombres. Primer elemento identitario por definición.

La voz que narra, narradora intradieгética, es homodieгética. Esta opción técnica indica que la narradora no está por encima de la historia que cuenta, sino que se integra en ella, aceptando las contradicciones, vacilaciones y sus propias incertidumbres. De este modo, el lector/a puede asomarse a la trayectoria vital de una madre extraviada, errática y grotesca, que conocemos a partir de la interpretación emocional de su hija, cuya propia educación sentimental está ligada y condicionada por aquella, con lo cual una no puede explicarse sin la otra.

El empleo del tiempo presente, además de dar inmediatez a las acciones, genera el efecto de estar siguiendo las reflexiones de la hija, mientras estas suceden, no como una interpretación sazónada y colada posterior a la acción, sino como una reflexión que se integra en el cuerpo de la historia, mientras la acción tiene lugar, sin solución de continuidad. Esto se vincula con la poética infame de la ficción. Asimismo, el efecto del presente, es el de una instancia narrativa que tiene una mirada estática, totalizante y totalizadora sobre la diégesis, lo que supone que el lector/a no pierde de vista la acción de los personajes, en la medida que pueda registrarlos el personaje focalizador. Es necesario comprender que, si bien ella puede registrar, no puede conocer las motivaciones de los otros personajes, sobre todo de la madre, (porque no es narradora heterodieгética). Lo único que sí puede hacer, es dejar que la madre se exprese en discurso directo. Estas concesiones que hace como narradora (porque podría absorber las locuciones de la madre con su propia interpretación en estilo indirecto) son igual de estratégicas para que el lector/a repare que algo está mal, pero que no sea posible un juicio de valor, si está bien o mal.

El relato propone una situación de lo más cotidiana, una madre y su hija están en un coche; la primera maneja el vehículo y la segunda es su acompañante. A la constatación de la madre, le sigue el trazado de su actitud, a partir un gesto que la narradora dota de significado, por eso lo señala: “Frena y se inclina sobre el volante. Sus dedos finos y viejos se agarran al plástico con fuerza” (Ibíd.). Este nivel de detalle será una marca de realismo

permanente: el trazado de las emociones a partir de los gestos. La hija ve en su madre una persona delicada y vieja, que resignada y enojada, no se detendrá ante su propia impotencia.

Están paseando por un barrio residencial, “el que más nos gusta” (Ibíd.), poblado de casas grandes, pero con calles de tierra. Debido a que el día anterior había llovido, el auto en el que se conducían se entierra en el barro. El cuadro de situación es que están perdidas en un barrio que está a media hora de distancia del propio, y con el auto atascado en el barro. La hija le pregunta “¿Tenías que parar en medio del barro? ¿Cómo vamos a salir ahora de acá?” (Ibíd.). Estas preguntas indican, en primer lugar, que la inmovilidad fue buscada por la madre y que ello no podía desconocerlo teniendo en cuenta la clase de vehículo en el que se conducen. En segundo lugar, este atasco parece sugerir que, para forzar un cambio, es necesario, tocar fondo. En el relato, madre e hija tocaron fondo en la pérdida total de la movilidad, agravada por estar en un lugar completamente ajeno a su entorno diario. Que la narradora sea homodiegética le permite objetivizar el reproche en la madre “¿Qué es lo que estás haciendo, mamá?” (Ibíd.), pero el personaje focalizador, al dominar la narración, también domina la reflexión y en el monólogo interior nos permite conocer, que sabe la respuesta.

Sé exactamente qué es lo que estamos haciendo, pero acabo de darme cuenta de lo extraño que es. Mi madre no parece entender, pero responde, así que sabe a qué me refiero (Ibíd.).

Fijémonos que el relato no sale del discurso interior restituído, es decir, la hija no expone lo que hacen. Está sobreentendido. Ambas saben. El discernimiento que parece surgir como revelación en el “acabo de darme cuenta”, nos indica que, si hay algo reprochable en la conducta de la madre, también es atribuible a la hija, porque la hija *sabe* y lo sabe con exactitud, de manera tal que la desmesura de una, encuentra complicidad en la otra. De este modo, cuando la madre responde “Miramos casas” (Ibíd.), esto ya se presenta como un elemento en falla, porque la extrañeza ya está orientada desde el enunciado.

Mirar casas no es extraño, que lo hagan esta madre y su hija, sí lo es y lo es porque hay artificiosidad en el diálogo. La hija insólitamente repregunta, como si no lo pudiera creer “¿Miramos casas?” (Ibíd.) y la madre reafirma “Miramos casas” (Ibíd.) y acompaña la respuesta con el gesto de señalar las casas que las rodean como si tuviera que convencer a la

hija de algo que ella bien conoce. ¿Por qué confirmar lo obvio? Precisamente, porque no lo es.

Salir a mirar casas. Salir a mirar las casas de los demás. Intentar descifrar eso ahora podría convertirse en la gota que rebalsa el vaso, la confirmación de cómo mi madre ha estado tirando a la basura mi tiempo desde que tengo memoria (Ibíd.).

Reparemos en la perspectiva visual, al interior del enunciado. El relato no sólo se construye desde un enfoque visual (mirar que se mira y es mirado), sino que el mirar es constitutivo del nudo dramático de la narración. Hay una problematización de la mirada. La reflexión de la narradora insinúa que no es la primera vez que salen a mirar casas con su madre, y que ello no sólo es estructural en el vínculo que tiene con ella, sino que es del orden de lo infame, porque miran casas ajenas. Pensemos también que la analepsis que denota el “desde que tengo memoria”, es lo suficientemente incierta, aunque sostenida en el tiempo, para indicar que la extravagancia de la madre ha causado efectos que son negativos, y esta situación se mantiene en el presente de la narración.

Por otra parte, el relato pone el acento en que son casas de los demás. Si pensamos que las casas exhiben en la superficie lo que sus habitantes quieren mostrar de sí a la mirada ajena, lo que hacen madre e hija, es espiar de manera sistemática la vida ajena y el modo en que se expone al mundo. Es la sistematización y el regodeo lo que le confiere un carácter infame a la rutina. Y no se explica la razón. La narradora, se acerca a ese enigma en un monólogo, donde también clausura la explicación porque “podría convertirse en la gota que rebalsa el vaso” (Ibíd.). El texto entonces, siembra indicios, pero no brinda certezas, no traspasa sus propios límites y el “mirar casas” se mantiene como una zona franca de estos personajes, inexplicada pero indecodificable. Si pensamos que los monstruos, por definición son enigmáticos, portadores de mensajes indescifrables, pero reveladores de algo oculto, alrededor de este voyerismo, de esta primera acción de madre e hija, se va armando la constelación en torno a lo monstruoso.

La situación se complica después que la madre en vez de retroceder, se interna más en el barrio. Significativo es que diga en voz alta, pero “para sí misma: Esto no tiene salida” (p. 17). La poética infame no nos pone ante la inminencia del desastre, sino ante su presentización sublimada y esto es precisamente lo que está diciendo la madre: no hay salida

en el barrio ni en el relato. Los límites divisorios están claramente delineados en el enunciado. El barrio está cercado por un bosque que cierra el camino, de manera tal que el camino es uno solo y es de regreso. La madre acelera el coche y logra salir en reversa, pero como hay mucho barro, debe subir al jardín de una casa y el resultado es que “dibuja, de lado a lado, sobre el amplio manto de pasto recién cortado, un semicírculo de doble línea de barro” (Ibíd.).

Este detalle, además de ser un rasgo realista, de apariencia insignificante, marca el inicio de la invasión a la casa. La primera intervención de madre e hija en esta casa que tiene el pasto cortado al ras son dos rayas de barro, que invaden esta simetría y perfección del jardín. Es lo monstruoso extendiéndose con desmesura y desorden y dejando marcas indelebles en el entorno en el que irrumpen. Aquí hay otra dimensión de lo monstruoso, un segundo nivel que va a ir creciendo en intensidad.

El coche se queda irremediamente atascado en el jardín, mirando en dirección a los ventanales de la casa. No es aleatorio que sean ventanales, porque el primer acercamiento a la casa, no es a la tapia, el muro, o una pared, es al ventanal, una ventana más grande de lo normal, y que es el nexo con el afuera del que la resguarda, pero al que puede espiar desde ese lugar. Hay un niño en el jardín.

El chico está de pie con su camión de plástico, mirándonos absorto. Levanto la mano, en un gesto que intenta ser de disculpas, o de alerta, pero él suelta el camión y entra corriendo en la casa (Ibíd.).

Fijémonos que el niño es un testigo, ajeno a esta madre e hija y este rasgo nos permite identificar que hay algo llamativo en su conducta porque mira absorto. Es decir, un tercero que no conozca a las tripulantes del vehículo, detecta que algo está mal *en ellas*, y esto se advierte en la reacción emocional del niño de soltar el camión y entrar corriendo a la casa. Lo motiva el miedo. La confirmación es el gesto de la narradora: levanta la mano para alertar al niño, lo que supone que prefigura un peligro. El peligro frente a una conducta desviada, lo que anticiparía la futura performatividad de lo monstruoso y los estragos que va a causar en la casa.

Seguidamente, se asoma detrás de las cortinas la madre del niño, que mira el auto y su jardín. La narradora repara que “Quiere llegar hasta nosotras, pero no quiere pisar su césped (...) después corrige la dirección hacia nosotras pisando casi de puntillas” (Ibíd.). Hay

una dimensión epistemológica de lo real para destacar en esta escena y que se detecta en su puesta cinematográfica. Se advierte que hay una distancia (real y simbólica), entre esta mujer y las tripulantes del vehículo que ha sido desafiada, y que es necesario mirar críticamente para identificar el elemento extraño que se ha inmiscuido en este mundo privado. Además, hay una voluntad de resistir hasta el último momento el impacto y la transformación que supone admitir la existencia de nuevos regímenes de verdad, por eso la mujer quiere llegar casi en puntas de pie. Es decir, quiere llegar a las mujeres, quiere acortar la distancia, quiere demandar su explicación, porque ella es la invadida, y, sin embargo, minimiza el momento de la confrontación porque el menor contacto con lo material, le quita el poder simbólico al acto, en este caso, la imagen de ese auto en su jardín. Lo que ocurre, es que no se puede demorar más el impacto, porque la irrupción de lo monstruoso, interpela y obliga tomar posición.

La mujer llega y se inclina hasta la ventanilla para hablarnos. Quiere saber qué hacemos en su jardín (...) Solo mira su jardín, las ruedas hundidas en el césped, e insiste en preguntar qué hacemos ahí, por qué estamos hundidas en su jardín, si entendemos el daño que acabamos de hacer (18).

La mujer define como daño el modo en que la madre y la hija han irrumpido en su intimidad, y ello ha dejado una huella en el pasto, en forma de surco. La huella es el signo, pero el daño es en el centro mismo de la intimidad. Esto pone de manifiesto, por un lado, una desmesura que ha violentado el equilibrio de ese pasto cortado al ras presentado como simétrico; y, por otro, que hay una clara distinción entre un adentro/afuera a partir del cual la mujer vive la casa como el nexo con la realidad a la que espía detrás de las cortinas, y un afuera que irrumpe en esta realidad a partir de un agente extraño.

Hay que tener en cuenta que, para reconocer la anormalidad de lo monstruoso, es necesario situarse en una normalidad dominante legitimadora de las epistemologías de lo real, que normaliza ciertas prácticas, pero excluye otras, a las que relega como patológicas, transgresoras, desviadas, etc. Frente a la diferencia radical de lo monstruoso, el niño reacciona instintivamente con miedo, porque posiblemente no entienda. La dueña de la casa (y madre del niño), tiene el dominio para señalar, cuestionar, exigir y excluir a las invasoras, porque es *su* territorio y lo único que puede hacer por él, es protegerlo. La narradora repara

“Tiene la edad de mi madre” (Ibíd.) y es significativo para marcar contrastes entre ambos personajes. Las dos tienen rasgos en común: ambas son mujeres, madres y de la misma edad, pero en esa situación, están enfrentadas: una invade, y la otra es invadida. Esto nos lleva a otra asimetría que será importante en el devenir de la acción. Una (la madre de la narradora) tiene la facultad de lo imprevisible (el atrevimiento que hace que pueda hacer cualquier cosa) y la otra (dueña de la casa) está tan anclada en lo previsible que no tiene herramientas para resolver *por sí misma* lo imponderable e impensado. Es la lógica del monstruo que pone a prueba los umbrales de tolerancia.

Vemos entonces que el relato va cargando de opacidad el enunciado a partir de una situación doméstica, en que lo ordinario/cotidiano se ve perturbado por un elemento extraño que desestabiliza los sentidos que se creen uniformes. Esto nos da otra clave de lectura de lo monstruoso. Además de horror, genera curiosidad. La mujer insiste en saber “¿Qué trataban de hacer?” (Ibíd.) y esto porque hay un elemento de lo monstruoso que se mantiene indomesticable, indomable.

Digo que mi madre no sabe conducir en el barro. Que mi madre no está bien. Y entonces mi madre golpea su frente contra el volante y se queda así, no se sabe si muerta o paralizada. Su espalda tiembla y empieza a llorar (Ibíd.).

La reacción emocional de la madre no se entiende porque además de ser incomprensible (ella debería estar apenada, decir que lo lamenta, mostrarse compungida, al menos aparentar que fue un accidente), desorienta y sorprende porque es impulsiva y desubicada. Es un personaje que además de perder la movilidad del medio de locomoción, (que se quedó atascado en el barro), perdió la movilidad en el cuerpo porque no se sabe si está muerta o paralizada. En cualquier caso, es un personaje anclado, que, además, es imprevisible, y lo único que dice al respecto es: “Me siento terrible. Llame a una ambulancia” (Ibíd.). El estado de ánimo es “terrible”, es decir, causa terror. Es llamativo que un personaje que está caracterizado a partir de sus acciones, sus gestos y su conducta, (de lo que la hija, por ser focalizadora nos dice que ve de y en ella) en el momento que la narradora le cede el estilo directo es para configurar efectos performáticos de lo monstruoso, porque en sus locuciones en estilo directo, ha *generado* desorientación (“Nos perdimos”) y terror (“Me siento terrible”).

La mujer da unos pasos hacia atrás, mira el coche viejo y oxidado de mi madre, y a su hijo atónito un poco más allá. No quiere que estemos acá, quiere que desaparezcamos pero no sabe cómo hacerlo (19).

La mujer quiere que desaparezcan, pero no sabe cómo hacerlo, porque en las ficciones infames, lo real existe porque insiste, no porque consiste, entonces no hay desaparición posible. Esta insistencia de lo real, se materializa en un auto viejo y oxidado, que se estancó en el barro y al cual sólo se puede mover con piedras y pequeños troncos, y el entorno, que se compone de césped y flores, es inútil ante esa irrupción, por eso pretende su desaparición.

La hija sabe que se trata de una actuación de la madre, parte de su carácter extravagante (“Por supuesto que habla en serio, aunque la ambulancia no sea necesaria” (p. 18), pero le preocupa que no puedan sacar el coche del barro y que anochezca. La hija se va al bosque que está próximo a la casa a buscar unos troncos para mover el automóvil y le pide a la madre que no se mueva del interior del rodado.

Me preocupa que esté anocheciendo, no sé si podré sacar el coche a oscuras. El bosque está solo a dos casas. Camino entre los árboles, me lleva unos minutos encontrar exactamente lo que necesito (19).

En un bosque, donde está oscuro y tupido, el personaje encuentra “exactamente” lo que necesita. El relato veda el hallazgo, pero al definirlo como lo exacto, crea el objeto en la imaginación del lector/a e inscribe a la ficción dentro del régimen de lo invisible y el no-saber. No hace falta saber lo que es, porque basta con saber que es lo exacto. Este nivel de precisión, coherente con la prosa de Schweblin libre de adjetivos, pero específica en su definición, nos permite identificar un patrocinio narrativo que maneja la información, que discrimina lo importante de lo superfluo y que adjetiva únicamente para poner de relieve aquellas porciones de lo real que hacen avanzar el engranaje narrativo con un mínimo de elementos.

Cuando la hija regresa al auto, descubre que la madre se ha ido. Toca el timbre de la casa y la mujer le indica que como la madre le había dicho que se iba a desmayar la había hecho entrar a la casa. Notemos como crece la constelación de lo monstruoso en la dimensión

espacial: hay un traspaso de los límites de lo privado, que supera las marcas en el jardín y que se extiende al interior de la casa por efecto de un consentimiento, que, sutilmente, ha sido forzado. Reparemos que madre e hija no ingresan a la vivienda con violencia o con atropellos físicos, entonces la invasión parece menos material (y física) de lo que es, pero es importante comprender que la madre ingresó a la casa, exagerando un malestar físico. Esto nos indica que la madre, con sólo manipular una situación a su favor, logró propagar el campo simbólico de lo monstruoso, que es productivo precisamente porque se asienta en las fallas de la consistencia de lo real, y es en esas crepitaciones, donde la madre, tácticamente, desplegó la estrategia de seducción, por eso funcionó, y por eso entró. Llamativamente, esto ocurrió justo cuando la hija la perdió de vista, lo cual priva al lector/a de saber y conocer *qué* fue exactamente lo que hizo.

Con la guía de la dueña de la casa, la narradora atraviesa dos livings amplios y alfombrados, para llegar hasta su madre, que se encuentra en la cocina. La hija entra “con los troncos. Son dos, del tamaño de dos ladrillos” (p. 20). Notemos la asimetría entre la rusticidad de los objetos que lleva la hija, y el ambiente de lujo y fastuosidad de la casa. En la cocina la madre está hablando con el hijo de la dueña de la casa y repara en el diseño de la azucarera. El chico le dice que esa azucarera es un adorno y que la de verdad es de madera.

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

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

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

Este interés en la azucarera va a ser significativo posteriormente, pero en esta escena ya se advierte la discriminación entre el “adorno”, que haría sugerir algo prescindible, una belleza inútil que está para adornar, y algo “verdadero”, más rústica, pero útil porque es la que se usa. En cualquier caso, las azucareras no están descriptas, sino que se las define nominalmente y esto será relevante para ponderar el modo en que el relato construye saber y propulsa la acción narrativa, en derredor de lo no-visto y lo invisible.

La madre se levanta y se dirige al baño de la planta baja y se encierra allí. La dueña de casa, en vez de enfrentarse a este quebrantamiento de los límites, “se asoma desde la cocina” (Ibíd.), es decir, se convierte en una intrusa, en un elemento ajeno en su propia casa.

Esta es la operación más clara de lo monstruoso, subvertir el orden, apropiarse de los espacios y desplazarlos hacia otras zonas de sentido.

La hija entra al baño y la encuentra a la madre llorando “sentada sobre la tapa del inodoro” (Ibíd.). En el baño, la madre le pregunta:

—¿De dónde saca la gente todas estas cosas? ¿Y ya viste que hay una escalera a cada lado del living? —Apoya la cara en las palmas de las manos—. Me pone tan triste que me quiero morir (Ibíd.).

Reparemos el modo en que va creciendo el nudo dramático en torno a los espacios de la casa. En esta escena, que la narradora focaliza, lo hace en el baño, lugar residual, pero necesario. Hay una intención de dejar hablar a la madre para que ella *se* explique. No es casual que sea en el baño; el lugar más escatológico y “vergonzoso” de una casa. Ahí habla la madre y la narradora reproduce en discurso directo lo que dice. La lucidez de la madre es la de una mirada analítica que advierte que los objetos se reproducen indefinidamente en esa casa y por eso están en todos lados, duplicados, triplicados, multiplicados²⁵.

Mientras la hija y su madre se encontraban encerradas en el baño, la dueña de casa toca la puerta y le dice que ya había llamado a la ambulancia y a su marido, lo que indica que necesita una asistencia masculina, que posiblemente por su calidad de varón, amedrente a las intrusas y provoque su huida de la casa. En cualquier caso, esto revela la falta de confianza de la dueña de casa para enfrentarse al imprevisto y resolverlo por sus propios medios. Por el contrario, ella se repliega y permite, pasiva, aunque contrariadamente, que las intrusas sigan colonizando los espacios de su casa.

Espero un gesto que me indique si el hombre vendrá para ayudarnos a nosotras o para ayudarla a ella a sacarnos de la casa. Pero la mujer me mira fijo cuidándose de no darme ninguna pista (21).

²⁵ La reproducción de las cosas, podría sugerir otras líneas teóricas que no se han trabajado en esta investigación. Una hipótesis de lectura en torno a la conducta de la madre, podría ser que su trastorno se debe a la ausencia de una cosa original porque está rodeada de repeticiones. La conciencia de estar en una casa donde todo se repite, es lo que podría haberla desquiciado. En cualquier caso, la ausencia de un/a narrador/a hetero/a-extradiegético/a nos priva de una explicación que resuelva el misterio.

Es interesante esta inflexión de la hija, que habla de “ayudarnos a nosotras” porque en este monólogo interior, la narradora reconoce la necesidad de una asistencia, una ayuda, frente a algo descontrolado. Y que use el plural, indica que el carácter invasor, también la alcanza a ella, aunque la distancia narrativa y la focalización, le permitan tomar distancia de lo que ocurre en la diégesis. En otras palabras, si bien la hija focaliza, también participa de la acción como narradora intradiegetica/homodiegetica, e invade en la misma medida que la madre, aunque parece que sólo la persigue. Esto es más claro en la focalización. La hija mira a la dueña de casa, esperando una respuesta, y la mujer “me mira fijo cuidándose de no darme ninguna pista” (Ibíd.) es decir, la focalizadora es focalizada por una mirada que no le revela nada, porque la narradora es una intrusa igual que su madre.

Lo cierto es que la hija entiende que la situación se va a poner más complicada para ellas si llega el marido de la mujer, por lo que sale de la casa y se va al coche. Coloca los dos troncos debajo de las ruedas del auto y logra hacer arrancar el rodado, al que deja estacionado sobre la calle, pero la madre sigue sin salir de la casa. La hija se pregunta “¿Por qué me haría caso y saldría de la casa como una madre normal? (Ibíd.)”. Este es el primer reconocimiento en la diégesis, de que hay una falla en la madre, y que es anormal, por oposición a lo que haría una madre normal, que no es la suya. En este sentido, el elemento disfuncional no es algo que se presume, sino que se define como tal en el enunciado. Se trata de un pensamiento que queda en un monólogo interior, es algo que la hija piensa de su madre, pero que no verbaliza frente a otros personajes en discurso directo. En el plano narratológico, esto se relaciona con el dominio de la narración que detenta la hija, y también el monopolio en torno a lo que dice y calla sobre su madre. Esto indica que, con solo callar frente a otros personajes (no decir lo que *realmente* piensa), ya la está protegiendo, aunque sea a costa de su paciencia.

La narradora entra en la casa (esta vez sin tocar la puerta, lo que indica atrevimiento, naturalización de la invasión) y se dirige directamente al baño, pero la madre ya se ha ido de ahí. La narradora no ha mostrado el derrotero de la madre por la casa, por sus limitaciones propias de personaje focalizador que, si quiere hacer arrancar el auto, no puede vigilar a la madre, y esto es lo que pasa efectivamente. Asimismo, esta limitación se vincula con el carácter indómito de las zonas grises de lo real y los espacios cognitivos particulares que va instalando lo monstruoso. La focalización limitada, como opción enunciativa, indica que el relato no puede seguir aquello que se le escapa, aquello que está fuera de control, aunque

realmente ocurra y sólo se pueda acceder al registro de lo que ocurrió (y no de lo que ocurre). En el relato, la madre se escapó adentro de la casa, la madre siguió extendiendo su invasión, mientras la hija estaba en otro lado. Es el descuido. El momento de vacilación estructural después del cual se pierde la ruta hacia lo conocido.

—Ya no está en el baño —dice la mujer—. Por favor, saque a su madre de la casa. Esto ya se pasó de la raya.

Me lleva al primer piso. (...) La mujer va delante, ciega a las marcas de barro que voy dejando en cada escalón (Ibíd.).

Vemos que la invasión, sobre la que el relato no se pronuncia moralmente (si está bien o mal), es registrada como algo que se “pasó de la raya”, es decir, como un límite que se infringió. Si al comienzo del relato, la narradora evitó descifrar el misterio de mirar casas, por ser la gota que rebasaría el vaso, en esta escena, el vaso rebasó, se consumó lo que al inicio se había anticipado. Pero vemos también, que a pesar del reconocimiento de que hay una violación de los límites, hay una resignación y una impotencia frente a la desmesura de lo monstruoso. Tal es así, que la mujer en vez de esperar a que venga el esposo, la policía, o una ambulancia, acompaña a la narradora hacia el primer piso donde está la habitación matrimonial. Es como si el relato fuera impotente ante el espacio simbólico que instala lo monstruoso, esta zona irreductible de lo real que se escapa al dominio figurativo y que, sin embargo, impulsa un deseo de conocimiento de todos los personajes (de la madre que invade, de la dueña de casa de ver qué está haciendo la mujer y de la hija que, en su ambigüedad, es una mezcla de ambas). A nivel de la trama, la incertidumbre gana los espacios de la narración, pero también la certeza de que algo se esconde debajo de esa fuerza propulsora de las acciones.

Reparemos en el régimen óptico que instala el relato. Si en la escena anterior, la dueña de casa, mirándola, se propuso ocultar su intención ahora, deliberadamente, decide no ver, para no saber que la narradora le está dejando huellas de barro indelebles en la alfombra de color crema que lleva a la planta a alta. Posiblemente decida no ver porque estas marcas de barro son una continuidad del semicírculo de barro trazado por su madre en el jardín, que consolida la hija, a través de las marcas que ella va dejando a su paso.

En la habitación, la hija encuentra a la madre tendida, boca abajo sobre la alfombra. En lo primero que repara la hija, es que la madre se ha sacado el reloj, las pulseras y que las puso sobre la cómoda, junto con la azucarera, que la narradora no aclara cuál es.

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

En esta escena se vuelve a poner de relieve la presencia de las cosas. Nos preguntamos si la madre, al sacarse sus accesorios (el reloj y las pulseras) pretende hacer una ceremonia de limpieza de esa casa tan llena de cosas. El abrazo representaría el gesto performático. También podría indicar que la madre quiere tomar posesión de la casa, *ser* la dueña de la casa para lo cual, se conduce como lo haría una propietaria, con naturalidad, sacándose sus accesorios y depositándolos en el mobiliario como si todo fuera de ella. En cualquier caso, el monólogo pone de relieve, que la propia hija se muestra vacilante y desorientada en torno a las motivaciones de la madre. Ella, que tiene el dominio narrativo, y que, además, conoce a su madre, ignora sus motivaciones, lo que subraya que no hay nada más extraño, que lo realmente cercano.

—¿Y qué vamos a hacer con todo esto? —dice mi madre señalando alrededor—.
Alguien tiene que hablar con esta gente.
—¿Dónde está tu cartera?
—Abajo, en el living. En el primer living, porque hay uno más grande que da a la piscina, y uno más del otro lado de la cocina, frente al jardín trasero. Hay tres livings (...) cada uno es para una cosa diferente (Ibíd.).

La hija no responde la pregunta de la madre, porque no tienen ningún motivo para estar ahí, menos aún, hablar con sus dueños acerca de cómo disponen de sus espacios y sus cosas. La hija es consciente que su expulsión es inminente, por lo cual deberán huir con prisa. La madre, por su parte, responde a la pregunta de la hija (¿Dónde está tu cartera?) con una descripción de la casa, donde se advierte una ironía. Para responder que su cartera quedó en el living, tiene que especificar que es uno de los tres espacios de la casa que funcionan como living, aunque sirvan para cosas distintas. Además, mientras la hija estaba tratando de hacer

arrancar el auto, comprende que la madre ha modificado sutil pero radicalmente la disposición de las cosas en la habitación. Tendió la cama nuevamente y le hizo un pliegue a la sábana superior que únicamente ella hace, sacó la colcha de estrellas fucsias y amarillas, y almohadones y los puso debajo de la cama. En el baño de la habitación tiró al basurero productos de tocador y colocó sales de baño en la bañera.

—Mamá, por dios, ¿armaste la cama?

—Ni me hables de esos almohadones —dice, y después, asomándose detrás de la puerta para asegurarse de que la escucho—: y quiero ver esa azucarera cuando salga del baño, no se te ocurra hacer ninguna locura (23).

Notemos que la madre no se ha limitado a desplazarse, ha intervenido la habitación matrimonial, en el centro de la intimidad de la pareja. La madre, con su comportamiento, invita a hacer un ejercicio de decodificación. Propone una re-construcción de la habitación a partir de la subversión de su orden. La madre ha franqueado un límite porque de ver una casa, pasó a adueñarse de la misma. Este es otro rasgo de lo monstruoso y tiene un marcado sesgo territorial, ya que además de apropiarse del espacio, lo ha conquistado con actos de dominio concretos: tirar, esconder, desdoblar, re-posicionar. Esto además de ser coherente con la lectura sugerida anteriormente (ser y parecer la dueña de todo eso), también podría indicar una diferencia de clases sociales entre la narradora y su madre, respecto de los habitantes de la casa. Esta diferencia, que la hija registra y apaña con omisiones (no hacer, dejar a la madre que haga) en la madre motiva su comportamiento monstruoso. De este modo, la diferencia de estatus es algo que la madre resiste y contra lo que se revela, pero también es algo que desea (por eso está triste). Entonces, el tomar por asalto la casa, es el modo monstruoso de dejar su marca en un entorno que añora, pero que repele porque está lleno de excedentes. El desafío de la madre es “sacudir” un orden que está afectado de exceso. Y huir después de eso.

Esta es mi madre, me digo, mientras abre los cajones de la cómoda y revisa el fondo entre la ropa, para confirmar que la madera de los interiores del mueble también sea de cedro. Desde que tengo memoria hemos salido a mirar casas, hemos sacado de estos jardines flores y macetas inapropiadas (Ibíd.).

Lo que surge de la reflexión de la narradora es que la realidad es igual de inhóspita que lo que tenemos al frente. “Esta es mi madre”. Es la realidad insistiendo en su carácter más real, y más incognoscible. El deíctico y la resignación frente a una mujer que es igual de impenetrable que la realidad, sugiere que el realismo es el escenario más acorde donde desplegar la pregunta por lo inexplicable, en escenas que desagregan sentido, antes que confirmarlo.

Luego se desarrolla un *flashback* que es otro indicio de la focalización porque su duración no supera la contemplación real, es decir, mientras la narradora evoca lo que su madre viene haciendo hace años, en el presente de la narración, la madre sigue haciendo lo que está haciendo (quitando los ganchos de las cortinas del baño). La narradora se detiene en momentos específicos de la trayectoria vital de esta madre, respecto de los cuáles, en cursiva, se destaca la siguiente información: “Desde el asiento del acompañante decía “es *quicuyo*”, ese *Bow-Window* no es americano”, “las flores de *hiedra francesa* no pueden ir junto a los *duraznillos negros*”, “si alguna vez elijo este tipo de *rosa nacarado* para el frente de la casa, por favor, contratá a alguien que me sacrifique” (Ibíd.). Notemos que son punteos, intervenciones acotadas: descolgó hamacas, corrió de lugar un banco y lo puso en la casa de enfrente, retiró el nombre “Marilú 2” de un cartel “groseramente cursi” (Ibíd.) cuya duración es un pestañeo, pero caracterizan al personaje focalizado.

Reparemos en el nivel de detalle, de precisión, de matices, de agudeza que el mismo relato se encarga de remarcar. Nos preguntamos ¿La madre está trastornada? o ¿Su lucidez repele la mediocridad que la rodea? Son interrogantes que no modifican el hecho principal, que la suya es la mirada alucinada del monstruo y que, sometida a la lógica de ficción infame, desnaturaliza la imagen, y devuelve un reflejo borroso y turbio. Como el *flashback* no supera la duración de la contemplación, termina abruptamente cuando el marido de la mujer llega a la casa. La narradora señala: “Escucho el motor de un coche y me asomo a la ventana que da al jardín trasero” (p. 24), lo que pone en evidencia que madre e hija están en peligro, han sido descubiertas en su infracción y no tienen argumentos para defenderse. Pero también ocurre, que las invasoras, son las invadidas. La ajenidad de madre e hija en ese ambiente lo demuestra la mirada masculina, porque es el marido el que provoca que escapen, posiblemente por miedo. Esto nos confirma la intención de la maniobra de la dueña de casa, cuando llamó al esposo y a la ambulancia. La presencia masculina está convocada para provocar un

contrapeso y forzar la expulsión de las intrusas. Y logra el efecto deseado porque luego que la hija advierte la presencia del marido que “Me ve y, cuando me ve, yo entiendo que tenemos que movernos rápido” (Ibíd.) salen corriendo de la casa. La hija toma la cartera de la madre y huyen por la puerta principal a bordo del vehículo que había arrancado nuevamente.

III.1.2. El entierro del exceso

Mientras la hija estaba asomándose a la ventana, la madre, completamente inmersa en el entorno: “Está quitando los ganchos de la cortina del baño, pero se los saco de la mano, los tiro al piso, la agarro de la muñeca y la empujo hacia la puerta” (Ibíd.). La madre, como en un trance, ha perdido la consciencia de su entorno y del peligro que corren si son capturadas. Y la focalización refuerza la idea de desconexión de su madre, porque pese a que la hija está alerta a la llegada del marido, la madre en ningún momento es consciente de este peligro y el indicio es que nunca cede voluntariamente. La idea de inmediatez y de inminencia, pero también de inconsciencia, lo brinda la focalización en esta escena.

En el auto, la madre pregunta “¿Qué locura fue todo eso?” (Ibíd.) y esta es la primera (y única) pregunta autorreflexiva de la madre en torno a aquello que ha estado haciendo y sobre lo que parece no tener ningún control. Que el enunciado la exponga en discurso directo, nos indica que, si había alguna ambivalencia en torno a lo que pasó, con esta pregunta se establece que es del orden de la locura, pero también, nos hace preguntarnos si la locura radica en haber ingresado, irrumpido, invadido, o si fue, dejar de hacerlo. Es una pregunta que contiene ambigüedad, abonada por el mismo enunciado que no se explaya y que la madre “en un gesto de protesta” (Ibíd.) se coloca el cinturón.

Interesante es que la hija se pregunte así misma si se refiere “a mi parte o a la suya” (Ibíd.), lo que nos confirma, que permitir, también es admitir. Que narre la locura de la madre, no significa que no participe en ella. Enojada y a los gritos, la hija le cuestiona a la madre “(...) ¿Qué carajo hacemos en las casas de los demás?” (p. 25) donde el uso de la primera persona del plural indica que ambas comparten la pulsión de ingresar en casas ajenas. Es el modo de ingresar a una vida a la que no pueden acceder, salvo que lo hagan como intrusas, por fuera de los límites, como un monstruo. El fondo oscuro que se insinúa debajo de esta pregunta, es que, si hay alguien lo suficientemente atrevida para meterse en casas ajenas y

salir indemne, tiene que haber alguien más sórdida que consciente de ello, lo narre. Porque la locura la alcanza a la narradora, la opción de la voz, es ser homodiegética.

Por toda respuesta, la madre responde con un gesto “Mira seria al frente, con el entrecejo terriblemente arrugado” (Ibíd.). El adverbio “terriblemente”, en la conducta de una mujer que ha causado gran desorden en una casa, podría indicar fastidio, impotencia y contrariedad, porque no pudo terminar de “completar” su tarea. La elipsis del relato, y el uso estratégico de la primera persona del singular ofrece una perspectiva necesariamente sesgada, de manera tal que no podemos saber qué se esconde debajo del gesto, *qué* siente la madre, sólo podemos suponerlo.

—¿Qué estás buscando, mamá? ¿Qué es todo esto? (...)

—¿Querés uno de esos livings? ¿Eso querés? ¿El mármol de las mesadas? ¿La bendita azucarera? ¿Esos hijos inútiles? ¿Eso? ¿Qué mierda es lo que perdiste en esas casas?

(Ibíd.).

Que la hija haga tantas preguntas una detrás de la otra, indica que hay un intento de comprensión, que choca contra lo irrepresentable, contra el muro de lo incomprensible y lo inexplicado. Asimismo, se advierte que hay una búsqueda por parte de la madre, sugerida en el “qué” que orientaría su ser y estar en el mundo, pero que permanece inencontrada. Expulsada de la casa que invadió, la madre tiene la posibilidad de explicar qué busca, qué perdió, qué quiere encontrar. Por toda respuesta contesta con un categórico “Nada de todo eso” (Ibíd.) y es lo último que dice en todo el viaje. Clausura el diálogo. El relato estimula sospechas en torno aquello que el enunciado se empeña en no contar, pero veda cualquier posibilidad de respuesta. Esto nos lleva a preguntarnos si las preguntas que formula la hija son correctas, es decir, si se trata de algo que perdió, o de algo que nunca tuvo. El relato no rectifica, no agrega, ni ratifica, directamente elude, no pone en el personaje de la madre la respuesta que podría descifrar el enigma (¿qué busca?) aunque sabemos que está vinculado a una carencia. Una carencia que sería material (la enumeración que hace la hija es del orden de las cosas) y que trasunta en el plano sentimental porque le genera tristeza y frustración.

Madre e hija llegan a su casa media hora después. Este espacio contrasta radicalmente con la casa en la que habían estado. Es fría, tiene baldosas de ladrillo (no alfombras) y los espacios son mucho más acotados (la madre debe esquivar el sillón para entrar al cuarto).

Estos rasgos ponen evidencia que pertenecen a otra clase social. Mientras la hija se sienta en la cocina a esperar que se haga el agua para el té, ocurre lo inesperado, el incidente. Es la fisura del relato, que empuja la emergencia de lo inesperado. La mujer de la casa que tenía tres livings, siguió a la madre y a la hija hasta su casa porque aquella se llevó la azucarera, escena que no se mostró y que constituye el corazón del relato.

—Su madre se llevó mi azucarera —dice la mujer (...)

—Parece una tontería —dice—, pero, de todas las cosas de la casa, es lo único que tengo de mi madre y... —hace un sonido extraño, casi como un hipo, y los ojos se le llenan de lágrimas—, necesito esa azucarera. Tiene que devolvérmela (26-27).

Notemos lo insólito de la situación. La madre de la narradora, que vive en condiciones austeras, encuentra, en un entorno ajeno, cargado de todo tipo de cosas, un objeto único. Su unicidad, es tan importante como para generar una búsqueda inversa: el intento de recuperarlo por parte de su dueña, aún a costa de ingresar en un territorio hostil. Esto nos marca un contraste con la actitud anterior de llamar al marido para que la ayudara a expulsar a las intrusas. Prueba el poder del objeto sustraído el hecho que le exige poner el cuerpo en su búsqueda y arriesgar su propia seguridad personal, para recuperarlo *por sí misma*. Esta es otra operación de lo monstruoso, subvertir el orden de las cosas, lo esperable en el relato. Si al comienzo, la dueña de casa era incapaz de solucionar el problema por sí misma, ahora pone en evidencia, que el objeto es tan importante que necesita recuperarlo por ella misma, a costa de tener que agacharse, estar incómoda y salir de su zona de confort.

Este objeto demuestra ser auténtico precisamente porque es irremplazable, y el efecto es poner de manifiesto el carácter prescindible del resto de cosas. No es casual que sea la madre, el personaje monstruoso (por su performatividad, su secreto, su inextricabilidad) aquella capaz de reconocer las diferencias en el universo de cosas de la casa que invadieron e identificar algo verdadero. Es como si el relato dijese *se necesita de la singularidad del monstruo, para reconocer la singularidad de la materia*.

La brillantez del relato, es que no muestra en qué momento se sustrajo la azucarera, así como tampoco, cuál es, si la de adorno, o la de madera, en consecuencia, tampoco sabemos cuál es la que *necesita* la mujer. Podemos suponer que la quiere porque es un recuerdo de su madre, pero la incógnita es si la necesita, *además*, porque adorna o porque se

usa. Sutilmente nos lleva a la otra incógnita del relato. No hay dudas que la madre de la narradora sustrajo algo valioso, pero ¿Por qué una y no la otra? Si pensamos que hay una necesidad que surge de una carencia, ¿Cuál es la necesidad de la madre de la narradora? ¿Qué necesitaba la madre para sustraer *esa* azucarera? El relato elide intencionalmente brindar información, por eso la opción de la voz es ser homodiegética. La misma hija desconoce las motivaciones de la madre, básicamente porque ni ella misma la conoce por completo y sobre ese no saber, crece el terror de lo monstruoso.

Ahora bien, el lector/a desconoce qué azucarera tomó el personaje de la madre, porque se escapó de la focalización. Entonces, en el enunciado no se pudo capturar todo lo que pasó en el relato, porque la focalización es limitada, pero en su limitación, brinda claves de lectura para saber qué hubiese hecho si hubiese sabido, a partir de la perspectiva visual en el presente de la diégesis.

Nos quedamos un momento en silencio. Ella esquiva mi mirada. Yo miro un momento hacia el patio trasero y la veo, veo a mi madre, y enseguida distraigo a la mujer para que no mire también.

—¿Quiere su azucarera? —pregunto (27).

¿Qué veda el relato? ¿Qué es lo que el personaje focalizador quiere ocultar a la mujer?

Pero no puedo evitar pensar en lo que acabo de ver: mi madre arrodillada en la tierra bajo la ropa colgada, metiendo la azucarera en un nuevo agujero del patio.

—Si la quiere, encuéntrela usted misma —digo (Ibíd.).

Que se trate de un nuevo agujero en el patio, indica que ya hubo otros agujeros y que, en ellos, la madre ha extraído y guardado cosas ajenas a juzgar por el *flashback* señalado anteriormente. El dominio en la respuesta de la hija indicaría que, si el impulso de la madre es ingresar en casas ajenas para despojarlas de cosas, el de la hija, es ser su encubridora, con lo cual es indistinto que el lector/a sepa que sabía antes o que se hubiera enterado en ese momento, porque no hubiese cambiado el escenario. La hubiese protegido de igual manera. Si la madre está construyendo un museo con cosas que sustrae, como pequeños trofeos, pedazos de vida y de intimidad, que esconde hasta de sus propios dueños/as; la hija, es la

guardiana de su madre, porque alguien tiene que proteger al monstruo del peligro que representa su diferencia. Por eso desvía la atención de la dueña de casa, para que no mire a su madre y en esa mirada, la exhiba y la revele en su monstruosidad.

Así me doy cuenta de qué es lo que quiero. Quiero que revuelva. Quiero que mueva nuestras cosas, quiero que mire, aparte y desarme. Que saque todo afuera de las cajas, que pise, que cambie de lugar, que se tire al suelo y también que lllore. Y quiero que entre mi madre (Ibíd.).

Reparemos en el contraste de la indefinición de la madre, que nunca respondió qué buscaba en las casas ajenas, y la mujer, por el contrario que sabe que quiere su azucarera y hará lo que sea necesario para encontrarla. Incluso moverse en un espacio pequeño, ajeno, amenazante, lleno de cajas, donde cuesta la movilidad y sin ninguna pista de donde podría estar el objeto que busca. Pensemos que la hija, cuyo deseo no es la incógnita del relato, descubre el suyo cuando se da cuenta que la mujer ha entendido el alcance de sus palabras, como un último acto de crueldad (como si no hubiera sido suficiente con invadirle la casa), pero también de liberación. Y también, el último recelo que esconde un desafío de la narradora: pretender que la mujer haga lo que su madre (y ella como testigo) hace en las casas ajenas, que se “monstrifique” para que su madre vea, vea si lo hace mejor o peor que ella, en un espacio que, de tan pequeño, dificulta la tarea de cualquier monstruo.

Hay una zona de lo real que se revela como monstruosa en este cementerio de cosas ajenas en la propia casa, que únicamente señala la carencia de la propia. Sería equivalente a pensar “Dime lo que tienes, y te diré lo que careces”. El hallazgo de objetos equivocados pero valiosos, parece un talismán para el encuentro con el aquel que la madre busca y cada entierro es un duelo por no haber encontrado su auténtico objeto. Si al comienzo del relato la madre afirmaba estar perdida, hacia el final, es el personaje más situado, porque detenta el conocimiento del lugar exacto donde dejó enterrado cada uno de los objetos que sustrajo. Ella sabe únicamente dónde están cada una de las partes que compone el Frankenstein que arma con cosas de diversa procedencia y de diferentes dueños/as. En estas circunstancias encontramos una explicación al título del cuento. ¿Por qué “Nada de todo esto”? El deíctico “esto”, es lo que ofrece a la vista el relato: el entierro de los objetos sustraídos. Nada de todo esto necesita la madre, por eso lo entierra, aunque tampoco sepamos, *qué* necesita. Que el

entierro sea en el patio de la casa, indica que el dominio simbólico sobre esas cosas, lo sigue teniendo ella, aunque su búsqueda continúe.

La invasión de madre e hija en casas ajenas, y particularmente en esta última muestra que objetos y espacios, están por duplicado (e incluso triplicado). En una casa donde todo está repetido, es necesario identificar lo auténtico para extraerlo de esa secuencia indefinida de reproducción. La invasión muestra que sólo puede develar esta dimensión de lo real, un personaje monstruoso, porque, en un mundo de coordenadas racionales, el monstruo identifica el elemento disfuncional, la excepción. Por otra parte, la desmesura de lo monstruoso es el exceso de lo que no encuentra su lugar, por eso es entendible que entierre las cosas que sustrae, para mantenerlo oculto y secreto, sustraído a la vista, perdido para siempre del mundo fetichizado. La poética de lo infame, enfrenta al lector/a a un relato donde lo único que importa es que la madre recuerde las coordenadas del lugar donde enterró estas miniaturas de eternidad, estos fragmentos de mundos privados para que sus dueños/as puedan buscarlos cuando adviertan su ausencia, aunque ello les lleve un pestañeo, o una vida.

III.2. “Mis padres y mis hijos”: ¿es peligroso que estén juntos?

El que analizaremos a continuación, es un relato que comienza con una pregunta que un personaje le hace a otro y este rasgo orienta nuestra lectura crítica. Hay una incógnita que hay que resolver. Además, que comience con una pregunta es indicativa de un enunciado que da preeminencia a la oralidad, lo que supone un predominio del discurso directo y menos presencia del informador. La herramienta que orientará nuestro análisis, es la “perspectiva narrativa”, categoría del modo desarrollada por Genette. Haremos contrapuntos con la “distancia narrativa” y la voz cuando ello sea necesario para acentuar la limitación focal del personaje focalizador.

Es un relato intradieгético porque el personaje narrador, es Javier que participa en la diégesis, y es homodieгético, porque cuenta su propio conflicto familiar. El espacio donde se desenvuelve la acción, es una casa de verano, en la que se pierden Lina y Simón (hijos de Javier y Marga) y los padres de Javier (dos adultos mayores que están enfermos y desnudos). El tiempo de la narración, es en presente, de manera tal que el enigma que presenta el relato es ¿Dónde están los padres y los hijos de Javier *ahora*? El personaje focalizador es fijo y es Javier. La participación de Marga y su actual pareja Charly, le brinda un carácter coral al relato, porque se expresan en discurso directo. Esto nos permite conocer su posición en la diégesis y el modo en que el nudo dramático los obliga a vincularse, en virtud de una interacción forzada, que tiene una finalidad común: encontrar a Lina y a Simón (y a los padres de Javier).

La operatividad de la perspectiva narrativa, nos permite pensar que el relato tiene una puesta cinematográfica, donde la focalización dominante de Javier, y su participación en la diégesis tiene el efecto de hacer de la interacción entre Marga, Charly y él, una gran maniobra distractiva, para desviar la atención de lo que *realmente* ocurre en el relato. Dicho de otro modo, el personaje focal es Javier, porque enfoca el diálogo, (lo cual convierte este relato en el más mimético) y con ello desvía al lector/a de poner la atención en lo que está ocurriendo *afuera* de la diégesis, en el relato. La elección de Javier como narrador es calculada, porque su mirada no tiene los prejuicios y los temores que contiene, por ejemplo, la mirada de Marga.

Entonces, es un relato donde lo monstruoso es un carácter inmanente al relato, un estado de la ficción en el que el lector/a es colocado ante la inminencia de algo terrible.

Creemos que esto es un efecto directo de la distancia focal que se vincula a los temores que genera lo que no está mostrado, o cuando la mirada contiene prejuicios que *crean* peligros, donde no los hay. El cruce entre enfermedad y la vulnerabilidad de Lina y Simón, por su condición de infantes, activa la imaginería de lo monstruoso en torno a la desviación, la perversión y la paranoia cuando desaparecen con sus abuelos, que están enfermos y desnudos. El relato, entonces, propone un escenario que exhibe las contradicciones de la desnudez de los adultos mayores, (que, en este caso, son padres de Javier y abuelos de Lina y Simón) precisamente porque no son jóvenes, ni solteros/as y le hace frente, pese a lo turbio de las consecuencias.

La primera parte estará orientada a establecer las configuraciones de lo monstruoso, en torno a los peligros que entraña la desnudez. La segunda parte a analizar lo monstruoso como inmanencia frente a la que nos coloca el relato, al privar de la voz a los dos pares de personas que están desaparecidas (los abuelos y los nietos), lo que crea el efecto de un estado de peligro que surge de los márgenes de la diégesis.

III.2.1. Los peligros de la desnudez

El relato comienza con una pregunta: “¿Dónde está la ropa de tus padres? —pregunta Marga” (p. 29). No es casual este inicio de la narración. Hay una zona oscura de lo real que se activa en torno a un elemento que Marga presume que *debería* estar. Como la ropa no está, lo primero que muestra el relato, es una incógnita. La pregunta está dirigida a Javier, personaje en torno del cual se van a ir tejiendo las relaciones familiares que lo tienen por denominador común y que se van a ir tensionado por los diversos roles que ocupa.

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 (Ibíd.).

Javier es el ex marido de Marga, es padre de Lina y Simón, que tienen seis y cuatro años respectivamente, e hijo del matrimonio de adultos mayores que corren desnudos por el patio de una casa de veraneo. Reparemos en la actitud de contrariedad y negación de Marga, que cruza los brazos ante un escenario con el que desacuerda pero que también indica una

actitud en general hacia el diálogo. Marga espera que la respuesta le sea revelada, no pretende salir del tránsito del no saber al saber por una acción; buscar la ropa, por ejemplo. Javier, por su parte, siendo focalizador, es el más limitado de todos los personajes, por su posición en la diégesis y su posición afectiva en relación a sus padres, pero tiene la libertad de reconocer sus limitaciones en los permisos que se otorga como narrador homodiegético, único reducto frente a un escenario que no controla. Reconoce que no sabe qué responderle a su ex mujer, porque no sabe, y en torno a este no saber va a ir creciendo la tensión dramática del relato.

Notemos también, que Marga y Javier ven a los adultos porque los separa un ventanal que no tiene cortinas, es decir, la mirada no puede sustraerse de este escenario, porque el matrimonio de ancianos se coloca en un espacio al aire libre, donde no pueden no ser vistos. Además, es posible trazar vinculaciones con la tapa del libro y con el ventanal de la casa del relato anterior, donde se mantiene la idea de la *transparencia*. La mirada que mira a través de las ventanas, sobre todo cuando no tienen cortinas (como sería este caso), pero que, a la vez, establecen un límite entre un adentro/afuera que es preciso traspasar. Vemos que, conceptualmente hay una coherencia entre la ilustración de una poética en la tapa del libro *Siete casas vacías* que pondera el elemento visual y su relación con la selección de relatos propuesta, cuya lectura crítica, pone el acento en la preponderancia de lo visual en la construcción de la narración.

Entonces, la pregunta prefigura un interrogante por las convenciones en torno a la desnudez, y en particular, la del/la adulto/a mayor. El espacio marca un primer límite que no legitima esa desnudez, por el contrario, la rechaza. No es una exposición artística, una playa nudista o una protesta. De allí que sea razonable que la pregunta que propulsa el relato, sea espacial. La ropa, como cosa, convoca una semántica de significados según la posición del agente en el espacio, que crea un campo axiológico, en derredor de un elemento que debería componer ese ordenamiento, y que, en el relato, está ausente.

Es una casa de verano que van a compartir niños y adultos, y los padres de Javier “corren desnudos por el jardín trasero” (Ibíd.). Hay que tener en cuenta que son ancianos, en el doble rol de padres de Javier y abuelos de los hijos de este, lo que sugeriría una trasgresión sexual-afectiva. El relato, en esta pregunta inicial, ya indica la trasgresión de dos límites: el que impone el espacio y la heteronormatividad, porque como padres, abuelos y adultos

mayores que son, no es admisible que corran desnudos. Este es un primer indicio de la configuración de lo monstruoso en torno a los peligros que convoca la desnudez.

—Van a ser las seis, Javier —me dice Marga—. ¿Qué va a pasar cuando llegue Charly con los chicos del súper y vean a sus abuelos corriéndose uno al otro? (Ibíd.).

Dos elementos se ponen de relieve en la pregunta de Marga. El primero, que la incógnita de Marga revela el prejuicio de su mirada: que Lina y Simón vean a sus abuelos corriéndose desnudos. El enunciado está orientado hacia la problematización de la mirada, pero evidencia que, en *su* mirada, está la perversión, no en lo que mira. El segundo, que elimine la desnudez del enunciado confirma que lo monstruoso es, lo que se niega a nombrar. La desnudez, *es* lo monstruoso, y por ello es innombrable, es irrepresentable, es intraducible. Se elide, porque Marga decide no nombrar, para no hacerla real y enfrentar lo que realmente teme.

Como se trata de un diálogo hueco, (porque no se escuchan, hablan consigo mismos: Javier para sí, Marga en voz alta), Javier no responde la pregunta, sino que repregunta “¿Quién es Charly?” (Ibíd.), y si bien Javier prefigura que es “el gran-hombre-nuevo- de mi ex mujer” (Ibíd.), le “gustaría que en algún momento me lo explicara” (Ibíd.). El enunciado pone de manifiesto la necesidad de explicar. Es interesante en una narrativa que se caracteriza por la falta de explicaciones que, textualmente, el personaje las exija para sí. Esto revela los mecanismos internos de funcionamiento de la narración y da por resultado una ficción que se muerde la cola: pone en un personaje la necesidad de una explicación que el relato no le va a ofrecer, pero no por eso deja de exigirla.

Esta falla en la comunicación va a marcar y atravesar todo el relato porque el interrogante sobre el que se asienta el conflicto de la narración está impulsado, en gran medida, por la torpeza de Marga y Javier para entenderse. Marga se contesta sola “Se van a morir de vergüenza de sus abuelos, eso va a pasar” (Ibíd.). A esta presunción, Javier responde con una constatación “Están enfermos, Marga” (Ibíd.). En esta afirmación se advierte el hecho infame de la familia. El relato no explica la patología del matrimonio, ni la clase de enfermedad que padecen, si se trata de uno o de los dos, pero la circunstancia que estén enfermos los coloca en una cornisa donde lo permitido/prohibido y correcto/incorrecto, ingresan en un terreno sinuoso.

La enfermedad se vincula con el riesgo de contagio y en eso reside la preocupación de Marga. Su razonamiento es que la enfermedad pone a los ex suegros en un estado-desnudo con lo cual, si Lina y Simón los ven así, se van a contagiar de la misma enfermedad, con el añadido de que son infantes y esto los coloca en una situación de vulnerabilidad. Y eso es peligroso. Podemos interpretar lo monstruoso como un componente de lo humano, si entendemos que la enfermedad es una desviación en un cuerpo sano. En este cuento, ello tiene connotaciones y consecuencias porque el cuerpo desnudo y enfermo de los abuelos puede corromper el cuerpo sano de sus nietos. De este modo, los abuelos desnudos, viejos y enfermos, se convierten por efecto de la mirada, en cuerpos amenazantes que subvierten y dislocan el espacio común de la casa de verano, pretendido espacio “neutral”, de encuentro entre Javier, sus padres y sus hijos. Este sería un segundo nivel de configuración de lo monstruoso.

De la charla entre Marga y Javier surge que Javier hace tres meses que no ve a sus hijos y que Marga, en un intento por mantener el contacto entre ellos y sus abuelos paternos, alquiló una casa de veraneo, a 300 km del lugar donde viven, para que pasen las vacaciones todos/as juntos/as. En este contexto, ¿Qué muestra el relato? Porque mientras en la superficie de la narración se desarrolla esta conversación, el manejo del espacio con el uso del adverbio “detrás” es fundamental para mostrar que mientras dialogan, pasa en simultáneo, otro evento, del otro lado del ventanal y de espaldas a Marga.

Detrás de Marga mi padre riega a mi madre con la manguera. Cuando le riega las tetas, mi madre se sostiene las tetas. Cuando le riega el culo, mi madre se sostiene el culo (...)
¿Es mi madre la que sostiene lo que mi padre riega o es mi padre el que riega lo que mi madre se sostiene? (30).

Este juego de palabras en la pregunta de Javier, que indica incredulidad hasta para el mismo personaje, presenta el conflicto doméstico, con humor e ironía, pero esta particular “inocencia” de la situación, este contrapunto delirante, no debe hacernos olvidar, que los padres se divierten y el goce es sexual. Pensemos que el monstruo se relaciona con comportamientos sexuales, desviados de la norma, que se concretan en prácticas asociadas a la sodomía, el incesto, la zoofilia; pero en las narrativas actuales, esta desviación puede rastrearse en la continuidad con prácticas eróticas vinculadas a grados de carnalidad que se

sugieren, aunque no se muestren. De este modo, estaríamos frente a un aspecto de lo monstruoso relacionado al carácter sexual de la conducta de los abuelos, promovida, además, por el cambio de entorno del matrimonio, o precisamente por ello (“Sabés como se ponen si los sacás de su ambiente” (Ibíd.), es la defensa de Javier). En otras palabras, en esta escena se identifica un sesgo monstruoso, porque normalmente hay un desarreglo natural que activa la emergencia de lo monstruoso y, en este caso, se habría disparado por el cambio de entorno, porque ellos pueden expresarse con una libertad y una naturalidad que en el ambiente donde viven, está reprimido y anulado. Veamos que en el enunciado Marga señala:

(...) así que para invitarte a pasar unos días con tus hijos, a los que, además, hace tres meses que no ves, tengo que prever el nivel de excitación de tus padres (Ibíd.).

Esta es la única referencia textual en torno a la excitación del matrimonio, que no se aclara de qué grado es (si es propia del frenesí de la alegría de estar regándose, o si ocurre alguno contacto sexual explícito), pero que está sugerida, a juzgar por la actitud de Javier, que busca por todos los medios evitar que Marga se de vuelta.

Mi madre alza al caniche de Marga y lo sostiene arriba de su cabeza, girando sobre sí misma. Yo intento no quitar la vista de Marga para que de ninguna forma se vuelva a hacia ellos (Ibíd.).

Es interesante reparar que para evitar que Marga se de vuelta, el personaje focalizador no le saca la vista de encima, es decir, es la mirada que mira para evitar poner la atención en la periferia. Y es una mirada que debe ser tan totalizante, que logre que de “ninguna forma” se de vuelta, una mirada que hipnotice o que focalice paralizando. Es un relato que dirige la disposición de la mirada y, además, crea un espacio, sin mostrarlo, con sólo designarlo en el diálogo, en el uso del adverbio. Una cosa puesta delante de otra puede ocultar a la segunda, por el ángulo de observación; la focalización según la narratología. Pero si el observador/a se corre, vuelve a estar a la vista, lo que indica que siempre lo estuvo, sólo que había que cambiar de posición. Esta es la invitación del relato: a cambiar de posición para ver lo que siempre estuvo en el mismo lugar y algo más, a expandir el relato, a costa de las limitaciones del enunciado.

Esto es posible por las tensiones sobre las que se asienta el conflicto. Si inicialmente el nudo del problema radica en el binomio saber/no saber: (no) saber dónde está la ropa, (no) saber qué va a pasar cuando los niños lleguen con Charly del supermercado, se va corriendo el eje hacia la oposición ver/no ver. Si Marga no ve, no está ocurriendo (aunque esté ocurriendo). Si no ocurre, no importa que no se sepa dónde está la ropa porque es un saber que no es dirimente para provocar un cambio o evitarlo. De este modo, que Javier intente evitar que Marga se de vuelta es la confirmación de que algo importante está ocurriendo detrás. La posición del narrador le permite orientar la mirada en torno a lo que se ve y lo que se oculta, lo que le otorga a su perspectiva el carácter estratégico de mantener fuera de la vista (que en este caso es similar a ocultar), lo que está a la vista, que es monstruoso.

Marga devuelve a Javier al momento, cuando le dice “Quiero dejar toda esta locura atrás, Javier” (Ibíd.). Y Javier que piensa para sí “Esta locura” (Ibíd.). El relato, al igual que el que analizamos anteriormente, define como locura aquello que pasa en el enunciado, es decir son los mismos personajes los que califican que aquello que ocurre está fuera de los parámetros de lo normal, lo razonable y lo aceptable. Es significativo porque no se trata de una interpretación por fuera del relato (por un lector/a, por ejemplo), ni tampoco por una instancia extradiegética/heterodiégetica (un/a narrador/a ajeno/a a la diégesis) sino que los mismos personajes inmersos en la diégesis, identifican un componente de irracionalidad, descolgado. Esto brinda dos características de esta ficción. El primero, la lucidez de los personajes, que aún en su desorientación, tienen la capacidad de reconocer que algo falla. El segundo, que aun cuando no pueden controlar lo que pasa, los personajes conservan la facultad para nombrarlo.

Charly llega con Lina y Simón, y Javier, personaje intradieгético, traza la espacialización de los personajes, a partir del uso de adverbios: Marga, que “Va hacia adelante, la sigo. Detrás de mí el caniche continúa girando en el aire” (Ibíd.). El caniche (y el matrimonio) han quedado fuera del campo de visión de Marga y de Javier. Remarcamos esto porque va ser relevante posteriormente.

Marga se arregla el vestido y el cabello frente al espejo para recibir a Charly. Este gesto de Marga es significativo, porque si bien es caracterizador de su coquetería y que quiere impresionar a Charly cuando la vea, nuevamente vuelve a colocar la perspectiva visual como régimen óptico. Si Marga se mira a ella misma, no mira lo que ocurre atrás ni a los costados.

Es un personaje que denota incapacidad para ver más allá de lo que no sea ella y sus intereses y sus preocupaciones. Esto también es interesante en una narrativa que no adjetiva a sus personajes, ni los describe (pensemos que el focalizador no la califica a Marga de “coqueta”, o “vanidosa” por ejemplo, sino que la caracteriza a partir de la observación del gesto de arreglarse frente al espejo).

Los niños aparecen colgados como flotadores de los brazos de Charly, abrazan al padre y salen corriendo por detrás. Charly es alto, fuerte y tosco y, contrario a lo que había pensado Javier, le estrecha la mano cordialmente a este y le pregunta qué le parece la casa. Marga le presenta a Javier, y los niños, chocan contra sus piernas, lo abrazan y “salen corriendo”. Salen corriendo del enunciado, porque Javier no focaliza su mirada sobre los niños, la focaliza en Charly y en su actitud de cordialidad cuando le estrecha la mano. En este contexto, aparece el caniche que había estado levantando la ex suegra.

El caniche aparece llorando por lo bajo con la cola entre las patas. Marga lo alza y, mientras el perro la lame, ella frunce la nariz y le dice: “michiiquititingo, mi chiquititingo”. Charly la mira con la cabeza inclinada, quizás solo intenta entender. Entonces ella se vuelve en seco hacia él, alarmada y dice:

—¿Dónde están los chicos?

—Estarán detrás —dice Charly—, en el jardín.

—Es que no quiero que vean así a sus abuelos (31).

Tengamos en cuenta dos elementos. El primero, es que el relato no brinda referencias temporales entre el momento que Charly le estrecha la mano a Javier y el momento de la aparición del perro. Lo que nos lleva al segundo elemento y es que el perro aparece llorando, con la cola entre las patas. La actitud del perro, denota susto. Si tenemos en cuenta que el caniche estaba girando en círculos sobre la cabeza de la madre de Javier y ahora aparece asustado, el relato sugiere que algo ocurrió y sobre esa vacilación va ir creciendo la sospecha de algo silenciado en la representación. La ausencia de marcas textuales que nos permitan conocer si pasó una milésima de tiempo, o un transcurso prolongado, y la reacción de “alarma” de Marga, generan un efecto de incertidumbre que coloca a la trama, en una oscilación entre lo perverso y lo inocente, lo dicho y lo insinuado y lo familiar y extraño.

Dicho de otro modo, si el lector/a supiera que ha transcurrido mucho tiempo (por alguna marca textual) desde la última vez que se vio a los niños, sería entendible y razonable, un temor en torno a su paradero. Por el contrario, el relato lo presenta como algo inmediato, que ocurrió por un descuido, un instante de distracción y esta inmediatez es lo que genera perturbación. Pensamos que ello se relaciona directamente con la simultaneidad entre la instancia de la enunciación y el enunciado. Que Javier sea narrador homodiégetico indica que, como focalizador, participa en la historia mirando a Marga y por hacerlo, no pudo ver a sus hijos (esto también podría estar sugiriendo simbólicamente una incapacidad como padre, de ver a sus hijos, por eso Marga empuja las situaciones de encuentro entre este y sus hijos). Este rasgo no sólo subraya la limitación del personaje focalizador cuando es fijo, sino que, además, genera el efecto que los niños dejaron de estar bajo el perímetro de Marga, Charly y Javier, debajo de sus narices. La fluctuación en la trama se genera por un descuido de aquellos/as que desatendieron la vigilancia de los niños.

Reparemos también que esta incertidumbre es del orden de lo real, no se extrae al enunciado del registro realista y creemos que ello se detecta con claridad al colocar la incertidumbre estructural del relato, en la construcción espacial. Vemos que frente a la sugerencia de Charly (“estarán detrás”), los adultos responden con un giro: “Los tres giramos a un lado y al otro, pero no los vemos” (Ibíd.) lo que indica, primero, que la limitación no es privativa de Javier, porque los tres giran y ninguno de los tres los ve. Segundo, que la acción de los tres es limitada porque con esta puesta en acto, el relato prefigura que hay zonas opacas de lo real, a las que no se puede acceder “girando” únicamente. En nuestra hipótesis de lectura, se puede interpretar a la luz de la ubicuidad del monstruo, que tiene que ver con la incapacidad para ubicarlo dentro del repertorio de lo real, por su carácter polifacético. Si los tres adultos pretenden llegar a los constructos del monstruo, es necesario hacer algo más que sólo pivotear en el mismo lugar.

III.2.2. La inmanencia de lo monstruoso

A partir de este punto, el relato se enrarece porque empieza a prefigurarse un quiebre epistemológico, donde lo monstruoso deja de estar colocado en los viejos que corren

desnudos, sino que se torna un elemento inmanente a la narración, como autocontenido, un temor que acecha en los márgenes de la diégesis.

El relato instala un misterio en torno a la pregunta “¿Dónde están los chicos?” (Ibíd.) que se desprende de la actitud de alarma de Marga y alrededor del cual van a girar las acciones posteriores de Javier, Marga y Charly. El enigma consiste en que los niños se pierden y desaparecen adentro de una casa²⁶. Insólito. Más allá de las variaciones propias de cada edificación (más grandes, más chicas, de una planta, de dos), perderse en una casa es del orden de lo absurdo, aunque no de lo imposible. En el relato, es, de hecho, posible y real. Lina y Simón desaparecen. Esta oscilación que introduce el relato, este traspie en el modo de relacionarnos con la realidad que se presume homogénea, estable y segura, nos permite vincularlo con el tópico de la monstruosidad que está asociado a la infamia. No sólo que se han extraviado dos niños, sino que se han extraviado en una casa donde hay dos adultos mayores desnudos y enfermos.

Nuevamente la oposición vuelve a construirse en torno al ver/no ver y lo mostrado/lo ocultado. En la superficie a Marga le preocupa que sus hijos puedan ver desnudos a sus abuelos, pero lo que el relato silencia es que lo que verdaderamente le preocupa es que *estén* con sus abuelos.

Temo llegar al jardín y encontrar juntos a mis hijos y a mis padres. No, lo que temo es que sea Marga quien los encuentre juntos, y la gran escena recriminatoria que se avecina (32).

Ahora, fijémonos que el temor de Javier, no es que sus hijos estén con sus padres, sino que Marga los vea. Como Javier sólo puede ver el punto fijo (por eso es narrador homodiegético), su temor es focalizar a Marga, focalizando el escenario temido por ella: Lina y Simón juntos con sus abuelos desnudos. El relato propone un juego de espejos infinitos en torno a la mirada que mira y lo que esa mirada ve. En este sentido, recordemos que la mirada es un elemento icónico fundamental del monstruo por su capacidad para paralizar, seducir, atraer y aterrar. En todos los casos, crea un campo de fuerza que protege y proyecta, temores

²⁶ Una clave de lectura de este extravío podría estar en el paratexto del libro de cuentos, que ya fue señalado anteriormente, que habla precisamente de una niña de cinco años que se pierde entre el comedor y la cocina de una casa. Remitimos al lector/a a la nota 20 donde se reproduce la cita a la que aludimos.

y deseos. Marga y Javier *no* miran lo mismo, pero como lectores/as, sólo podemos conocer lo que mira Javier que, por ser homodiegético, es limitado.

El miedo es un indicador de amenaza, que extrae a la situación de lo que tiene de risueña (“mis padres desnudos”) y la coloca en el orden de lo incierto, porque a partir del pensamiento de Javier se abren una serie de escenarios que el relato no cuenta. En este sentido, en el realismo que propone el relato, lo real no es lo conocido, la realidad se constituye en el señuelo, para sean otros/as los/as que cierren la experiencia de lectura. El relato priva al lector/a de desplegar los escenarios posibles, porque pretende que se alimenten en su imaginación.

La tensión va creciendo gradualmente y el parangón es la conducta de Marga, que incorpora una dimensión de lo monstruoso como expresión de lo perverso y degenerado.

—Esto está muy mal. —Se pone otra vez de pie—. Esto está muy mal. Es que podrían estar haciendo cualquier cosa. —Y ahora sí me mira a mí.

—Busquemos otra vez —digo, pero para entonces ella ya está saliendo al jardín trasero. Regresa unos segundos después.

—No están —dice—, dios mío, Javier, no están (Ibíd.).

Fijémonos que valora la desaparición como algo que está “muy mal”. Esto es lo perturbador porque invita a pensar que la desaparición es la manifestación de un descontrol, un desarreglo no contemplado en el plan familiar de vacaciones que apunta al centro de lo real. Es el elemento descolgado que connota lo monstruoso, en el que la corporalidad (en principio entre cuerpos infantiles y el de ancianos, además enfermos) es esencial para la representación de la perversidad de lo monstruoso por su asociación con el deseo y la represión. Además, porque la proyección del peligro del contagio pone a prueba el umbral de tolerancia de cada época y de cada cultura en torno a lo prohibido y lo permitido entre adultos y niños.

Marga únicamente puede llegar a los bordes de la idea que realmente piensa, porque es muy terrible para nombrarla. Sin embargo, en sus acciones se advierte algo del orden de lo impronunciable; por eso llena los vacíos de su propia incapacidad para comunicar con actos (se pone de pie, lo mira a Javier, sale al jardín trasero, hace, para llenar el vacío que impuso lo incomunicable). La desaparición intensifica simbólicamente que la realidad es

inaprehensible y perturbadora, porque la alumbró allí donde se sabe que el signo es provisorio, escurridizo, tambaleante: en las dinámicas íntimas y privadas de las relaciones familiares.

En el plano metodológico, esta escena pone de manifiesto la desviación que, en el horizonte normativo de Marga, no contempla que Lina y Simón puedan estar sustraídos de su visión. La diégesis propone que, además de sus hijos, sus ex suegros están sustraídos de su visión y la de Javier y Charly. La desaparición simultánea de los niños y sus abuelos, los coloca en una posición en la que “podría estar haciendo cualquier cosa”, con lo cual lo monstruoso se convierte en el relato que se escapa de la diégesis. Lo monstruoso es lo que está ocurriendo por fuera de la misma, precisamente porque *está ocurriendo* y la voz y la focalización no tienen control sobre ello, menos el resto de los personajes que participan de la historia.

Vemos que la gravedad de la situación es un efecto del relato que se va construyendo a partir de un juego de claroscuros, basados en oposiciones, cuyos matices van creciendo gradualmente de intensidad. Si inicialmente la tensión se asentaba en la oposición saber/no saber dónde está la ropa de los adultos mayores, luego se corrió hacia la oposición ver/no ver a los abuelos, en esta escena, se coloca en el estar/no estar los niños.

Charly, Marga y Javier se avocan a la búsqueda de Lina y Simón en un espacio que parece expandirse, revelándose como laberíntico, extenuante y abrumador. Esto es una marca distintiva del realismo que propone el relato. Se trata de una casa de verano, que tres adultos rastrean en cada uno de sus puntos, pero lo infructuoso de los resultados, la convierte en un espacio amenazante y desconocido. En esto es importante tener en cuenta que la ambigüedad en torno a la casa, va creciendo por efecto del manejo limitado del espacio que tiene la focalización fija de Javier. Parece más grande de lo que es, porque el personaje narrador no puede correrse de la visión limitada que le da el punto fijo.

La búsqueda revela, además, los temperamentos de los personajes que, afín a la retórica infame, no están explicados en su condición, sino que están presentados a partir de líneas básicas, las necesarias para acompañarlos en su tránsito por una realidad que se presagia atroz. Marga es la gestora y el motor de la búsqueda “Marga sube las escaleras y los llama desde la planta alta” (Ibíd.) y lo dirige a Charly “En el coche, Charly, en el coche” (p. 33). Charly está presentado como un títere de Marga, “sobreactúa sus movimientos como si

Marga estuviera controlándolo: pasa rápidamente de la quietud a la acción” (Ibíd.). Y Javier está desorientado: se debate entre imitar los movimientos de Charly (cosa que no puede hacer) o recibir instrucciones por parte de Marga (que no recibe).

La búsqueda es pormenorizada, llegando a extremos absurdos. Buscan a los niños en el jardín delantero, en el garaje, en la planta alta, en la cocina, debajo de la mesa, en los cuartos, en el baño, en la habitación matrimonial, en los placares, debajo de las camas, en el auto, detrás del vajillero, detrás de las escaleras, detrás de los arbustos de las casas vecinas. Los adultos se cruzan en lugares comunes, entrecruzan miradas, y el resultado es invariablemente el mismo: “Delante no están” (Ibíd.) “No están afuera” (Ibíd.) “No están en el coche” (p. 34).

La narración también va exponiendo otra cosa. Fijémonos que la razón de la búsqueda es encontrar a los niños, pero el realismo del texto propone llevar al lector/a a una instancia liminal, donde se abre un estado de ambigüedad singularmente productivo, cuando Marga pasa de estar desesperada, a estar furiosa.

La puta madre que los parió —dice, así que asumo que no es porque haya encontrado a los chicos. ¿Habría encontrado a mis padres? (33).

El insulto parece estar dirigido a sus ex suegros, no sólo porque no se dirigiría un insulto a sí misma si buscara a sus hijos, sino además por la duda de Javier en el monólogo interior. Su inquietud (“¿Habría encontrado a mis padres?”) nos confirma que si en la superficie, se busca a los niños, soterradamente, se busca a los padres de Javier. En este sentido, en sus padres se asienta la falta (y falla) primera: su falta de armonía física (son cuerpos viejos), su falta de adecuación a su rol (son abuelos) y su falta de castidad (están excitados), con lo cual el insulto está orientado a reprochar que exista ese elemento disfuncional, descolgado e irracional, que indomesticado, confirma que lo cognoscible es un misterio, más insondable, cuanto más cercano se presenta.

Reparemos en la reflexión que Javier hace a continuación:

Hay pocas cosas y todo está muy ordenado. Es una casa de verano, me digo, pero después pienso en la verdadera casa de mi mujer y mis hijos, la casa que antes también

era mi casa y me doy cuenta de que siempre fue así en esta familia, que todo fue poco y ordenado, que nunca sirvió de nada correr las perchas para encontrar algo más (Ibíd.).

La intervención de la instancia narrativa, nos permite conocer el pensamiento de Javier en torno a la dinámica de su propia familia, y si bien esto es posible, por su nivel intradiegético, es la focalización la que acentúa los efectos de su incursión como narrador. Esto le permite ofrecer al lector/a una mirada particular en torno a la naturaleza extraña de las relaciones familiares, porque está diciendo que no hay nada oculto, secreto o cifrado en los vínculos familiares (y esto es lo que las vuelve desconcertantes e inquietantes) y este monólogo interior ocurre mientras “Marga abre los placares, corre algunas prendas que cuelgan de las perchas” (Ibíd.).

Javier necesita una casa de verano (que es una casa de tránsito, de temporada, para pasar unos días de vacaciones) para confirmar que al igual que su casa “verdadera” (donde ya no vive más con Marga ni con los niños), las dinámicas de relación siguen siendo las mismas: “nunca sirvió de nada correr las perchas para encontrar algo más” (Ibíd.). Es decir, tanto antes como cuando vivía con Marga y los niños, y ahora que está en un espacio completamente distinto, nada ha cambiado. Es como si el texto dijera que “se cambia, para descubrir que nada ha cambiado”. Sólo un personaje que es la vez focalizador y narrador intradiegético puede llegar a esa conclusión, para comprender que no hay mucho más que lo visible, detrás de lo visible. Por eso dirige la narración. Y por eso no encuentra nada detrás de las perchas: porque no hay nada para encontrar. Relacionado a esto, se detecta una clave de lectura de la poética de Schweblin, Entendemos que esta es la invitación de sus relatos: descubrir que, si hay secretos, están a la vista de todos/as. Causan estupor precisamente porque son tan evidentes, que la obviedad del hallazgo, nos deja atónitos/as.

La sospecha que va sembrando el realismo infame es que los niños están juntos, con los abuelos. El enigma que queda por develar es si adultos mayores y niños, están, además, desnudos.

Marga va unos metros delante de mí cuando se detiene y levanta algo del piso. Es algo azul, y lo sostiene de una punta, como si se tratara de un animal muerto. Es el buzo de Lina (34).

Fijémonos el dramatismo que supone la comparación de una prenda con un animal muerto, subrayada por el gesto de sostenerla de la punta como si con ello se le diera a la ropa menos consistencia, la hiciera menos real de lo que es. Pensemos, además, que la ropa de los adultos sigue sin aparecer, pero se encuentra la remera fucsia y las zapatillas de Lina y más alejada de estas, la camiseta de Simón. El hallazgo de la ropa de los niños, confirma que estos efectivamente, no tienen algunas de sus prendas, pero sigue manteniéndose la vacilación respecto de su ropa interior, verdadero dilema y que recupera simbólicamente la dimensión de lo monstruoso, en su relación con la perversidad sugerida por el relato.

Es atendible que Javier vaya detrás de Marga, lo que supone una limitación focal intencionada: sólo puede generar el efecto turbador el personaje que puede provocarlo porque es quien percibe como inminente la amenaza. En otras palabras, el relato confirma los escenarios temidos, colocando al focalizador en una posición en la que él mismo es incapaz de anticiparse. Javier, no encabeza la búsqueda ni enfoca el escenario, sino que enfoca al personaje de Marga que es el único que percibe una amenaza, entonces el lector/a únicamente accede, a lo que Javier va corroborando, y esto ocurre, porque Javier siempre está detrás.

Se vuelve para mirarme. Va a decirme algo, va a putearme otra vez de arriba abajo pero ve que más allá hay otra prenda y va hacia ella. Siento a mis espaldas la sombra descomunal de Charly (Ibíd.).

La sombra descomunal de Charly es la figuración del monstruo que ha creado el mismo relato, a costa de aquello que intencionalmente ha ocultado, porque se lo ha perdido de vista. Metodológicamente, el focalizador ha quedado paralizado (e inmovilizado en la diégesis) entre la mirada de Marga que demanda una explicación que Javier no tiene (que desde el comienzo del relato no tiene) y la sombra de Charly, cuyo principal atributo, es precisamente, estar a la sombra de Marga y de lo que esta le ordene o no hacer. En esta escena, es el modo de textualizar la amalgama con Marga, aún cuando al focalizador no esté interesado en observar a este personaje.

Frente a este escenario, la orden de Marga es “Llamá a la policía, Charly. Llamá a la policía, *ahora*” (Ibíd.). Reparemos que el mismo relato subraya el *ahora*, porque la ficción infame, no narra las escenas posteriores al desastre, sino los efectos de su presentización

sublimada. Los niños, ahora están desaparecidos, ahora están desnudos y ahora, posiblemente, combinando esos dos factores, estén en peligro.

Marga junta más ropa. La sigo. Levanta una prenda más y se para frente a la última. Es el shortcito de malla de Simón. Es amarillo y está un poco enroscado. Marga no hace nada. Quizás no puede agacharse por esa prenda, quizás no tenga fuerzas suficientes. Está de espaldas y su cuerpo parece empezar a temblar. (...) Es una malla muy chiquita. Podría entrar en mis manos, cuatro dedos en un agujero, el dedo gordo en el otro (35).

En este punto, hay una continuidad entre el hallazgo de las prendas de los niños, con la ausencia de la ropa de los abuelos al comienzo del análisis, en una escena que completa el sentido de la incógnita del principio. La perspectiva que elige Schweblin para plantear este escenario, supone una suspensión de la obviedad, y para ello empuja la situación a un extremo intolerable. El relato coloca a la ropa como un objeto que genera un excedente de significados, en la ubicación intencionada de un personaje focalizador cuyo foco es tan limitado, que sólo puede seguir las huellas de la ropa, su valor indicial. Y los indicios señalan que los niños están desnudos y que su vulnerabilidad es tan evidente, como la desproporción entre los dedos de la mano de un adulto, con los orificios de la prenda. La comparación es tan efectiva como la convicción que quiere desbaratar: no hay relaciones familiares inocentes, y hasta las más cercanas pueden contener peligros que no queremos ver o que hemos dejado de ver en un descuido.

Charly regresa del interior de la casa y avisa que iban a mandar al patrullero de la rotonda, cuando Marga se abalanza sobre Javier para pegarle. Charly se mete en el medio para separarlos y en este contexto, arriba la policía al lugar. Marga desesperada, les dice a los efectivos policiales “no están mis hijos” (p. 35), a la vez que señala la malla que cuelga de la mano de Javier, como si ese indicio fuera suficiente por sí solo para explicar el llamado. Es interesante reparar que, a la afirmación de Marga, el policía pregunte “¿Quién es este hombre?” (Ibíd.), refiriéndose a Charly y que los tres “Intentemos explicarnos” (Ibíd.).

De este diálogo extraemos dos elementos que nos confirman en la hipótesis de lectura crítica que venimos haciendo hasta el momento. El primero, que se trata de una ficción que siempre está en fuga, porque los personajes siempre están persiguiendo algo que le es negado, en este caso, una respuesta a una demanda concreta. Pensemos que cuando Marga señala el

indicio de lo importante (la malla) el policía pregunta por un dato accesorio, sin relevancia, sin importancia para dirimir el verdadero dilema del relato, incluso pregunta por Charly, cuya focalización es secundaria en el relato. Esto nos lleva al otro elemento, como siempre están persiguiendo lo equivocado o lo que la realidad les presenta, que siempre es algo impuesto, que los personajes no piden, pero que se presenta como imponderable, hay un intento, en la misma ficción de explicar lo inexplicable, de explicar la desviación. Y como es de esperarse, los personajes tampoco logran explicarse y se resignan, como hace Javier “Dejo caer resignadamente las manos” (p. 36), porque es inútil explicar un peligro que no existe, cuando todos los personajes actúan como si existiera uno.

El corte en la enunciación es preciso y discrimina lo importante de lo anecdótico, y esto también es un elemento recurrente en la narrativa de Schweblin. La realidad se presenta como el señuelo, con elementos que distraen, pero lo importante sigue estando a la espera de ser descubierto.

—Mis hijos —insiste Marga. Se planta frente a uno de los policías y lo repite muchas veces, quiere que la policía se concentre en lo importante —mis hijos, mis hijos, mis hijos (Ibíd.).

Reparemos que, si la realidad se presenta confusa, el régimen óptico es el que aporta claridad y definición. Marga tiene que imponer su mirada, colocándose delante del policía para que este la mire y se concentre, es decir, es la mirada que asume el monopolio de la narración. Es la mirada que dirige los sentidos dominantes: buscar a los niños. Cuando el policía pregunta “¿Cuándo los vieron por última vez?” (Ibíd.), vemos que el mismo relato demanda una respuesta visual, a una perspectiva, que es visual. Significativamente nadie responde a la pregunta del funcionario, porque en la diégesis, nadie los vio. La mirada de ningún adulto se enfocó en los niños. Marga insiste “No están en la casa” (Ibíd.) pero Javier, sugiere que “Pueden estar escondidos” (Ibíd.). Hay una diferencia. Mientras que Marga niega una realidad en la que sus hijos, podrían estar en la casa, con sus abuelos, lo que sería un “no estar”, Javier ofrece otra perspectiva: están, pero escondidos, es decir, es un estar, oculto.

En esto encontramos una vinculación con el tópico de lo monstruoso, que surge de la polivalencia y la mirada polifacética del monstruo. Puede referirse al juego de las escondidas, y esto sería entendible porque son niños que juegan a que sus abuelos los encuentren o que

abuelos y nietos estén jugando a las escondidas de los adultos que llamaron a la policía. Todas alternativas razonables: están escondidos, porque están jugando a las escondidas.

Pero también se detecta en la expresión, el tráfico de significados que rodea al *monstrum* en la medida que abuelos y nietos, son todo lo que el relato ha ocultado, mientras en la diégesis acontecía el diálogo y la búsqueda. Es decir, abuelos y nietos son el *monstrum* que deliberadamente se ha ocultado de la mirada que no tolera lo que tiene al frente o que no lo entiende, por eso se ha escapado y escondido y le han devuelto al monstruo la libertad de lo inclasificable y lo indomable. Además, es un elemento que sigue remitiendo a la mirada, porque se vincula con el descubrimiento inherente a los monstruos, que necesitan de la mirada para ser descubiertos.

Por primera vez me pregunto qué tan peligroso es que tus hijos anden desnudos con tus padres (Ibíd.).

Este pensamiento de Javier es significativo porque es lo suficientemente ambiguo como para mantenerse en el terreno de la especulación. ¿A qué se refiere Javier? Podemos pensar que la suya es una posición en la que no es posible imaginar algún tipo de animosidad de sus padres para con sus hijos, entonces queda en el plano de lo retórico. Es tan irrisorio pensar que constituya un peligro que *sus* hijos estén desnudos con *sus* padres, que sólo se puede interpretar como un pensamiento descabellado, surgido de los excesos de la fantasía y los fantasmas de la imaginación. Esto nos lleva al otro sentido de la pregunta. ¿Y si no hay reducto de la razón que se pueda sustraer de la violencia que genera lo monstruoso cuando se presenta como una posibilidad real? De tanto ver a través, o detrás de los ojos de Marga, ¿es posible que Javier haya visto el mismo peligro que ella? La situación sugerida, es un abuso sexual intrafamiliar que, al ser atroz, es inimaginable para Javier. La libertad que le otorga ser narrador intradieгético, le permite ocultar este temor en una ambigüedad que aparece a último momento por eso se plantea la duda a sí mismo en un monólogo. Precisamente, que no se exprese en discurso directo (que no diga en voz alta su duda) mantiene la situación en una zona liminal, que para el lector/a contiene un señuelo de peligro porque el narrador no agrega algo que dirima el razonamiento en algún sentido.

Inmediatamente los funcionarios policiales activan la búsqueda de los niños y organizan las acciones de los personajes, porque temen que los pequeños se hayan ido hacia

la ruta. De este modo, los policías ordenan a los padres que ingresen en el móvil policial, mientras que a Charly le ordenan que se quede en la casa, por las dudas los niños regresen por sus propios medios.

Y en ese momento, ocurre lo que siempre estuvo a la vista de todos/as, convocado por el mismo texto, pero que precisamente por ser obvio, es inesperado. Javier, sentado en el asiento trasero del móvil policial, se vuelve hacia la casa y ve a sus hijos con sus padres desnudos contra el ventanal, en una escena donde el elemento transparencia vuelve a ser significativo en la resolución del relato porque remite al régimen óptico. Fijémonos que el cuento parece decir que hay que estar a la distancia correcta, para poder ver. Más allá del jardín delantero y de espaldas a Charly, están los cuatro exhibiendo su desnudez, sin pudor, indiferentes al entorno. Es atendible que sea Javier el que los vea y no Marga o Charly, ciegos para ver lo que tienen al frente de sí mismos.

En ese momento me vuelvo hacia la casa. 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 con fascinación. Gritan de alegría, pero no se los escucha. Simón las imita a ambas con los cachetes del culo (37).

Están empapados, indicio que han estado jugando con la manguera. El relato cierra con la misma escena con la que comenzó. Al inicio, eran los padres de Javier los que jugaban con la manguera detrás del ventanal del living. Hacia el final, sus hijos se las arreglaron para reunirse con sus abuelos y con él que, por ser narrador intradiegetico y focalizador, participa de ese encuentro, al haberlos/as descubierto. Los/as cuatro gritan de alegría, pero no se los/as escucha, es decir, no sólo que son invisibles para que el/la que no sabe ver, sino que, además, son inaudibles, para el/la que no sabe escuchar. Los/as cuatro son ajenos/as a la mirada de los otros/as, disfrutan de la desnudez y del goce del propio cuerpo²⁷.

Es interesante que el relato cierre con una escena donde no hay indicios de discurso: es pura mo(n)stración. Conocemos a los abuelos y a los niños, por la imagen que los muestra,

²⁷ A propósito de este cuento, la escritora señaló en una entrevista: “(...) ese espacio auténtico e infantil que crean los niños y los viejos, donde lo que importa es divertirse y estar bien, el presente y el cuerpo. En la vejez debe importar mucho el cuerpo, porque no está siempre para responderte, así que los momentos de plenitud deben ser muy conscientes” (Lojo, 2015) que es lo que efectivamente se advierte en la escena.

pero no por un discurso hablado por ellos/as, porque en la diégesis se les haya otorgado el permiso para hablar. En otras palabras, el relato hace del *monstrum* el verdadero protagonista, en toda su potencia visual: niños y abuelos son mostrados, con su genitalidad al descubierto y no expresan más que lo que los cuerpos muestran.

Así que me digo a mí mismo “no abras la boca”, “no digas ni mu”, porque 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 (Ibíd.).

Javier reconoce la fuerza de la imagen y su poder para callar el discurso, para dejarlo mudo frente a la exhibición exaltada e impúdica de sus atributos y por su padre, que enfermo, lo reconoce (le devuelve su focalización). Recordemos que Javier está sentado en el asiento trasero del móvil policial y escucha que, por la frecuencia radial, los policías informan sintagmas sueltos: “desnudos”, “adultos” “niños” “secuestro”. Javier, luego de haber descubierto que sus padres y sus hijos no están desaparecidos, sino que están jugando desnudos detrás del ventanal se dice a sí mismo “no abras la boca”, “no digas ni mu”. ¿Por qué calla? Pensemos que el relato se construyó sobre la base de una sospecha, de un temor sugerido por la conducta de Marga y que llega al punto más álgido con el indicio que supone el hallazgo de la ropa interior de Lina y Simón. El peligro que percibe Marga, además, está abonado por la desconfianza hacia sus ex suegros y hacia Javier y su incapacidad para controlarlos.

En este sentido, Marga se condujo *como si* hubiese habido un peligro y todas las acciones que se sucedieron (la búsqueda desesperada de los niños y el llamado a la policía) ocurrió por efecto de un peligro que no era tal, una amenaza que finalmente no ocurrió. Entonces, en ese contexto, Javier calla porque es preferible seguir creyendo lo equivocado, antes que rectificar el error. Cuando la fantasía es tan convincente, por más indicios en contrario, no hay realidad que resista la incredulidad por más obvia que sea. También puede significar que Javier, en su condición de hijo, padre, narrador intradieético y focalizador sabe *exactamente* lo que significa que su padre lo haya reconocido. Y esto sólo lo puede dimensionar una persona que convive con la enfermedad de alguien querido/a y no puede hacer nada por cambiarlo. Posiblemente, el gesto de reconocimiento de su padre hacia él,

indique que su padre, pese a su enfermedad, es consciente y Javier, no quiera, ni pueda, ni desee, interrumpir esa lucidez, que es excepcional, por un peligro que nunca existió.

En cualquier escenario, el relato exhibe las contradicciones de un lenguaje muy limitado para nombrar el repertorio de signos que convoca el monstruo con su mera presencia, por eso opta por el silencio. Las definiciones dependen del lugar que ocupan los personajes en la diégesis y su posición afectiva. Marga entiende que sus ex suegros están enfermos y locos; Javier, que si bien enfermos, sus padres están únicamente desnudos. La policía por su parte, cuya función es precisamente anticiparse a los peligros, entiende que los niños son “menores” y que fueron secuestrados por “adultos desnudos y enfermos”.

El relato nos invita a un viaje de (des)ocultamiento en que lo monstruoso se sustrae a la visión porque esconde un repertorio de signos que no son accesibles para todo el mundo. Y lo consigue exhibiendo el principal atributo del monstruo: su carencia del don de la palabra, que, en la escena final, se convierte en un espacio singularmente productivo poblado de silencios, hiancias y elipsis; recursos a partir de los cuáles, el monstruo exhibe su presencia y su particular forma de comunicación en una ficción que se vale del registro infame para mantenerlo en una zona de vidrios transparentes, únicamente visibles para el ojo atento a su aparición.

III.3. “Pasa siempre en esa casa”: el entre-lugar monstruoso

Este relato presenta notas particulares en relación a los análisis anteriores. En primer lugar, no comienza con un discurso directo; no hay un personaje que oriente la narración. El relato privilegia el acto narrativo y no la historia, porque el personaje no sabe cómo contar (y por ende no sabe cómo ni por dónde empezar a mostrar) una historia para la que no encuentra el lenguaje que la pueda representar, entonces se centra en el acto narrativo que es el devenir de su pensamiento como narradora. Dicho en otras palabras, se advierte una narración interior, a cargo de un personaje que se piensa a sí misma en relación a una diégesis que no puede interpretar, pero sobre la que puede expresarse. En un nivel metadieético, nos permite vincular este relato con la torsión propia del dispositivo monstruo, de consciencia que se piensa a sí misma.

El relato elude los diálogos (de hecho, no hay marcas textuales de diálogo). Hay interacciones entre la mujer y su vecino o entre la narradora y su hijo, pero el discurso directo de cada personaje, (que son pocas y acotadas, a diferencia de los relatos analizados anteriormente), es integrado en el devenir de la narración por la narradora en el mismo cuerpo del relato, en entrecorrido. Esto es orientativo de una hipótesis de lectura, en el que el dominio narrativo de la narradora es total y absorbe los discursos directos de los otros personajes. No hay un interés en dejar hablar a los otros personajes, sino que es la conciencia de la narradora plegada sobre sí misma que necesita comprender, para que su personaje pueda vivir. Es la narradora, tratando de comprender narrativamente, lo que ocurre en la diégesis, por eso no hay diálogos con otros personajes.

El espacio epistemológico de lo monstruoso es particularmente productivo para plantear un escenario, en el que el tema del relato, es la muerte. En este sentido, el texto se despegas de cualquier indicio de obviedad, no ilumina el misterio de la muerte de manera directa, sino que alumbra las cosas cotidianas que la convocan diaria, pero irrevocablemente. La poética infame del relato propone un ángulo de lectura que se ajusta atinadamente para desandar las complejidades de un hecho natural y fatal, del que nada sabemos, pero con el que convivimos diariamente.

En este sentido, son oportunas las categorías de Dorrit Cohn (1978) de autonarración consonante y disonante porque nos permiten entender las relaciones entre una narradora que piensa, y su personaje que experimenta. La técnica retrospectiva nos permite reconocer

momentos de disonancia (que funciona como una conciencia), en los que la narradora, haciendo incursiones al pasado, analiza críticamente el presente y momentos de consonancia, identificables con su personaje que experimenta perplejo, lo que ocurre en la diégesis. El acoplamiento de las instancias, es productiva para dar cuenta de la confusión que experimenta el personaje en la diégesis.

Asimismo, y dado que nuestra hipótesis de lectura crítica privilegia la narración, antes que lo narrado, es pertinente la categoría de la voz, particularmente los niveles narrativos que menciona Genette (1989). Detectamos un nivel metadieético, que se advierte en metalepsis puntuales, en intromisiones de la narradora con el uso de verbos reflexivos (“pensar” fundamentalmente), los cuales nos ayudan a reconocer la impotencia del personaje frente a lo que ocurre en la diégesis.

Una primera parte estará destinada al análisis de lo monstruoso como un quebrantamiento de los límites entre la casa de Weimer y la de su vecina, cuyas fronteras son tan lábiles como el arbusto que separa ambas viviendas. Asimismo, se verá un segundo nivel de lo monstruoso como “otredad que se desliza” en una mismidad, que explica el nombre del relato y el carácter atónito de la narradora-personaje frente a lo que ocurre en la diégesis. En una segunda parte, veremos que de tanto rondar el entre-lugar monstruoso, el monstruo es finalmente convocado en un nivel metadieético que trasunta en una aparición diegética.

III.3.1. Otherness within sameness²⁸

El conflicto doméstico se anuncia en el título del cuento y es lo que pretendemos reflejar en el título de este apartado. Que algo pase siempre, indica algo iterativo, repetido y sostenido en el tiempo, y que ocurra en una casa, que es del orden de lo privado y doméstico. De este modo, el sintagma que da inicio al relato: “El señor Weimer está tocando la puerta de mi casa” (p. 39) resume todo el escenario que se desanda en la narración. La marca del

²⁸ Tomamos esta frase de Moraña, quien señala: “Según Timothy Beal, el monstruo es «otherness within sameness» (6), es decir, una diferencia que se enclava en la mismidad y, al hacerlo, la confirma y desestabiliza” (2017: 39). Quisimos respetar la frase en el idioma original porque entendemos que el adverbio “within”, si bien es traducido como “dentro de”, en inglés, hace referencia a algo que está adentro de otra cosa, pero separado, como algo inherente pero diferente, difícil de traducir. Entendemos que esto precisamente lo que ocurre en el relato, en la medida que hay una diferencia que se desprende de la casa de Weimer y se reproduce “mismamente” en la casa de la vecina, es decir algo igual, que es diferente cuando pasa al otro lado y que da cuenta de otra dimensión de lo monstruoso tematizado en la espectralidad de la ropa.

relato es el gran poder de síntesis, y ello se advierte desde la primera línea, con lo cual si bien es un cuento más corto que los anteriores es poderoso en las imágenes que convoca.

Cuando el señor Weimer toca la puerta de la casa de la vecina, su mundo privado se proyecta hacia afuera. El gerundio “tocando” indica morosidad, duración e insistencia. El relato no adelanta información, sino que se detiene en el gesto y lo describe acentuando los adjetivos: “Reconozco el sonido de su puño pesado, sus golpes cautos y repetitivos” (Ibíd.). Se trata de una acción lenta, pero definida y definitiva porque ir a la casa de la narradora, no sólo implica salir de la zona de confort de su casa, sino también exponer que el motivo de su visita es forzado. El relato demora la revelación.

Weimer toca la puerta de la casa de la vecina, mientras la narradora se encuentra lavando los platos. Que esta acción, pausada, doméstica, cotidiana, la sumerja en un estado de reflexión, en el que las ideas, que a menudo no puede verbalizar, se concatenan y encadenan, otorgándoles un sentido, es el modo en que la narración se hace disonante, y se despegas del presente de la diégesis. Esto le otorga un carácter metadiégetico a la narración, y se advierte que la narradora se está preparando para asumir el impacto emocional que supone que su vecino le toque la puerta.

Pienso que las cosas suceden siempre en el mismo orden, incluso las más insólitas, y lo pienso como si lo hiciera en voz alta, de un modo ordenado que requiere la búsqueda de cada palabra. Cuando lavo los platos se me da bien este tipo de reflexiones, basta abrir la canilla para que las ideas inconexas finalmente se ordenen (Ibíd.).

Notemos estas asociaciones de ideas entre cosas que en principio no parecen tener vinculación, porque el acto doméstico a partir del cual la narradora ordena su pensamiento y explica (se explica) la razón de la presencia de Weimer en la puerta de su casa, es lavar los platos²⁹. Y sigue “Es apenas un lapso de iluminación; si cierro la canilla, para tomar nota, las palabras desaparecen” (Ibíd.). Es decir, cerrada la canilla, se termina la disonancia, su refugio en un estado de metaficción. De este modo, lavar los platos se convierte en un lente de percepción de la realidad que le permite asomarse distanciadamente a las zonas opacas de lo

²⁹ Esta escena puede relacionarse con una entrevista que le hicieron a Schweblin, a propósito de lo que significa para ella, escribir: “Es un estado mental, es estar disponible para la historia. Cuando ‘escribo’, mi cabeza está ahí. Hago cosas que me abren puertas desconocidas; son momentos en que una idea se cruza con otras de manera casual. En ese sentido, lavar los platos puede ser un gran disparador” (Fernández, 2018).

real, donde habita su vecino y su pena, y que, como personaje, le genera una resistencia que la paraliza. Por eso el vecino tiene que volver a tocar la puerta, esta vez sus golpes “son ahora más fuertes” (Ibíd.), para devolverla a las consonancias del presente de la diégesis.

¿Qué es necesario suspender? ¿Cuál es el abismo frente al que la coloca su vecino cuando toca la puerta que sólo se ordena y adquiere lógica y sentido en el fluir del lavado de platos? El relato presenta el nudo del conflicto de manera sucinta: “Cuando la mujer tira la ropa del hijo muerto en mi jardín él golpea la puerta para recogerlo todo” (p. 40), como si quisiera pasar rápido la información desagradable, porque en la consonancia del presente, es un suceso que la narradora no puede insertar en su dinámica diaria y la suspende (de hecho, tiene que dejar de lavar).

Acá asoma una primera configuración de lo monstruoso que se presenta como una cuestión vecinal. El relato plantea, aunque no profundice en ello, una violación de la división entre las casas, sólo que la separación por ligustrinas parece matizar el traspaso de los mismos. De este modo, los límites domésticos son tan lábiles, que permite que lo que no encuentra su lugar en una casa, pueda arrojarse a la otra, como si el hecho que fueran arbustos, facilitara esta invasión, y por ende forzara su aceptación, empujara las barreras para hacerla aceptable. Diferente sería si las separara un muro o una pared medianera tan alta que dificultara tirar a lo del vecino lo que no encuentra su lugar en la propia casa. Lo monstruoso se desliza de una casa a la otra, porque no hay defensas frente a la invasión. Entonces, el atropello material de arrojar la ropa en lo de la vecina, se proyecta en un atropello emocional de no dejar opción más que aceptar la imposición.

El tópico de la invasión que en “Nada de todo esto” venía de un afuera, dos extrañas que irrumpían en una casa ajena, se repite en este relato, pero con matices más oscuros porque la invasión proviene de un vecino, que toca la puerta para subsanar una invasión que ya comenzó desde el momento que lanzó la ropa de su hijo a la casa de la vecina. Esto nos permite pensar en los sentidos que abre lo monstruoso en el relato como una continuidad entre lo que ha sido y lo que sigue siendo, un *continuum* donde se disuelven las fronteras entre el afuera y el adentro, la vida y la muerte, lo propio y lo ajeno, que implica una transubstanciación, una transmigración del hijo de Weimer, en líneas de fuga que impiden una cristalización de su muerte. La experiencia que la narradora no puede interpretar es la

convivencia con una muerte que le es ajena, sobre la que no tiene ninguna obligación de cuidado y sobre la cual se le impone hacer un duelo ajeno.

Significativo es que el enunciado diga que va a “recogerlo todo”, en una referencia que no está dirigida a la ropa, sino a una materialidad ausente que se expone como resto real no asimilado, indecible, que se pretende “recoger todo” en un gesto imposible. De esta forma, la vestimenta funciona como un hilo conductor de un resto del que se conserva la memoria, y que Weimer mantiene vivo a partir de su reconstrucción, en el acto de ir y recogerla, pero que también funciona como un recordatorio de lo que falta.

Dado que el personaje necesita que su casa siga siendo su casa, se demora en atender la puerta como si fuera su queja, su modo de mostrarse esquiva ante esa realidad que se le impone con la fuerza de la repetición. Frente a su tardanza, el vecino vuelve a golpear, esta vez, con más fuerza y vemos cómo, la narradora se instala en el acto narrativo a partir una técnica retrospectiva que, de modo disonante, pretende explicar (y justificar) la insistencia de los golpes de su vecino en el presente. Esto ocurre porque la narración del pensamiento es la forma de una historia que excede las posibilidades expresivas del personaje.

(...) pero él no es un hombre violento, es un pobre vecino atormentado por su mujer, uno que no sabe muy bien cómo seguir adelante con su vida (...) uno que, cuando perdió a su hijo y pasé por el velorio a saludar, me dio un abrazo rígido y frío, y esperó unos minutos conversando con otros invitados antes de volver y decirme casi al oído “acabo de descubrir quiénes son los chicos que vuelcan los tachos de basura. Ya no hay que preocuparse por eso”. Esa clase de hombre (40).

Reparemos en esta vinculación de cosas, en principio inconexas. La narradora define a su vecino como la clase de hombre que, en el velorio de su hijo, se vuelve para decirle que ya identificó a los chicos que vuelcan los tachos de basura. Es significativa esta relación de planos, en la que la trascendencia del evento, se enlaza con el aspecto más ruin, más banal y prescindible de la vida, como es la manipulación de los desechos, de lo que se tira, de lo que ya no sirve, porque allí el texto afirma su condición infame. En el texto, la basura es esa porción innominada de lo real, con la que no se sabe qué hacer, pero que aparece para mostrar que lo real también se compone de aquello que no tiene lugar.

Ocurre algo similar cuando en “Nada de todo esto”, la hija, viendo a su madre abriendo los cajones de la cómoda en la habitación matrimonial piensa “Esta es mi madre, me digo” (p. 23). Estas afirmaciones categóricas definen lo real por su insistencia, definen a los personajes por lo que señalan con sola presencia, aunque escondan las sutilezas de sus motivaciones. Son personajes definidos por sus indicios. Y Weimer está definido precisamente por su consistencia, en la parte más abyecta de lo humano, que regresa, monstruosamente, en la ropa de su hijo³⁰, y que lo posiciona a él (Weimer) en un espacio ambiguo (arregla el problema de la basura del vecindario, pero no la propia).

Lo que sigue a los golpes de Weimer en la puerta, es una rutina.

Hay que abrir, ayudar a recoger la ropa, darle al hombre unas palmadas en la espalda, asentir cuando dice que el tema está prácticamente solucionado, que nada de esto es demasiado terrible y luego, unos cinco minutos después de que se haya ido, escuchar los gritos de ella (Ibíd.).

Se advierte la resignación de la narradora, esta renuncia a una rutina que es invariablemente igual, que cumple como si se tratara de un deber, repetir los gestos, como si fuera una mímica de normalidad en la que Weimer y el personaje coinciden tácitamente; como un acuerdo al que han llegado espontáneamente, y no fuera necesario explicar lo obvio. Entonces sólo queda sucumbir porque no hay alternativas. Pensemos en la impersonalidad que le imprime el verbo “hay”, como si no fuera ella, sino una tercera persona ajena a la historia y a la narración (un narrador/a extradiegético/a y heterodiegético/a) la que tiene que someterse a ese suplicio de ayudar al vecino con la ropa. También, la disonancia que supone para la narradora que el señor Weimer diga que “nada de esto es demasiado terrible”³¹,

³⁰ Este regreso del hijo, a partir de su ropa, puede suponer la inclusión de la espectralidad como una línea teórica que no ha sido desarrollada por los límites de la investigación. Sin embargo, creemos oportuno mencionarla, para pensar como un aspecto de lo monstruoso que está vinculado a la materialidad del hijo de Weimer que, desaparecido, vuelve a través de una presencia fantasmagórica, que se proyecta en la ropa. Por el carácter inmaterial del fantasma, y del acto de arrojar la ropa a la casa de la vecina, “parece” como que se invade menos, pero el relato es la constatación de que ocurre lo contrario.

³¹ En una narrativa caracterizada por la falta de adjetivos (por eso la perplejidad de los personajes) Schwebelin nuevamente vuelve a valorar con un “terrible”, lo que pasa, (que en este caso es su negación, no es terrible). Efectivamente, no estamos ante escenas grotescas, morbosas o inquietantes, pero se crea un “efecto terrorífico”, con sólo nombrarlo en el relato como tal, toda vez que causa terror, imaginar como posible, que el vecino arroje la ropa del hijo fallecido en el patio de la casa, cada quince días.

cuando la rutina a la que la somete, demuestra precisamente lo contrario. No sólo es terrible, *genera* terror. Lo monstruoso de lo mismo, cada quince días.

Hay limonada fresca en la heladera y la sirvo en dos vasos mientras él se aleja. Por la ventana de la cocina lo veo husmear el pasto y rodear los geranios, donde suelen caer las cosas. Al salir dejo que la puerta del mosquitero golpee, porque hay algo íntimo en esta recolección que no me gusta interrumpir. Me acerco despacio. Él se incorpora con un suéter en la mano. Tiene más ropa apilada en el otro brazo, eso parece ser todo (Ibíd.).

Destacamos dos cosas. La ilusión de totalidad que tiene el realismo, que acá falla en esa totalidad, por eso es infame. Weimer no lo recoge todo, si no, no volvería, y vuelve. La otra, reparemos que es la casa de la narradora aquella que el vecino invade, pisando su jardín, husmeando el pasto y rodeando los geranios (“donde suelen caer las cosas” (Ibíd.), y lo que convierte a la narradora en una espía en su propia casa. Fijémonos también en el régimen visual que instala el relato. Es justo en las fronteras de las casas donde cae la ropa, en los sectores verdes (donde están los geranios y los pinos cortados por el hijo de la narradora), modificables, accesibles, “mirables” desde la ventana de la cocina, espacio doméstico por definición, que el régimen visual logra desarmar, estableciéndose una particular relación entre un adentro del adentro, del que, a su vez, la narradora se autoexcluye, para no interrumpir y que, sin embargo, consigue violar, con solo mirarlo. Es el modo en que la disonancia de la conciencia toma posición (aunque distanciada), frente a una irrupción que su personaje es imponente para detener.

“Tome una limonada”, digo. Junta la ropa en un solo brazo y le doy el vaso. El sol todavía no quema, porque es temprano. Miro de reojo el banco que tenemos un poco más allá, es de cemento y a esta hora se siente tibio, casi una panacea” (41).

Es interesante reparar en el nivel del detalle que instala el relato, en el realismo del entorno que rodea a los vecinos, con los indicadores espaciales y temporales, como si arrojando una mayor cantidad de luz sobre las cosas que los rodean, el texto pudiera acentuar el perfil de la sombra de aquello que define esos detalles, que es precisamente, algo que no está, pero los convoca.

Es significativo que la vecina le ofrezca a Weimer una limonada; bebida refrescante, de verano, con la dosis justa de amargor que ayude al vecino a tragar lo que necesita decir: “y pienso: “hágame caso, tire esa ropa. Es lo único que quiere su mujer” (Ibíd.) porque esta metalepsis, segunda digresión de la narradora, nos hace pensar que la limonada se la ofrece disonantemente a sí misma para ordenar en su cabeza, lo que quiere decirle al vecino y que el yo de la experiencia no logra expresar. La narradora (no el personaje) habla consigo misma, para sí misma y el verbo reflexivo nos brinda la clave de lectura del intento, (hasta ahora fallido) de reunir la disonancia y la consonancia, en el presente de la diégesis, porque pone en superficie el deseo que el personaje no puede expresar, entonces tiene que hacerlo metalépticamente la narradora.

Pero quizás sea él el que arroja la ropa y luego se arrepiente, y entonces sea ella la pobre mujer a quien su marido atormenta cada vez que lo ve entrar con esa ropa (Ibíd.).

Esta hipótesis, que es del orden de la especulación, demuestra el funcionamiento de la disonancia que en la cabeza de la narradora alcanza extremos espeluznantes en su intento por lograr, mediante la performatividad del pensamiento (como una telepatía), que el vecino tire la ropa. Se deposita una gran carga afectiva en derredor de las cosas y si estos objetos, son de una persona desaparecida, se convierten en “objetos huérfanos”, sin rumbo, que están como vagando, buscando un/a nuevo/a dueño/a que los acoja. Esto constituye una resonancia de lo monstruoso en el relato y nos permite observar su dinámica en tanto violación de límites, como un afuera que irrumpe en la casa de la narradora, y ello estaría “justificado” por la orfandad de la ropa del difunto.

Esta es la situación que plantea el relato. En cualquiera de los dos casos, ya sea que a la ropa la arroje Weimer o su mujer, el tormento es el mismo: la negación a desconectarse del hijo, entonces como la ropa no encuentra un/a nuevo/a dueño/a, retro-actúa, regresando. Por eso (se) la arroja a lo de la vecina, porque (se) “sabe”, perversamente, torcidamente, que va a regresar, como un rebote. Esto se demuestra en la diégesis, porque Weimer sabe que la vecina le va abrir la puerta de su casa (le va a dar permiso, con la excusa de que “nada de todo esto es terrible”) y, de hecho, es lo que hace. En la consonancia del presente, porque la narradora es incapaz de decirle lo que piensa disonantemente y de hecho el relato es el

registro de la lucha que libra la narradora entre una situación que no tolera más y una disonancia que no es capaz de encontrar las palabras justas para hablar con su vecino.

El relato es consistente con su marca infame, y es preciso en su mínima expresión. No se explaya en la anécdota. Gira en torno a los interrogantes de la muerte, en el no saber de sus intermitencias porque su realismo muestra las configuraciones del problema, no prescribe soluciones. No muestra el desastre, se empeña en mostrar aquello que el desastre deja a su paso, el modo en que los supervivientes conviven con sus consonancias en el presente.

Baja un momento su mirada. Bebe más limonada atento ahora a su casa, detrás de la ligustrina que divide nuestros jardines. Busco algo útil que decir, algo que confirme que reconozco su esfuerzo y que sugiera algún tipo de solución, optimista e imprecisa. Vuelve a mirarme. Parece intuir hacia dónde va esta conversación que no hemos empezado, parece animarse a entender (Ibíd.).

El equilibrio de palabras que supone una solución que sea a la vez optimista, pero imprecisa, es el modo en que la voz disonante del relato ronda el problema, como si estuviera buscando el mejor abordaje, algo que sea lo suficientemente positivo, sin caer en la banalidad, pero lo suficientemente vago, para no ofender a su vecino. Su hijo ha muerto, y es necesario decirlo: *esto* es lo monstruoso. Por otra parte, la vecina, que también es madre, necesita decir “basta, su hijo ha muerto” pero no puede comunicar lo que ella misma es incapaz de pronunciar, por eso se limita a pensarlo. Y esto también es monstruoso: no poder decir lo que no tiene nombre.

Pensemos que hasta el momento lo que único que el relato ha enunciado, son una serie de acciones, improvisadas, espontáneas, incómodas: tirar la ropa, recoger la ropa, preparar la limonada, sentarse en el banco del jardín, mirarse; acciones a partir de las cuáles los personajes eluden la conversación, decir la frase que sugiera “alguna solución optimista e imprecisa”. A partir de allí, se configura el quiebre epistemológico del relato y comienza justamente en el espacio simbólico de la mirada, lugar donde se movilizan los sentimientos primarios ligados a lo monstruoso: miedo, rechazo, sensualidad, deseo y donde se detecta en la “intuición” de Weimer (interpretación disonante de la narradora), la transgresión de la unidad espacio-temporal que dirige la masa crítica narradora.

Ello, porque el tiempo de la diégesis parece como espesarse, en una amalgama entre un metalenguaje que está en los pensamientos de la narradora “de esta conversación que no hemos empezado” (si no empezó cómo puede saberse sobre qué va a versar), pero que cognitivamente Weimer parece “animarse a entender” (o sea que ya la entiende antes que haya empezado) mientras está sentado tomando la limonada.

“Cuando algo no encuentra su lugar...”, digo, suspendiendo las últimas letras en el aire.
Weimer asiente una vez y espera. Dios santo, pienso, estamos sincronizados (Ibíd.).

En esta sincronización, que la narradora disonante (y conscientemente) percibe como tal, *mientras* se encuentra sentada en el banco de su patio con el vecino, lo sincronizado es el nivel metadiégetico con la diégesis, disonancia y consonancia, su pensamiento con el de su vecino, en una relación orgánica, donde ambos están conectados. La muerte es el residuo no asimilable, el resto que no puede ser explicado directamente, pero sí puede corromper los discursos que hablan transparentemente de ella, en el artificio literario. Entonces, para hablar de la muerte, no es casual que la sincronización se origine precisamente en la mirada, elemento icónico del monstruo, porque permite la emergencia de la potencialidad subversiva de lo monstruoso como algo que habita en un espacio intermedio, en una fisura o intersticio que desafía los dualismos: saber/no saber, decir/no decir y poder/no poder.

III.3.2. El monstruo creado

En este contexto, el que levanta la voz contra esta falsa normalidad, es el hijo de la narradora. Es significativo que sea este personaje el que advierta la perversidad que vincula a su madre con el vecino. El hijo “dice que esto es algo de locos, y se enfurece cada vez que los Weimer empiezan con este lío ya digamos quincenal” (p. 40). En un estilo indirecto, la narradora reproduce el pensamiento de este, y nuevamente encontramos que es el personaje quien identifica un elemento de locura que no puede integrarse y que es problemático. Que se trate un elemento desclasado, es lo que provoca su enojo porque, a diferencia de la madre, no se paraliza, sino que anticipa lo que va a hacer.

Mi hijo cree que ella grita al abrir el placar y encontrar otra vez la ropa del chico. “¿Me están jodiendo? —dice mi hijo en cada nuevo episodio—, la próxima quemó toda la ropa” (Ibíd.).

Su enojo explicaría el modo en que resolvería el conflicto de la ropa: quemándola. Una solución irreversible, definitiva, que elimina el objeto de la discordia. La narradora, por su parte, entiende que el vecino debería tirar la ropa. Es interesante, además, que el hijo designe como una broma, aquello que pasa en el enunciado, como si fuera el colmo de una realidad que ha llegado al límite y que sólo se puede expresar como algo de mal gusto. Esto nos lleva a pensar que el modo de enfrentar el conflicto se debe al rol que ocupa cada uno. En ambos casos, el problema de la ropa se “resuelve”, pero con una variación. Quemar la ropa, implica su desaparición total, mientras que si la tira, puede ocurrir una pesadilla de retorno en una variante muy schwebliniana, de que el recolector de la basura, la devuelva.

Quizás ya intentaron tirar todo en una gran bolsa de consorcio, y el basurero les tocó el timbre para devolvérsela como nos pasó con la ropa vieja de mi hijo “Señora, por qué no lo dona, si lo subo al camión esto no sirve para nadie”, y ahí está la bolsa en el lavadero, hay que llevarla urgente esta semana, no sé, a algún lugar (41).

El efecto de esta metalepsis (aunque con el adverbio “quizás”, ronda el terreno de la especulación), es útil para detectar la emergencia de sentimientos de temor frente a lo conocido que, en un segundo de distracción, se torna desconocido. Es, una situación insólita, pero en la que subsiste una pregunta en torno a las convicciones y creencias que sustentan nuestra relación con el mundo conocido y cognoscible. El manejo del recurso técnico retrospectivo nos pone frente a un relato espejo, en el que, a los vecinos, les ocurren problemas “espejados”. De la misma manera que el señor Weimer, arroja la ropa de su hijo al patio, el espejo deformado de la misma situación, es que la narradora tira la ropa de su propio hijo al camión de basura. Así como su vecino va a recoger la ropa, a ella se la devuelve el recolector. Y esto ocurre, porque el recolector cuestiona lo que, en principio, es incuestionable: el destino de la basura. Se cuestiona el destino de lo que ya ha cumplido su propósito.

Pensemos que el recolector echa por tierra ese razonamiento y con ello, no sólo que suma un dilema (y un problema a la narradora) sino que, en clave infame, vuelve absurda toda pretensión de estabilizar los sentidos: regresa aquello cuyo destino es, literal (dejar de verlo) y simbólicamente (no verlo para no saberlo ahí) la desaparición. Que regrese, da cuenta de una falla en la realidad, en la que el relato se detiene por una razón. Por otra parte, son pensamientos disonantes de la narradora, el modo que encuentra metadiegeticamente de encontrarse consigo misma para explicarse una realidad para la que no encuentra las categorías que le permitan articular la experiencia de un vecino, que en tanto padre, la enfrenta a ella, como madre, al vado de lo comunicable.

“Cuando algo no encuentra su lugar” retomo mirando su ropa. “Dígame por favor”, dice Weimer. “No sé, pero hay que mover otras cosas”. Hay que hacer lugar, pienso, por eso me vendría tan bien que alguien se llevar la bolsa que tengo en el lavadero (42).

Esta expresión “cuando algo no encuentra su lugar” es el elemento desclasado, el elemento en falla, es lo que hay que colocar en su lugar, por eso se repite dos veces en el enunciado. Y nos da la medida exacta de la consonancia de un presente que se convierte, por efecto del lenguaje, en una verdadera resistencia al pretender colocar un límite entre lo que viene siendo, y el futuro donde la ropa, finalmente encuentre su lugar.

Permanece la incógnita en torno al lugar donde poner lo viejo, para hacer lugar a lo nuevo, porque está claro que, si no encuentra su lugar, regresan. Es el exceso de lo monstruoso, que en “Nada de todo” esto había que enterrar y que, en este relato, hay que arrojar, a algún lugar, a cualquier lugar. Así como su vecino elude hablar, ella elude resolver el problema de la ropa, que es más ruin que el de su vecino, pero que hace a la configuración de la tragedia diaria con la que convive. Cada vez que ve la bolsa, recuerda lo que sobra, lo que está demás, lo que ocupa un lugar que no le corresponde. La de su hijo es ropa vieja que ya no usa porque no le sirve, la de su vecino es ropa que no tiene a su dueño. En ambos casos, son cosas y en ningún caso saben qué hacer con ellas.

Reparemos en la vinculación que realiza la narradora con su propia experiencia, el modo en que una acción, se relaciona con otra, que parece inconexa. La realidad se resuelve en el aspecto más mecánico: tirar, sacar, arrojar, reciclar, quemar, en una frontera “exteriorizada” que se articula en juegos dicotómicos de presencia/ausencia, vivos/muertos,

pasado/presente y utilidad/exceso. Es una ficción que intencional y acertadamente coloca estos niveles de sentido en una relación de vecindad, la más externamente misma, que ocurre en el ámbito doméstico. Como si estos personajes tuvieran una relación orgánica, por ser de vecindad.

De la misma manera que la narradora espera que venga alguien a recoger la ropa del lavadero, su vecino está esperando (más que espera es una súplica) que ella diga algo que le resuelva su problema. En ese contexto, el personaje escucha el ruido de la puerta de entrada, un sonido que para ella tiene un significado, que crea su propia semántica. Este ruido indica “que mi hijo ya está en casa, a salvo y con hambre” (Ibíd.). De vuelta, lo que define a los personajes, son indicios, que, en este caso, confirman la materialidad del hijo de la narradora. Lo interesante son los indicios de los que se vale: estar en la casa, en oposición a la ausencia del hijo de Weimer que no está en la de este; está a salvo, en oposición al hijo de Weimer, que no fue salvado y el hambre, el más elemental de los instintos humanos. Que tenga hambre, es el indicador que está vivo y con ella. Gran poder de síntesis para definir la vida que atraviesa al hijo de la narradora en oposición a la *otra*, a la que se la define por el indicio de su ropa, o sea, lo que dejó a su paso.

“Deje la ropa”, le digo. Él no parece tener ningún problema con esto, mira hacia los lados buscando dónde dejarla y pienso, Weimer puede hacerlo, claro que sí. “Dónde”, pregunta. “Déjela sobre los cilindros”, digo señalando los pequeños pinos. Weimar obedece. Deja la ropa y se sacude el césped de las manos” (42).

Recoger, sostener, no dejar caer, es el modo de no abandonar, de aferrarse a esa porción de realidad en la que el hijo sigue presente a través de su vestimenta. Las indicaciones de la narradora son sencillas, “Dejar la ropa”, primer acto de relajación, dejar por un momento, dejar de sostener, dejar de tener el dominio, como si fuera la primera de una sucesión de acciones necesarias para soltar totalmente. En la diégesis, el personaje mira descaradamente a su vecino, porque metadiegeticamente, la narradora ya no quiere seguir encerrada en sus pensamientos, necesita liberar a su vecino de la repetición y a su conciencia, de la repetición de la disonancia.

Lo miro descaradamente, sin dejarle ningún espacio de intimidad, porque no puedo creer que esté pasando ni soporto el peso que tiene sobre mí. Senté al señor Weimer y

ahora quiero decir algo que resuelva este problema. Bebo el fondo de la limonada y pienso en algún conjuro sonoro y práctico, una consigna que nos beneficie a todos (42-43).

Pensemos que el destino de la ropa se convierte, por la poética infame en un problema que hay que resolver, cuya solución posiblemente no sea la deseada, pero es la inevitable cuando hay que enfrentarse a las zonas grises de lo real, pobladas de mensajes cifrados y silencios. Notemos la diferencia con el momento de intimidad que le había dejado al vecino al principio de la narración cuando recogía la ropa. Ahora lo mira descaradamente, precisamente para que no haya una filtración, en una acción que pretende monopolizar los significados, que no haya lugar para la resistencia, para el “pero”, para la huida. Es la mirada totalizante que mira, es la conciencia narrativa que mira, metadiegeticamente, la diégesis. Pero consonantemente, el personaje reconoce el poder que la mirada de su vecino tiene sobre ella, y “no soporta su peso”. Es la exterioridad del monstruo, des-ocultada, desplegada a la fuerza en toda su potencia visual por efecto de la limonada, con toda la impudicia de su mirada y la abruma precisamente por eso.

La narradora piensa en un “conjuro”, en una expresión superadora del lenguaje, en una invocación, y que esto tiene que ver con la construcción del espacio semántico que rodea a lo monstruoso, que se coloca precisamente en un intersticio, en un entre-lugar por el que se cuelean modalidades primarias de cognición (y el relato demuestra que la narradora solo puede llegar a estos niveles de sentido, mediante su conciencia) y de la invocación de un poder superior y superador para poder destrabar la diégesis. Este espacio semántico de lo monstruoso, desafía a los dominios de una racionalidad dominante, que pretende compartimentar espacios de lo real, en los que hay que pensar “soluciones”, para resolver los problemas que se presentan.

En mi jardín Weimer bebe el fondo de su vaso y los ojos terminan de llenársele de lágrimas, como si se tratara de algún efecto del limón, y yo pienso que quizás esté muy fuerte para él, que quizás hay un momento en que el efecto ya no depende de las palabras o en el que lo imposible es la pronunciación. “Sí” dijo Weimer hace unos largos segundos, un sí que era un “continúe”, un “por favor”, y ahora estamos anclados juntos, los dos vasos vacíos sobre el banco de cemento y sobre el banco nuestros cuerpos (43).

Notemos los sentidos que abre lo monstruoso que por definición es algo *fuera-de-lugar* y que emerge, precisamente en el jardín de la narradora, en un posesivo que remarca el aquí y ahora. Cuando la narradora dice “lo imposible es la pronunciación”, está discursivizando este espacio epistémico monstruoso, que conecta coordenadas de tiempo y espacio, que el lenguaje, segmenta, fragmenta y divide. Ese lugar, donde el pensamiento reconoce haber llegado a un límite, donde el lenguaje rodea los bordes de la idea, pero no puede pronunciarla y queda en el orden de lo inexplicado. En este espacio, lo único real, es la materialidad de los vasos vacíos y los cuerpos sentados en el banco, el modo que lo real se revela frente al espacio epistémico de lo monstruoso y también de la propia impotencia para domesticarlo. No es lo inexplicable, es lo inexplicado que ocurre en ese espacio intersticial que desafía, cualquier concepción dualista de realidad, en este caso, entre vida y muerte.

Es el *entre-lugar* que une y separa idea y representación, y en el relato se mantiene lo más lingüísticamente cerca del conjuro, porque la narradora no emite palabra. No pronuncia el logos, la salva de tener que hacerlo, una vez más, la transgresión de lo monstruoso, pura potencia que está siempre en forma latente de posibilidad y que aparece no como efecto fantástico sino como falla de esa realidad que la convoca cuando se hace intolerable. Lo monstruoso, aparece invocado por el conjuro y lo hace aparecer.

Entonces tengo una visión, un deseo: mi hijo abre la puerta mosquitera 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 el mismo orden (Ibíd.).

Observemos el régimen óptico de esta escena: la mirada que proyecta la visión que se hará materia en el relato. El presente que será futuro, por efecto de la visión. El deseo de la narradora desde el comienzo del relato: poder materializar su pensamiento. Convoca al monstruo, y lo crea. Notemos el lugar del cuerpo hacia donde apunta el detalle y en el carácter absoluto que adquieren en el texto, que contiene el momento de la vacilación estructural de la historia. Si al comienzo del relato, el disparador del conflicto, son los puños del señor Weimer, ahora se concentra en los pies: descalzos, rápidos, jóvenes y fuertes del hijo. Pensemos también en el simbolismo que contiene la escena, mientras que el puño del señor

Weimer está viejo y cansado, su hijo tiene un paso fuerte, decidido, ágil, sabe adónde va. Los pies dirigen la acción, caminan hacia el futuro.

Su cuerpo crece hacia nosotros con una energía poderosa que Weimer y yo esperamos sin miedo, casi con ansias (...) Pero no nos toca. Miro otra vez y mi hijo se desvía hacia los pinos enanos. 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 (44).

Reparemos en la imagen. Esta aparición que crece en intensidad, a través de lo exclusivamente material de su cuerpo. Es un cuerpo que crece, es un cuerpo presente que puede hacer lo que el ausente sólo hace con la presencia que convoca su ropa. Si el relato priva a los padres de hablar, de desterrarlos al espacio de lo monstruoso, el hijo es la invocación de este entre-lugar en el que ellos merodean. El hijo presente es el portador de los mensajes que los padres son incapaces de articular. Afín a una retórica cargada de silencios, Schweblin no pone palabras en el hijo, pone furia y energía y al hacerlo, lo despega de la etiqueta de hijo. Esta energía poderosa necesaria para producir el cambio, el corte, la ruptura que necesita la consonancia de esas vidas impotentes, ocurre al modo del monstruo, a contraluz, mostrando algo de sí al mundo que invade, pero ocultando aquel que habita, porque Schweblin coloca en este monstruo-hijo el mensaje que no hay modo de convivir con la realidad, y salir indemne de ella, si no es desde la singularidad del monstruo.

Entonces lo monstruoso se configura como aquello que no cabe en las categorías conocidas, ni en las formas comportamiento aceptadas, figurado en un regreso de algo que nunca partió, de una otredad, que deviene una mismidad y que se reproduce mecánicamente en actos de los vivos: abrirle la puerta al vecino, dejar que recoja la ropa, dejarle el momento de intimidad, darle la palmada de consuelo, despedirlo, esperar que no regrese. Esto puede vincularse también con el espectro, ya no de la ropa, sino del hijo, en la casa de la vecina. El espectro del hijo del vecino como alguien (re) aparecido, en su casa. La ropa, separada del cuerpo del hijo, flota en un limbo (se lanza al limbo vecino), que se proyecta, simbólicamente en una cuestión vecinal, que es del orden de lo más cotidiano, familiar y cercano.

La separación de las casas de los vecinos por un cerco verde de ligustrinas, difumina los límites entre vecinos, o los vuelve lábiles. Esto amplía las fronteras entre la vida y la muerte borroneando su diferencia sustancial que se transmuta en líneas de fuga, hacia la

propia ropa de su hijo vivo, que habiéndole encontrado un destino en la basura regresa inconcebiblemente, como la pesadilla de lo inútil que desafía los límites de lo real y lo cotidiano. Es el terror de lo cotidiano, plasmado en el regreso de la basura y que provoca que se examinen críticamente la distancia que nos separan de las cosas, convirtiéndose en la pesadilla de algo familiar que de pronto se desfamiliariza por un segundo de descuido o por una broma de lo real, o los rodeos de la muerte, que regresan para atormentar(nos).

El relato funciona como una gran bisagra entre la vida y la muerte, y lo hace a partir del entre-lugar monstruoso porque en ese espacio epistémico singularmente productivo se reúne historia y narración, vida y muerte, realidad y ficción. El registro infame es la única opción de un relato que se mantiene en los bordes de la muerte, con sus misterios intactos. Ofrece a cambio, la posibilidad de mirarla crítica y disonantemente para transitar la consonancia del presente sabiendo que siempre hay un monstruo que, a contraluz, nos salva de sus intermitencias.

IV. CONCLUSIONES

En esta investigación quisimos demostrar que la mirada *acerca* de lo monstruoso, es indisociable de la mirada del monstruo que instala su régimen óptico, y esto ocurre porque sólo puede detectar la diferencia, la falla, la excepción, el elemento desclasado, el monstruo en su singularidad absoluta. Hemos pretendido evidenciar, que los relatos “Nada de todo esto”, “Mis padres y mis hijos” y “Pasa siempre en esta casa”, *construyen* lo monstruoso como efecto de una mirada que lo percibe como tal.

Comprender esta selección desde la perspectiva de lo monstruoso, implicó explorar el modo en que Samanta Schweblin desde su singularidad de escritora-monstruo propone una narrativa de época, a partir de la mirada del monstruo. Y lo hace en las fronteras de un realismo impuro, truncado, fallido, que, en la confirmación de su infamia, le permite captar el elemento en falla y fijarlo en la iconicidad de la imagen y la cancelación del discurso. Los finales schweblinianos, son la atonía frente al signo (mostrativo) visual.

Para llegar a esta conclusión, hemos relevado las lecturas críticas que se han hecho hasta el momento de la obra de Samanta Schweblin, deteniéndonos en tres ejes afines a este trabajo, para proponer un abordaje que pudiera ampliar estos trayectos teórico-críticos, y que, en cumplimiento de los objetivos generales de este estudio, lo hiciera desde los matices diferenciales que propone esta investigación. El primer eje que privilegia lo siniestro como el elemento que torna angustioso lo conocido. En el caso de esta investigación, este elemento fue lo monstruoso. El segundo eje, que interpreta el elemento disonante desde la vacilación/incertidumbre del fantástico y el neofantástico. En el caso de este estudio problematizamos el realismo. El tercer eje, el que privilegia las herramientas teórico-críticas de la etnografía y la realidadficción. En el caso de esta investigación, optamos por el enfoque del realismo infame.

Teniendo en cuenta este estado de la cuestión, en el marco teórico, hemos procurado desarrollar los pilares teóricos que sustentaron este estudio y a partir de los cuáles hemos querido brindar a nuestro lector/a el esquema teórico-crítico que ha orientado nuestros interrogantes en torno al corpus de esta investigación.

En el primer capítulo nos hemos detenido en los núcleos teóricos de lo monstruoso. Hemos diagramado una breve genealogía del monstruo a partir de los desarrollos de Isabel

Balza y Andrea Torrano, que proponen pensar al monstruo como desviación de la normal natural. Los desarrollos de Michel Foucault y Jerome Cohen nos sirvieron para pensar el tópico teratológico como problema cultural, a la luz del cual pueden leerse las huellas de las transformaciones del mundo, porque como noción destructora del orden, sirve para tematizar terrores y fobias, que acechan individual y colectivamente.

En este marco teórico, introdujimos la propuesta de Mabel Moraña. Su interés por la mirada como un elemento icónico del monstruo, fue un insumo clave para pensar el régimen óptico que instala a partir del cual despliega una desconfianza y recelo sobre el estatuto y naturaleza de lo real. Además, su perspectiva teórica resultó de utilidad, porque define lo monstruoso como una segunda potencia que en los soportes literarios aparece como un trasfondo reelaborado simbólicamente a partir de pactos de lectura que exige la participación de un lector/a, activo/a que rehúya las interpretaciones fijas.

Este abordaje nos permitió hacer una lectura creativa en torno a la etimología de la palabra *monstrum* –mostrar– y *monere* –advertir– a partir de un enfoque teórico que privilegió la mirada del monstruo que está precedida por un discurso sobre lo monstruoso y que, en objetos literarios puede analizarse como ruptura significativa. Con ello justificamos nuestra hipótesis de lectura crítica que el corpus orienta al lector/a en torno a lo visible y lo ocultado, porque intencionalmente, dirige su atención hacia donde lo desea para generar un efecto. Y este se asocia a las emociones que convoca el monstruo –terror, horror, miedo, fascinación, estupor, etc.–.

Los estudios teórico-críticos de Martínez y Reyes Cortés validaron nuestro abordaje desde el tópico teratológico ya que ambos trabajos analizan corpus literarios donde lo monstruoso está relacionado a un comportamiento identificado como anormal que genera una ruptura en los binomios posible/imposible y real/irreal en el orden del relato. En nuestra investigación, procuramos demostrar que esas rupturas son del orden del saber/no saber y lo visto/no visto.

En el segundo capítulo, direccionamos la investigación en torno a la discursividad crítica del monstruo de la literatura argentina para articularla con la emergencia de nuevos realismos en narrativas recientes. Trazamos estas relaciones a partir de dos operaciones que lo tienen a César Aira por centro. La primera, con del artículo “Arlt” porque el escritor elaboró una teoría del monstruo, al que definió como una torsión de conciencia, que funciona

como un dispositivo monstruo, origen de la narración. En este trabajo, trasladamos este razonamiento a nuestro corpus, ya que entendemos que Schweblin pone en marcha un dispositivo monstruo que no necesita de la explicación para explicarse.

La segunda, es que el debate crítico, leyó gran parte de su narrativa, como una vuelta a los procedimientos de las vanguardias que vincula su producción a los procedimientos del arte y los *ready made*. En el contexto regional, esto supuso la emergencia de narrativas caracterizadas por la ruptura con todo pacto realista, menos dramáticas, más lúdicas, alejadas de los costumbrismos y el carácter testimonial. Nos detuvimos brevemente en los artículos contextuales de Sarlo y Ludmer, porque propusieron leer estas narrativas a partir de las categorías de etnografía y realidadficción y constituyen el antecedente teórico crítico en el que se enmarca la propuesta de realismo infame de Maximiliano Crespi.

La hipótesis crítica de Rodríguez Carranza, que se trata de producciones liberadas de la referencialidad y de la obligación de significar, con una fuerte impronta indicial, donde “*Indicar es también mostrar, señalar*”, nos resultó un insumo crítico clave, primero, por su vinculación con el *monstrum*. Segundo, porque el valor indicial nos permitió evidenciar lo monstruoso como una noción que muestra y es mostrada en el corpus. Estos nuevos realismos, donde el acento está puesto en lo indicial, en las indicaciones realizadas al lector/a y no en las explicaciones, orientan una práctica de lectura que disgregan sentido, antes que confirmarlo. Esto nos permitió el diálogo con el realismo infame, que tiene por uno de sus presupuestos, que sea el lector/a quien cierre la experiencia de lectura.

El trabajo crítico de Bizarri, nos permitió insertar nuestra investigación en un escenario literario local donde se advierte la porosidad de los límites de los géneros. Esta operación, trasladada a nuestro objeto de estudio, nos habilitó una lectura en el marco de un realismo cuyo carácter “impuro”, “truncado”, “fallido” (Crespi, 2015: 26) permitiría la manipulación de materiales y estructuras narrativas, sin salir de las fronteras del realismo.

El tercer capítulo y el que abre el análisis, es la propuesta de realismo infame de Maximiliano Crespi, que está vinculado estrechamente con los núcleos teóricos de lo monstruoso, como ruptura significativa. El presupuesto básico que la relación con lo real está dada por lo invisible y el no-saber fue clave en la orientación de nuestra lectura crítica, porque quisimos demostrar que la noción de lo monstruoso, en lo temático, es productiva para encontrar sentidos ocultos. En el género literario, esta dicotomía abre la poética del género

hasta convertirla en un espacio de advenimiento de lo imposible, lo que da por resultado, una narrativa que rehúye las clasificaciones y que explicaría las lecturas críticas dentro de los límites del fantástico o el neofantástico.

Esta ambigüedad genérica invita a pensar la narrativa de Schweblin, dentro de una frontera, o la “cornisa”, como define la escritora, donde son precisamente las crepitaciones de realismo las que le permiten hacer manipulaciones de temas, personajes, ambientes, espacios y tramas que en su universo narrativo se convierten en un espejo deformado de realidad. La cercanía de lo real en su grado más bajo, discursivizado como conflictos que muestran lo secreto, lo intolerable y desvergonzado, es lo que genera los efectos asociados a lo monstruoso. La lectura crítica de Gasel, que usa los insumos teóricos de Crespi, nos permitió insertar nuestra propuesta, dentro de los mismos esquemas críticos.

Este recorrido teórico-crítico, que hemos ido construyendo a lo largo de esta investigación, es uno de los aportes de este trabajo, porque nuestro objeto de estudio supuso desafíos específicos, que implicaron la hibridación y la actualización del material teórico-crítico disponible para poder ajustarlos a los objetivos específicos que nos guiaron. En este sentido, es oportuno recordarlos. El primero, indagar en el modo en que lo monstruoso se construye como efecto de la técnica narrativa que orienta lo que se muestra y oculta en la diégesis, en los cuentos “Nada de todo esto”, “Mis padres y mis hijos” y “Pasa siempre en esta casa”. El segundo, explorar configuraciones de lo monstruoso en su vinculación con la forma específica de la poética y el tercero, identificar distintos modos de aparición de lo monstruoso.

Entonces, en una narrativa con una fuerte impronta visual, que se destaca por el manejo cinematográfico de la acción y de la tensión narrativa, las herramientas de la narratología se evidenciaron como el método más pertinente para el abordaje de estos textos.

A nivel metodológico, identificamos que en los relatos hay una clara intención de ceder el dominio narrativo a los personajes, dejar que hablen por sí mismos del mundo de ficción que transitan. Por eso la decisión, en todos los relatos, ha sido dejar la narración a cargo de un narrador/a intradieгético/a. La pregunta “¿Quién habla?” que formula Genette, en la selección de relatos, la contesta un personaje inmerso en la diégesis. No es casual que la llamemos “inmersión”, porque nos remite a la relación explícita con el modo (en la distancia narrativa y la perspectiva). Además, es indicativa de una decisión autorial de

borramiento de la instancia de la enunciación, lo que da por efecto un potenciamiento de la voz del personaje, que le otorga libertad y límites, que no vienen de “un afuera”, sino que le son impuestas por la diégesis que habita. En otras palabras, el narrador/a es todo lo libre y limitado que puede ser, diegéticamente. Estratégicamente tienen que ser personajes homodiegéticos/as, porque sólo puede identificar el componente descontrolado de la diégesis con la que convive fatalmente, un personaje que intente explicar su mundo (aunque no lo logre), a partir de su propia historia.

La focalización o perspectiva es siempre una focalización interna fija, que, combinada con las voces, que son homodiegéticas, da por resultado relatos fuertemente anclados en quien detenta el patrocinio narrativo y por el mismo motivo, muy limitados. En otras palabras, la perspectiva narrativa es tan dominante como vulnerable, porque sólo podemos conocer el punto de vista de un solo personaje, lo cual va en detrimento de un relato coral, de voces múltiples. Incluso cuando este efecto puede dosificarse con la distancia narrativa, al ser narradores intradiegéticos, la distancia es la justa y necesaria para mostrar las dinámicas de relación con otros personajes, en una interacción que es tan relativa, como los vínculos afectivos que las fundamentan. Cuando los/as narradores/as dejan hablar (los segmentos en discurso directo), lo hacen sin descuidar el dominio de su punto de vista que es el que orienta toda la acción narrativa.

Las categorías de consonancia y disonancia, fueron de utilidad para el abordaje del tercer relato centrado en la autonarración. En este sentido, el patrocinio narrativo a cargo de una narradora-personaje, es la técnica enunciativa más eficaz para eludir hablar, de aquello para lo que no hay un lenguaje para hacerlo, entonces se centra en la *forma* del acto narrativo. Es tan precisa la técnica narrativa, que la historia, que es del tránsito escatológico de tres personajes en torno a un ausente y al vacío alrededor del cual gira su presente, emplea una única vez el sintagma “muerto”, y consigue, a través de una conciencia narrativa, interpretar disonantemente, lo que los personajes encuentran trabado en la diégesis, por eso la experiencia, es consonante. Relacionado con ello, las metalepsis de la narradora, son índice de una conciencia narrativa cuyo pensamiento pretende ser performático, quiere salir metadiegéticamente y convertirse “en conjuro”, sin pronunciarse, con sólo pensarlo. Nuevamente, estamos frente a una técnica que responde exactamente a las necesidades

narrativas de la historia, como si el relato dijera, “no hay modo de hablar de la muerte, si no es metadiégeticamente, porque es un misterio”.

Esta metodología ha evidenciado rasgos de la poética de Schweblin, que propone accesos diferenciales para las epistemologías de lo real, a través de un relato que funciona como ingreso único y exclusivo de esa porción de realidad que se detiene a mostrar, o visualizar. Esto nos lleva a pensar que los efectos de miedo, terror, ternura, incertidumbre, compasión, curiosidad, que generan sus relatos (similares a las reacciones que generan los monstruos) no depende de lo que cuenta, sino del *modo* en que lo hace. En el caso de esta investigación, ello se vincula con las categorías narratológicas del modo y la voz que elige intencionalmente para hacerlo.

Para comprender los resultados de esta investigación, es importante recordarle a nuestro lector/a que nuestra hipótesis de lectura crítica es que Schweblin construye ficción desde un dispositivo monstruo. La torsión propia del monstruo, se hace ficción por obra de un dispositivo que refleja los materiales de la vida cotidiana y los retorna convertidos en relatos que se mantienen en una zona liminal de cercanía, pero habiendo pasado por un proceso de extrañamiento. Los relatos funcionan como verdaderos mecanismos de relojería, que exhiben sus descubrimientos, pero no terminan de confirmarlos precisamente porque lo que está en la base de la escritura, es el reducto de lo no dicho, el secreto del monstruo que está en el origen de la narración.

Por eso son particularmente relevantes y significativos los indicios que van sembrando los relatos, elemento afín y singularmente productivo en la selección de relatos propuesta. En todos ellos el monstruo va dejando *huellas*, caminos significantes que hay que atreverse a tomar porque no conducen a lugares seguros. Como vivimos en un mundo fetichizado, Schweblin elige poner indicios en los objetos, esas cosas que queremos, que deseamos, que perdimos, que encontramos, que imaginamos y que rechazamos porque se revelan como espacios significantes donde el monstruo deja sus huellas. La azucarera, la ropa de los abuelos, la ropa de Simón y Lina, la ropa del hijo desaparecido, la ropa del hijo vivo, es el modo monstruoso de decir *exactamente* lo que se quiere decir, eludiendo las trampas del lenguaje.

Entonces, ¿Cuáles han sido las “compuertas del sentido” (tomando la expresión de Moraña que mencionamos en la introducción) que hemos abierto en cada uno de los análisis?

En “Nada de todo esto” vimos que hay relato, porque una madre e hija miran y esta mirada se posa sobre casas ajenas. La narradora, si bien intradiegetica, se distancia de lo narrado a partir del discurso narrativizado, recurso que le permite intelectualizar y distanciarse de aquello que pasa en la diégesis, que es del orden de lo monstruoso. La vinculación con su madre y su participación en la diégesis como homodiegetica, le permite ceder la voz en discurso directo al personaje de la madre y la dueña de la casa, en los momentos de mayor tensión dramática en virtud del carácter focal. El discurso directo genera una identificación emocional con los personajes. De la madre, porque sin que sus motivaciones se expliquen, no se la puede responsabilizar por algo sobre lo que no tiene control. De la mujer de la casa, porque siendo doblemente víctima (por la invasión a su casa y por la sustracción de su azucarera), el efecto subversivo de lo monstruoso, es convertirla en una invasora inversa, al pretender el retorno de lo que le fue arrebatado sin razón o por razones desconocidas.

La configuración de lo monstruoso, vimos que fue creciendo a partir del comportamiento anormal de la madre, amparado por la hija, y que en el relato se extiende como una invasión. La primera marca textual de lo monstruoso, es un semicírculo de barro que deja el auto oxidado que maneja el personaje de la madre. Esto es coincidente con los rasgos del monstruo que se define por una desmesura, que provoca daños. Hemos mostrado, que lo monstruoso es un dominio que se extiende hacia el interior de la casa (supera las barreras de protección externas) cuando las dos extrañas ingresan en un recinto ajeno y lo hacen en virtud de una impostación, de una simulación. El realismo infame es la opción estética más cercana a una ficción que nos pone frente a lo que no se puede articular, por eso el no saber impregna el relato.

El derrotero de la madre, además, que no se focaliza en directo, revela una pregunta por el sentido de la acumulación de cosas. El relato sitúa los momentos de vacilación estructural en torno a los objetos. Su carácter aparentemente insignificante, es la clave donde el relato coloca su poder de sospecha en la transparencia de lo real. La azucarera de adorno, está extraída de su valor de uso, está inmovilizada, como una obra de arte, está eternizada en esta dimensión de la belleza irreproducible e irrepetible, mientras que la que se usa, es la rústica, de madera y que mantiene todos los intercambios entre los habitantes. La distancia narrativa y la focalización son tan efectivas, que logran hacer de la madre el ojo monstruoso

que reconoce la diferencia afectiva entre ambas, sin revelar el secreto, la verdadera incógnita del relato: cómo hizo para reconocer la importante y llevársela. Lo monstruoso reside precisamente en lo que queda inexplicado y muestra que, dentro de las zonas grises de lo real, los que no entienden del todo, son los que están rondando la verdad, porque para aquellos que la habitan, las coordenadas emocionales de una persona permanecen enterradas en lo profundo de un nuevo agujero del patio.

“Mis padres y mis hijos”, vimos que es un relato en primera persona en el que se detecta una fuerte impronta de diálogo. La técnica narrativa funciona porque se elige un personaje intradieético/homodieético, que justamente por estar situado en una frontera por su doble condición de padre e hijo, demuestra que los peligros en torno a lo permitido y lo prohibido dependen de la perspectiva o de la cercanía o lejanía del punto enfocado. Es un relato que crea lo monstruoso, a partir de la focalización. Esto lo convierte en el relato más mimético de todos y en aquel donde el binomio mostrado/ocultado es el más efectivo.

Las configuraciones de lo monstruoso se activan a partir de la pregunta inicial de Marga “¿Dónde está la ropa de tus padres?”. Lo primero que ofrece a la vista el relato, a partir de la focalización de Javier, es a sus padres, que corren desnudos por el patio de una casa de verano. A partir de esta primera imagen, se activan peligros y la amenaza de conductas desviadas en torno a la desnudez, porque los protagonistas son unos ancianos enfermos. Hemos visto que luego que los niños desaparecen del foco de Javier (y de Marga) se detecta un quiebre en la narración, y hace crecer la tensión en torno a su desaparición. El relato genera un extrañamiento en torno a la casa y propone un escenario abrumador que desorienta, por lo absurdo de que alguien pueda perderse en una casa y porque ocurre por efecto del instante. La focalización subraya esta inmediatez.

La técnica narrativa reveló una incertidumbre en torno al binomio presencia/ausencia que, en este cuento, se dirime en torno a lo que oculta, a costa de aquello que muestra. Si al comienzo del relato Marga y Javier habían reparado en los dos adultos mayores porque están desnudos en el patio de la casa de verano, al enfocarse en la búsqueda de los niños, dejan de prestarle atención a los adultos. Los abuelos no están mostrados, básicamente porque no se los está mirando, pero el relato alimenta como temida la sospecha que es posible (y probable) que los niños, estén con los abuelos, de modo tal que *monstrum* es todo lo que se ha ocultado

a la vista del ojo que no está focalizando. *Monstrum* es lo intencionalmente oculto a la vista, o lo que revela la incapacidad del ojo para ver.

El realismo infame en el que inscribimos el relato, que no trabaja con la descripción directa, sino con insinuaciones sesgadas, es un registro productivo para plantear la verdadera incógnita del relato que gira en torno a determinar si niños y adultos están juntos y desnudos. El realismo con el que se describe las prendas de los niños, acentuada por la medida con la que se la compara, que son los dedos de la mano de un adulto, lleva al lector/a al límite de la desconfianza en esas zonas de lo real donde el abuso intrafamiliar, se presenta como el temor más terrible y explicaría la amenaza que ve Marga. Llama la atención cuando Javier, personaje que además de limitado, es el más tensionado, propone una ambigüedad, que aparece a último momento al preguntarse qué tan peligroso es que sus hijos anden desnudos con sus padres.

Precisamente porque la comunicación es fuente de malos entendidos, el relato cierra el círculo de la imagen inicial, con una imagen final, transparente como el ventanal que se encarga de visibilizar: los abuelos con sus nietos se han colocado visiblemente desnudos detrás del ventanal a la vista de todos/as. Como no hay expresión frente a la imagen, se entiende que el focalizador, en vez de hablar, siga optando por focalizar. Y lo que muestra es a su padre enfermo que, en una actitud paternal, cariñosa y protectora, se ha reunido con sus nietos. Vimos que, en la poética de lo infame, lo que el relato se empeña en no contar evita la caída del velo que protege que la realidad sea tan clara que deje ciego a quien la mire frente.

En “Pasa siempre en esta casa”, Schweblin no permite que sus personajes tomen la palabra y esto dice mucho de la historia que se cuenta, porque sobre todo en este relato, están acompañados en su tránsito escatológico en torno al verdadero protagonista que es un ausente. No es un cuento sobre la muerte, sino sobre el escenario posterior a la muerte, lo que queda después de ella; en clave de realismo infame sería equivalente a pensar que en este cuento la muerte no tiene lo último como límite, sino que arrastra lo último en el límite, entonces la narración es el después de la muerte, cuando esta ha dejado todo como estaba, como una especie de rebote.

Las configuraciones de lo monstruoso se anuncian desde el mismo título del cuento, como algo que “pasa siempre en esta casa” y lo que ocurre en la casa de la narradora, es que

Weimar va a buscar la ropa de su hijo fallecido, que su mujer o que él arrepentido arroja a lo de la vecina, y que va a buscar. Al igual que en el primer relato, también se da una invasión, que parece matizada primero, por la relación de vecindad entre Weimer y la narradora, y segundo, por la separación de ambas casas por ligustrinas. Pero lo cierto, es que esta otredad que deviene mismidad en la casa de la vecina, configura el espacio monstruoso de lo que no tiene forma y lo que no tiene límites. Esto es el alcance imposible del “recogerlo todo”, en una referencia que no está dirigida a la ropa, sino a una materialidad que se expone como resto infame, como porción real, indecible, que está ausente por eso es inútil recogerla. La ropa funciona como un hilo conductor de una persona que Weimer mantiene viva a partir de actos mecánicos (golpear, buscar, recoger), pero también funciona como un recordatorio de lo que falta y que interfiere continuamente en la posibilidad de un presente para los personajes.

De este modo, el acto narrativo se convierte en el modo más cercano de hablar de lo que en la vida, no encuentra un discurso directo para expresarse y explicarse. Ya que la narradora, ni los personajes (Weimer, el hijo y ella) pueden hablar de la muerte directamente, se construye la reflexión a partir de la metadiégesis. Este recurso, que está por sobre el nivel de la historia, consigue el efecto de que no sean los personajes que hablen de la muerte, sino que hace que el acto narrativo hable por ellos a partir de los discursos que hablan de ella. El espacio epistémico de lo monstruoso, como un entre-lugar entre la idea y la representación, se integra conceptualmente con este modo de la enunciación. La alternancia entre consonancia y disonancia, es el modo más adecuado para hacer de la muerte el tema del relato, nombrándolo una única vez y a partir de una consonancia que consigue dar la medida exacta de una experiencia que no puede expresarse, pero que encuentra en la disonancia, el modo de hacerlo, reflexivamente y desde un espacio epistémico monstruoso.

La yuxtaposición de ambas instancias de “yo narrador/a” y “yo narrado/a”, genera morosidad, y lentitud en la narración, por efecto de una enunciación que se convierte en una verdadera consciencia narrativa, donde no narra un personaje que piensa, sino un personaje pensado que piensa, por eso logra crear al monstruo. En un nivel metadieético, es el relato más monstruoso de todos, entendido como consciencia automutilada. El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. ¿Qué parte? La parte de sí que deja para

contemplarse a sí misma, y que demuestra que, en el origen de la narración, está *el monstruo*, la resultante de un dispositivo que crea ficción por efecto del monstruo que está en su origen.

Para cerrar, cuando Schweblin afirma en una entrevista “Cuanto más se acerca un texto a la realidad, más extraño se vuelve. El género fantástico ya no es Frankenstein. Ahora, es también la posibilidad de algo terrible” (García, 2009) está evidenciando una concordancia con la orientación teórico-crítica de este estudio. En su narrativa no aparecen monstruos en el sentido de cuerpos singulares, excepcionales, deformes o mitológicos, pero sí, una retórica de lo monstruoso que se recorta contra un fondo común, cotidiano y, sobre todo, familiar. La época en la que se inscribe su narrativa ya no admite a Frankenstein como el prototipo de monstruo, porque su registro escritural reelabora el tópico teratológico a partir de la cercanía, de situaciones cotidianas, domésticas, que se desfamiliarizan por efecto de una realidad, en la que algo interrumpe la lógica de entendimiento y se vuelven extrañas, inquietantes y perturbadoras. Es realista, porque pretende encontrarse con la verdad, pero es siempre un intento fallido que gira a su pesar en una especie de torsión, y eso la torna infame.

Los relatos terminan exponiendo la fragilidad de los principios de un mundo que rechaza todo aquello que no puede domesticar, pero también revela que hay una última resistencia en el silencio, en la elipsis como recurso retórico en que los personajes se parapetan para defenderse de las hostilidades del entorno. La única concesión a estos personajes que se quedan a la intemperie del mundo, es conservar su secreto oculto, escondido de una racionalidad que temen, pero que no pueden cambiar.

Después de atravesar *tres casas vacías*, lo único seguro es que en el mundo schwebliniano, nadie está a salvo de las fuerzas extrañas, por eso la escritora coloca las advertencias, el *monere*, en ese espacio de intimidad y cercanía por definición; lugar donde sitúa la lupa que amplía distancias que, en la escala de lo cotidiano, son infinitésimas y que, con el (su) ojo del monstruo, adquieren extremos inquietantes.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

SCHWEBLIN, Samanta (2015) *Siete casas vacías*, Páginas de espuma, Madrid.

Bibliografía general

- ABDALA, Verónica (2015) "Entrevista a la escritora Samanta Schweblin" Diciembre 2015
En Revista Cabal. Disponible digitalmente en:
<http://www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-samanta-schweblin>.
- (2018) Samanta Schweblin: "Todos somos potencialmente monstruosos" En Revista Ñ
12 de Octubre 2018 Versión digital disponible en https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/samanta-schweblin-extraneza-voyeurismo-compulsivo_0_j5glfblsg.html.
- AIRA, César (1993) "Aira" en *Paradoxa 7*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora. Disponible digitalmente en <http://www.elortiba.org/old/pdf/Aira%20Cesar%20-%20Arlt.pdf>.
- (2001) "Dos notas sobre Moby Dick" en Revista Babelia en diario El país. Disponible digitalmente en <http://tallerdeliteradura.blogspot.com/2013/02/dos-notas-sobre-moby-dick.html>.
- ARCE, Rafael (2010) "La genealogía del monstruo" en Cuadernos del Seminario 1 : Los límites de la literatura / Alberto Giordano... [et.al.] ; compilado por Alberto Giordano ; dirigido por Alberto Giordano.- 1a ed. - Rosario : Centro de Estudios de Literatura Argentina, pp. 17-32.
- AUDRAN, Marie (2014) «Escritores, monstruo y supervivencia (César Aira, Daniel Guebel, Sergio Bizzio)», *Amerika* [En línea], Núm. 11 2014, Publicado el 25 diciembre 2014. URL:<http://journals.openedition.org/amerika/5310> ; DOI : 10.4000/amerika.5310
- ÁVILA, Juan Manuel y Correa, César (2017) *El Monstruo Peronista. Una lectura de El campito*. Tesis de grado en Letras Modernas. Universidad Nacional de Córdoba.
- BÁDER, Petra (2014) "Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: Pájaros en la boca de Samanta Schweblin". En György Domokos (ed.) *Verbum. Analecta neolatina*. Vol. XV (Budapest: Balassi Kiadó).
- BALZA, Isabel (2013) "Tras los monstruos de la biopolítica" en *Dilemata* Año 5 N° 2 pp. 27-46. Disponible digitalmente en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4327168>.
- BIZZARRI, Gabriele (2019) "Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición magicofolclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global" en *BRUMAL* Revista de Investigación sobre lo Fantástico Vol. VIII N° 1 Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible digitalmente en https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2019v7n1/brumal_a2019v7n1p209.pdf.
- BODEI, Remo (2013) *La vida de las cosas* Amorrortu Editores Buenos Aires.
- BRESCIA, Pablo (2019) "Siete casas vacías o lo que no encuentra su lugar", en *Latin American Literature Today*. Vol I N°9 Disponible digitalmente en <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/febrero/siete-casas-vac%C3%ADas-o-lo-que-no-encuentra-su-lugar-de-pablo-brescia>.

- CANO ROJAS, Deysi Natalia (2018) “Lo siniestro como hilo tensor en la narrativa mestiza de Samanta Schweblin” en Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de literatura (Literatura argentina, española y latinoamericana).
- COHEN, J. (1996) “Monster Culture (Seven Theses)”, en *Monster Theory*, University of Minnesota, Minneapolis. pp.3-25.
- COHN, Dorrit (1978) “Retrospective techniques” en *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press pp 143-161.
- CONTRERAS, Sandra (2002) *Las vueltas de César Aira*, Adriana Hidalgo, Bs. As.
- (2005) “Realismos, jornadas de discusión” en Boletín 12 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria [en línea] Disponible en <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/39-boletin-12.html>.
- (2006) “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”. [En línea] *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11(12) pp. 1-15. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/> y http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf.
- (2010a) “En torno a las lecturas del presente” en Cuadernos del Seminario 1 : Los límites de la literatura / Alberto Giordano... [et.al.] ; compilado por Alberto Giordano ; dirigido por Alberto Giordano.- 1a ed. - Rosario : Centro de Estudios de Literatura Argentina, pp. 135-153.
- (2010b) “Cuestiones de valor, énfasis del debate” en Boletín 15 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria [en línea] pp. 1-10 Disponible en <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/36-boletin-15.html>.
- (2013) “Realismo, cuestiones críticas” en Cuadernos del Seminario 2 : Realismos: cuestiones críticas / Sandra Contreras ... [et.al.]; compilado por Sandra Contreras; dirigido por Alberto Giordano - 1a ed. - Rosario : Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones – H. y A. Ediciones, 2013 pp. 5-23.
- CRESPI, Maximiliano (2015) *Los Infames*, La literatura de derecha explicada a los niños, Momofuku, Buenos Aires.
- DELGADO, Sergio (2005) “El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual” en Boletín 12 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria [en línea] pp. 1-22 Disponible en <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/39-boletin-12.html>.
- DE LA CRUZ, Nora (2016) “Terrible y cotidiano es el silencio: Siete casas vacías de Samanta Schweblin” en *Casa del tiempo* [en línea] Vol. III época V número 29 junio 2016 ISSN 2448-5446. Versión digital disponible en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/29_jun_2016/casa_del_tiempo_eV_num_29_77_79.pdf.
- DE LEONE, Lucía (2017) "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin" En *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada 452°F*. Disponible digitalmente en <https://www.452f.com/index.php/leone/>.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2007) “La edad de los relatos. Tiempo y escritura en César Aira” en *Katatay* Año III N° 5 pp. 10-15.
- DUCHOVNY, Malena (2018) “Pájaros en la boca: el fantástico y el verosímil en Samanta Schweblin. Ponencia presentada en el Congreso Internacional “Cuestiones críticas”. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.
- FERNÁNDEZ, Juan María (2018) "Samanta Schweblin La escritora argentina que da miedo en todo el mundo" En *Clarín Viva*, 11 de Febrero 2018. Versión digital disponible en:

- https://www.clarin.com/viva/escritora-argentina-da-miedo-mundo_0_HJRTL6_8z.html.
- FERNÁNDEZ, Nancy (2009) “César Aira: variaciones sobre el realismo” en *Sibila* Revista de poesía y crítica literaria. Disponible digitalmente en <http://sibila.com.br/author/nancy-fernandez>.
- FRIERA, Silvina (2009) Samanta Schweblin y los notables relatos de *Pájaros en la boca*: “El libro de cuentos tiene más posibilidades de aniquilar” En *Página 12*, 06 de Junio 2009. Disponible digitalmente en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-14120-2009-06-06.html>.
- FOUCAULT, Michel (1996) *La vida de los hombres infames*. Ed. Altarmira. La Plata, pp 79-90.
- (2007) *Los Anormales* Fondo de Cultura Económica, Bs.As.
- GARCÍA, Eugenia (2009) “Un mundo extraño y perturbador”, En *Diario La Nación*, Bs. As, 20 de Junio. Versión digital en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/un-mundo-extrano-y-perturbador-nid1139921>.
- GARRIDO, Paula G. (2014) Entrevista a Samanta Schweblin en *Las Formas de lo irreal en la cuentista de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Liliana Diaz Mindurri, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. Tesis doctoral. Universidad de Cincinnati.
- GASEL, Alejandro Fabián (2017) “Una corporeidad dinamizada Notas sobre corporeidad, territorios y literatura argentina actual” en *Estudios de Teoría Literaria* Revista digital: artes, letras y humanidades Año 6, Nro. 11, Facultad de Humanidades / UNMDP, ISSN 2313-9676. Disponible digitalmente en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2074/2166>.
- GENETTE, Gérard (1989) *Figuras III* Lumen, Barcelona.
- (1998) *El nuevo discurso del relato* Cátedra, Madrid.
- GIORGI, Gabriel (2009) "Política del monstruo" en *Revista Iberoamericana* Vol LXXV N° 227 Abril-Junio pp 323-329. Versión digital disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6573/6749>.
- GONZÁLEZ, Isabel (2015) "Samanta Schweblin: "Escribir es entrar en el miedo y salir ileso" En *Diario El Mundo*, 08 de Junio 2015. Versión digital en <http://www.elmundo.es/cultura/2015/06/08/5571ba4c268e3eff608b457a.html>.
- GUERRERO, Pedro Pablo (2018) "Samanta Schweblin: "Soy una devota de la literatura fantástica"". En *Diario El Mercurio*, 21 de Enero 2018. Versión digital en <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=436705>.
- GUTIÉRREZ, Vicente (2015) “Cuento con la perversidad del lector” En *El economista*, 25 de Noviembre de 2015. Versión digital en <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Cuento-con-la-perversidad-del-lector-20151125-0119.html>.
- JAY, Martin (2003) “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* Paidós. Buenos Aires pp. 221-252.
- KOHAN, Martín (2005) “Significación actual del realismo críptico” en *Boletín 12* Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria [en línea] Disponible en <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/39-boletin-12.html>.
- LADDAGA, Reinaldo (2007) “Introducción” en *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Beatriz Viterbo Ed. Bs. As. pp. 7-23.

- LIVELLARA ABRILE, Julia (2019) “La poética de lo fantástico y su modulación en *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin” en Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada N°31, pp. 341-358 [en línea] Disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3156>.
- LOJO, Martín (2015) Entrevista. Samanta Schweblin: "Un relato no se escribe del todo en el papel, se completa en la cabeza del lector" en Diario La Nación, 06 de Septiembre de 2015.
- LUDMER, Josefina (2006) "Literaturas Postautónomas" 18 de Diciembre 2006 [Blog linkillo.blogspot.com] Recuperado de <http://linkillo.blogspot.com>.
- MANJÓN, Adhemar (2017) "Samanta Schweblin: el cuento sigue siendo mi género preferido" en Diario El deber, 10 de Junio 2017. Versión digital en https://eldeber.com.bo/49881_samanta-schweblin-el-cuento-sigue-siendo-mi-genero-preferido.
- MARTÍNEZ, Juan Tomás (2015) “Contra el método: lo monstruoso y la violencia de lo incomprensible en dos cuentos de Tapioca Inn Mansión para fantasmas de Francisco Tario” en B R U M A L Revista de Investigación sobre lo Fantástico Vol. III N° 2 Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible digitalmente en https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v3-n2-martinez/pdf_7.
- MORAÑA, Mabel (2017) *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana. Madrid.
- NEMRAVA, Daniel (2017) “Más allá de lo fantástico en Distancia de Rescate de Samanta Schweblin” En György Domokos VERBUM Analecta Neolatina Tomus XVIII Fasciculus 1-2 Universitas Catholica de Petro Pazmany nominata pp. 149-158.
- PAPALEO, Cristina (2015) Samanta Schweblin: "Me interesa todo lo extraño que hay en lo cotidiano" En Deutsche Welle, 13 de Noviembre 2015. Versión digital en <https://www.dw.com/es/samanta-schweblin-me-interesa-todo-lo-extra%C3%B1o-que-hay-en-lo-cotidiano/a-18849010>.
- RAMÍREZ, Francisco Javier de León (2015) “Pensar al monstruo pensar en monstruos” en B R U M A L Revista de Investigación sobre lo Fantástico Vol. III N° 2 Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible digitalmente en https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v3-n2-leon/pdf_9.
- REYES CORTÉS, Rossana Jimena (2018) *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin* Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Universidad de Chile.
- RODRÍGUEZ, Emma (2015) “Los adultos estamos entrenados para ser malpensantes” en Nuevatribuna.es. Entrevista disponible en <https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura--ocio/samanta-schweblin-adultos-estamos-entrenados-ser-malpensantes/20150925132540120548.html>.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz (2009a) “Los sonidos del silencio. Realismos de principios de siglo” en Pasajes de pensamiento contemporáneo 28: 23-32. Disponible digitalmente en <https://roderic.uv.es/handle/10550/46265>.
- (2009b) “El efecto Duchamp” en Orbis Tertius Vol 14 N° 15. Disponible digitalmente en <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/99>.
- SARLO, Beatriz (2005) “Pornografía o fashion” en *Punto de vista* Revista de cultura. Año XXVIII N° 83. Bs. As.
- (2006) “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” en *Punto de vista*. Año XXIX. N° 86.

- SASTRE, Luciana Irene (2009) "El presente en consonancia. Nuevas categorías teórico-críticas para la narrativa reciente" Ponencia para el VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas. Córdoba 2009. 23, 24 y 25 de Septiembre de 2009. CIFYH, SECyT.
- (2011) "Recursos críticos frente a nuevos escritores" en *Escribas*, N° VI, Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- (2013) *La palabra (im)propia: narración de la juventud en la Argentina de poscrisis*. Tesis Doctoral. Universiteit Leiden.
- SCHWEBLIN, Samanta (2002) *El núcleo del disturbio*, Ed. Destino. Planeta. Bs. As.
- (2009) *Pájaros en la boca*, Ed. Emecé. Bs. As.
- (2014) *Distancia de rescate*, Ed. Random House. Bs. As.
- SIMONSEN, Agnes (2014) *En el límite entre lo real y lo irreal. Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin*. Tesina de bachillerato. Lunds Universitet. Spak- och litteraturcentrum.
- SKRIPELAND, Sunniva (2016) *Extrañamente familiar: Lo siniestro en los cuentos de "Pájaros en la boca" de Samanta Schweblin*. Tesis de grado. Oslo: Universitetet i Oslo.
- SPERANZA, Graciela (2005) "Por un realismo idiota" en Boletín 12 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria [en línea] Disponible en <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/39-boletin-12.html>.
- TORRANO, Andrea (2009): «Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico». VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, 11 pp. <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/68/62>
- (2013) "Por una comunidad de monstruos" en Revista La caja muda. Disponible digitalmente en https://www.academia.edu/27647407/Por_una_comunidad_de_monstruos_de_Andrea_Torrano_caja_muda.
- TREJO VALENCIA, Gabriela (2018) "“Conservas” y *Distancia de rescate*: la narrativa fantástica de Samanta Schweblin a la luz de la (no) maternidad" en *Tenso Diagonal* Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas N° 6 [en línea] pp. 84-93. Disponible en <http://www.tensodiagonal.org/TD06/TensoDiagonal06-TU-Trejo.pdf>.
- VILLANUEVA, Graciela (2016) "Los monstruos de César Aira" en *Figuras y saberes de lo monstruoso* pp. 163-178. Nora Domínguez ... [et al.]; compilado por Marcela Alejandra Suárez ; Alicia Schniebs. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

