

Modulaciones del fantástico: continuidades cortazarianas en *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin

Miqueas Gatti¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
miqueasgatti@mi.unc.edu.ar

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: este artículo explora las continuidades de la modulación cortazariana del fantástico, puntualmente la de algunos textos de *Bestiario* (1951) en los cuentos de *Siete casas vacías* (2015) de Samanta Schweblin. Dicha modulación descansa sobre tres elementos interrelacionados: la cotidianidad, su extrañamiento o enrarecimiento y la indefinición. Lo fantástico, además, se configura en contextos de invasiones que diluyen los límites entre el adentro y el afuera, lo propio y lo ajeno, lo privado y lo público. Finalmente, toda invasión supone el contacto con la alteridad que, en el corpus analizado, puede leerse en clave de lo bestial o de lo monstruoso. Creemos que a partir del contacto y la problematización de lo otro en tanto lo monstruoso, el fantástico es capaz de generar un efecto de cuestionamiento epistémico.

Palabras clave: fantástico, invasión, bestia, monstruo, alteridad.

Introducción

Entre las vertientes de la literatura argentina del siglo XX, la narrativa fantástica destaca, en cuanto a autores, por sus textos e influencias en el campo literario posterior, pero también por su problemática conceptualización teórica. Dos definiciones clásicas del fantástico son las de Todorov y Jackson. Para Todorov (2006) la esencia del fantástico radica en la vacilación entre la realidad y la irrealidad de un acontecimiento extraño, y en la consecuente decisión acerca de la validez o invalidez del conjunto de leyes conocidas y saberes aceptados. Jackson (1986), con base en aportes de Freud, vincula el *fantasy* con lo siniestro. El *fantasy* descubre algo en el universo de lo familiar que se mantenía oculto en favor de la comodidad de la realidad conocida. A

¹ Con aval del Dr. Ezequiel Rogna, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

este proceso de represión de lo incómodo se suma un proceso de proyección inconsciente, por el cual las ansiedades y los deseos del sujeto se objetivan bajo la forma de aquello que es percibido como siniestro.

Con todo, a la hora de pensar lo fantástico en la narrativa argentina y, lo que interesa aquí, la cortazariana en particular, las definiciones de estos autores muestran algunas limitaciones, tanto por los corpus sobre los que se basan como por algunas consecuencias metodológicas de sus planteos. Por ejemplo, por una parte, los personajes de *Bestiario* no suelen vacilar ante lo extraño ni ensayar explicaciones; sin embargo, por otra parte, es preciso no transformar el análisis literario en uno psicológico. De todas formas, la propuesta de Jackson de concebir el fantástico es productiva, más que como un género cerrado como un modo, pues posibilita pensarlo en las formas heterogéneas que asume (Yasapis, 2022). Los textos que estudiaremos en este trabajo –*Bestiario* (1951), de Cortázar y *Siete casas vacías* (2015), de Schwebelin–, lejos de agotar su complejidad en una mera adscripción genérica, incorporan el modo fantástico como uno de sus múltiples elementos.

Se abre así el interrogante sobre la modulación del fantástico en los textos de Cortázar que demandan un aparato teórico-crítico específico y no constreñido por las conceptualizaciones tradicionales. El fantástico cortazariano, señala Goloboff (2004), construye lo extraño al interior de la realidad misma, en el universo de lo cotidiano, lo familiar y lo trivial. En palabras del investigador, dicho elemento estriba en “la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar, en lo que tradicionalmente llamamos realidad, todo aquello que es insólito, excepcional, extraordinario” (p. 279), de modo que el orden real inicial se descompone y deviene en un nuevo orden. Di Gerónimo (2004) –que, como Jackson, teoriza desde una perspectiva psicoanalítica– localiza lo siniestro allí, en las cotidianidades que imagina Cortázar. Con ello, se diluyen los límites entre realidad y ficción y el efecto ominoso se acentúa.

Es a la luz de estas consideraciones que, en el presente escrito, analizamos los cuentos reunidos en *Bestiario* y exploramos las continuidades de esta modulación del fantástico en la narrativa de Schwebelin, puntualmente en *Siete casas vacías*. Para ello, proponemos dos ejes que conectan los textos de ambos escritores: por un lado, el de la invasión y la tensión entre el adentro y el afuera, entre lo propio y lo ajeno, entre lo privado y lo público; por el otro, el de la monstruosidad y la alteridad. Los cuentos que integran el corpus son “Casa tomada”, “Ómnibus” y “Bestiario”, de Cortázar; y “Nada de todo esto”, “Pasa siempre en esta casa”, “La respiración cavernaria” y “Salir”, de Schwebelin –con eventuales referencias a otros textos–.

Lo fantástico, lo cotidiano, lo extraño

El orden inicial en “Casa tomada” está configurado por una cotidianidad que, en el nivel formal, se marca con los verbos en pretérito imperfecto. Este orden se descompone paulatinamente desde la toma de un ala de la casa. El yo-narrador se lo anuncia a su hermana Irene así: “han tomado la parte del fondo” (Cortázar, 2022, p. 14). En términos gramaticales, es evidente que la presencia invasora no se trata de un sujeto en plural, sino de un sujeto inespecífico que no aporta ninguna información y cuyo uso es significativo y funcional a la construcción de lo fantástico en el texto. En efecto, *eso extraño* que invade la casa se mantiene en el terreno de la indefinición. Por ejemplo, no se lo percibe sino mediante sonidos imprecisos cuya procedencia es inexacta: “oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño” (Cortázar, 2022, p. 16). Es de resaltar que, en el cuento, el oído es el sentido privilegiado –si no el único más o menos eficaz– para aprehender lo que sucede, rasgo que se comparte con “La respiración cavernaria” de Schweblin. Esto termina de comprobarse al final, cuando los personajes, al huir de la casa, se rehúsan a volver para mirar aquello que los expulsa. La visión, sentido asociado al conocimiento, parece no tener efecto para entender lo extraño; lo fantástico no puede comprenderse.

Por otro lado, a pesar de su indeterminación, la toma no deja extrañados a los personajes. Ellos asumen lo extraño como parte de su realidad, de ahí que sus reacciones se limiten a la resignación: “entonces –dijo recogiendo las agujas– tendremos que vivir en este lado” (Cortázar, 2022, p. 14), responde Irene a aquel primer anuncio. Los personajes se acostumbran a la irrupción extraña: “estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar” (Cortázar, 2022, p. 15). El fantástico cortazariano está en estos dos aspectos: en aquello extraño –aquí invasor– indefinido y difícil de conocer, pero también en el modo en que se lo acepta y se lo naturaliza.

Por su parte, “Ómnibus” se enmarca en el universo de lo cotidiano, en una situación trivial y concreta que es enrarecida de pronto, la de tomar el ómnibus. Lo extraño ya se esboza apenas Clara sube: recibe el billete del guarda “sin que el tipo le sacara los ojos de encima, como extrañado de algo” (Cortázar, 2022, p. 40). La actitud extraña de los personajes hacia Clara y el joven que sube posteriormente se intensifica a lo largo del relato –con su clímax en el momento en que el chofer intenta atacarlos al bajarse– y permanece sin una explicación concluyente. Pero no solo la conducta de los personajes hacia Clara y el joven es extraña: también lo es la actitud que ellos

dos adoptan como reacción. Al principio, Clara, entre inquieta, nerviosa y enojada, intenta encontrar explicaciones. No obstante, si bien ella y el otro pasajero reconocen que lo que sucede es raro, gradualmente lo naturalizan: “es natural que los pasajeros miren al que recién asciende, está bien que la gente lleve ramos si va a Chacarita, y está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos” (Cortázar, 2022, p. 41). Llegan, así, a admitir su error al no llevar flores consigo, hasta que, al final, hay una aceptación absoluta del nuevo orden –resultante de la descomposición paulatina del orden primero–: “cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento” (Cortázar, 2022, p. 49). De esta manera, el comportamiento mismo de Clara y del joven pasa a formar parte de lo fantástico del cuento.

En síntesis, lo fantástico en “Ómnibus” reside en lo extraño de las actitudes de los personajes del colectivo que no quedan explicadas, pero también en su naturalización y en las conductas igual de inusuales de los protagonistas, todo esto inserto en el acto cotidiano y trivial de viajar en ómnibus. “Salir”, de Schweblin, retrata a su vez conductas extrañas, encuadradas en una cotidianidad en la que están naturalizadas, y, al igual que en “Ómnibus”, lo hace con un enrarecimiento, sino radicalizado, al menos más acentuado que el de otros cuentos. En efecto, mientras se puede explicar a grandes rasgos el comportamiento de los personajes de “Casa tomada” y “Bestiario”; los cuentos “Ómnibus” y “Salir” presentan personajes con conductas tan inusuales y desconcertantes como naturalizadas, tanto en la diégesis como en la narración.

En “Salir”, que el yo-narrador femenino salga a la calle en bata, toalla y chinelas es algo natural, que no es percibido como disruptivo por ninguno de los personajes. Lo que sí es percibido –y este es otro aspecto del enrarecimiento acentuado– es su cabellera mojada. Por alguna razón no especificada, personajes como el escapista y el hombre del kiosco hallan extraño que ella tenga mojado su cabello, deliberan sobre cómo secarlo y el segundo, incluso, le ofrecen un secador. El cuento enrarece, entre otras cosas, las reglas de interacción social. Aquí, tener el cabello mojado en un intercambio comunicativo constituye un motivo válido para interrumpir una conversación. Por eso las miradas de extrañamiento del hombre, un eco de “Ómnibus”: “el hombre del kiosco no parece convencido con mi actitud y ... se vuelve todavía un par de veces para mirarnos” (Schweblin, 2022, p. 121).

También el fin que guía las interacciones sociales del yo está enrarecido y carece de definición y explicación. Por ejemplo, no queda claro qué es aquello que busca contar de su hermana –además de que es igualmente extraño que algo así sea el propósito de establecer cualquier intercambio

social— ni por qué la comunicación funciona en ciertos momentos y en otros no: “recuperaremos lo que sea que perdimos en el kiosco” (Schweblin, 2022, p. 121). En el mismo sentido leemos la caminata desde el auto hasta la estación de servicio. La caminata no funciona porque los pasos de los personajes no están sincronizados, la comunicación falla. Todo esto contribuye al delineado de una atmósfera textual de extrañeza.

En “La respiración cavernaria”, lo fantástico se modula de manera similar, si bien con un sentido de lo raro menos radical que en “Salir” y en “Ómnibus”. Como en los demás textos, la acción no incluye ningún evento que exceda los límites de lo cotidiano y conocido. Por otra parte, lo enrarecido en este caso es el acto de morir, así como su tratamiento en el cuento. Algo que atraviesa tanto la diégesis como la narración es la inusual búsqueda de la muerte por parte de la anciana Lola y lo conflictivo que le resulta a la mujer morirse, como si se tratara de cualquier problema cotidiano difícil de resolver: “había llamado a la muerte de muchas maneras pero nada funcionaba. Era evidente que algo de peso se le escapaba y no se le ocurría realmente qué más hacer” (Schweblin, 2022, p. 73). El texto toma un evento como la muerte —que forma parte de lo cotidiano en el sentido de lo conocido—, estira sus límites y lo convierte en el centro de su narración; el cuento trata sobre morir. Este, consideramos, es un gesto de enrarecimiento en sí mismo.

A ello se le añade la estrategia narrativa de no explicar, de preservar la indefinición, algo que recorre todos los textos analizados hasta aquí: “ella enfrentaba *algo* [énfasis agregado] peor que la muerte, demasiado complicado de explicar por teléfono” (Schweblin, 2022, p. 64). Igual de indefinido es el sintagma *lo importante*² que permanece semánticamente vacío a pesar de su eventual relevancia diegética: “¿qué era lo importante?” (Schweblin, 2022, p. 86). Se abona así el efecto de indeterminación con el que colabora, también, el único modo de designación que tiene el marido de Lola: *él*. Este pronombre integra el repertorio de elementos de cohesión, anafóricos o catafóricos, con los que, para García (2016), tanto Cortázar como Schweblin intensifican la indefinición.

De esta forma, el análisis de algunos cuentos de *Siete casas vacías* revela continuidades del modo fantástico cortazariano en lo relativo al extrañamiento —en ocasiones un enrarecimiento acentuado y radicalizado— de lo cotidiano, así como a las técnicas narrativas de la indeterminación. En

² Se hace ineludible una mención de *Distancia de rescate* (2014), novela de la misma autora. En ella, el avance de la narración está dado por el sintagma *lo importante* y su indefinición semántica. Por lo demás, no es el único elemento que comparten el cuento y la novela: por ejemplo, en ambos casos las protagonistas femeninas presentan un comportamiento enfermizo como herencia materna: en “La respiración cavernaria”, el de embalar cajas; en *Distancia de rescate*, el de medir constantemente el peligro que encierra la distancia entre madre e hijo o hija.

estrecha relación con este particular uso del fantástico, un tema recurrente que opera en el corpus es el de la invasión.

La invasión y la alteridad monstruosa

Lo fantástico, en la mayoría de estos cuentos, se enmarca en contextos de invasiones que ponen en tensión los componentes de diferentes dualismos como adentro-afuera, propio-ajeno, privado-público. Sin embargo, los textos actualizan estas oposiciones con algunas diferencias con relación a quién es el invasor y quién el invadido, si hay una única invasión, cómo se valora cada espacio y cada invasión, etcétera.

En “Casa tomada”, lo invadido es el espacio propio, un adentro que constituye un espacio eufórico por su comodidad y por la cotidianeidad que lo caracteriza: “era hermoso” (Cortázar, 2022, p. 12). El binomio adentro-afuera se reconfigura con cada invasión. Tras la primera de ellas, el ala separada por el pasillo se convierte (aunque aún forma parte de la casa) en un *afuera* al que no se puede salir, frente a ese nuevo *adentro* al que tienen que restringirse los personajes. La pérdida del espacio propio, ya completa al final, les provoca pena: “salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima” (Cortázar, 2022, p. 17). Cabe leer estas invasiones en clave metafórica: lo extraño –lo otro– viene a señalar la limitación de los saberes para comprenderlo, en tanto acorta y reduce el orden conocido y normalizado que el sujeto puede manejar. En el cierre, se plantea hipotéticamente otra invasión, pero que es, por conocida, menos peligrosa que la primera –la figura invasora no es indefinida, es la de un ladrón–: “no fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada” (Cortázar, 2022, p. 17).

Se advierte también una reconfiguración constante de la oposición adentro-afuera, aunque algo distinta, en “Bestiario”. Por las características de la invasión del tigre, que ocupa una habitación diferente cada día, el afuera extraño que se conforma –y al que, por peligroso, no se puede acceder– es inestable y variable. Otra diferencia radica en que el afuera extraño se opone a un adentro conocido que no es eufórico (como la casa tomada de los hermanos) sino disfórico: “al fin y al cabo era una vida triste” (Cortázar, 2022, p. 99). Este adentro, por su parte, opera como afuera de otro adentro también opresivo, el formicario, en el que se reproduce en miniatura ese adentro asfixiante que es la casa de los Funes –o sea, el bestiario–: “pensó en el formicario, allá arriba, y era una cosa muerta y rezumante, un horror de patas *buscando salir* [énfasis agregado]” (Cortázar, 2022, p. 103). Por otro lado, la invasión funciona en un segundo nivel, en la medida en que Isabel

puede considerarse, como el tigre, una invasora: “a Nino le creían todo, a Isabel menos porque era nueva y podía equivocarse” (Cortázar, 2022, p. 105). La presencia de Isabel en cuanto invasora es determinante para la muerte del personaje del Nene en el desenlace, la niña, que no se acomoda del todo a ese espacio ajeno que es la casa de los Funes –y a sus relaciones familiares violentas–, termina por destruir ese orden al mentir sobre la ubicación del tigre para que ataque al Nene.

Para pensar la invasión en “Ómnibus” es más operativa la oposición público-privado. Los personajes despliegan operaciones de distanciamiento social que descansan en mecanismos de identificación del otro enemigo. Así lo hacen los pasajeros con Clara y el joven, a través de la mirada: “era como si la incluyeran en su mirada, unieran a los dos en la misma observación ... una oscura fraternidad” (Cortázar, 2022, p. 43). La misma actitud adoptan ellos dos: comentan “al fin y al cabo era de crisantemos y dalias ... Pero presumían lo mismo” (Cortázar, 2022, p. 47) e identifican a los otros con la gente grosera que se amontona en los colectivos y en las plazas. En “Ómnibus”, el espacio público se disputa como espacio privado y propio, lo que actualiza, con ironía, el sentido etimológico del término “para todos”: “quedaron ellos dos solos y el 168 pareció de golpe más pequeño, más gris, más bonito” (Cortázar, 2022, p. 44). Al otro se le asigna el lugar del invasor, de aquel que ocupa un espacio ajeno para él. De ahí que, al ser señalada por las miradas como invasora, el adentro del ómnibus sea un espacio opresivo para Clara: “¿no se podría levantar un poco la ventanilla? Me ahogo aquí adentro” (Cortázar, 2022, p. 46).

También los textos de Schweblin tematizan la invasión. “Pasa siempre en esta casa”, comienza ya en la frontera entre lo propio y lo ajeno, entre el adentro y el afuera: “el Señor Weimer está tocando la puerta de mi casa” (Schweblin, 2022, p. 39). En el cuento, la invasión se repite tantas veces que Weimer “ya sabe cómo llegar al jardín” (Schweblin, 2022, p. 40); es decir, erosiona los límites entre el espacio propio y el espacio ajeno. De hecho, la casa del yo que narra, teóricamente ajena al señor Weimer, por momentos se le representa como un espacio propio: “al salir dejo que la puerta del mosquitero golpee, porque hay algo *íntimo* [énfasis agregado] en esta recolección que no me gusta interrumpir” (Schweblin, 2022). La invasión está tan incorporada a la cotidianeidad de los personajes que las fronteras son borrosas.

La confusión entre lo propio y lo ajeno es provocada por la ropa del difunto hijo de los Weimer, que cruza incesantemente la ligustrina que divide los jardines porque, al decir de la voz narradora, no encuentra su lugar. La ropa representa el duelo por la muerte del hijo, que su padre o su madre –si no ambos– no están dispuestos a hacer. Jossa (2019) lee aquí un duelo suspendido

a causa de las particularidades que tuvo la desaparición de personas durante la última dictadura militar: la “muerte negada, sin la materialidad del cuerpo, sin una prueba de realidad, sin los datos empíricos del delito, sin historia, sin tumba” (p. 159). Para abordar parte de la obra de Schweblin y de Mariana Enríquez, ambas de la segunda generación de postdictadura, la investigadora elabora la categoría de “cuentos oblicuos”: aquellos textos en los que puede leerse entre líneas este trasfondo político apenas sugerido por detalles, silencios y palabras “que quizás se colaron en el entramado lingüístico” (Jossa, 2019, p. 160). Tal vez así se puedan entender las palabras –sutiles, pero potencialmente significativas– resaltadas en el siguiente fragmento: “mi hijo ya está en casa, *a salvo* [énfasis agregado] y con hambre” (Schweblin, 2022, p. 42). Si ahondamos en la lectura de Jossa (2019), la imagen de la ropa errante y sin su dueño podría simbolizar la falta de localización del cuerpo del desaparecido, ni una ni el otro tienen su lugar.

En “Nada de todo esto”, hay tres personajes que se intercambian los roles de invasoras e invadidas: la mujer que narra, su madre y una tercera mujer que no es designada con ningún nombre. La primera invasora es la madre de la narradora que irrumpe en espacios ajenos, configurados como eufóricos, frente a un espacio propio disfórico. La diégesis del cuento se centra en la invasión de la casa de la tercera mujer. La conducta de la madre del yo es tan invasiva que, como ocurre en “Pasa siempre en esta casa”, se construye un espacio ajeno dentro de un espacio propio. A pesar de que se trata de su propia habitación, la mujer invadida “toca la puerta tres veces pero no se anima a entrar” (Schweblin, 2022, p. 23). El yo que narra acompaña a su madre en la invasión, pero no comparte las mismas valoraciones sobre esos espacios ajenos: “¿qué carajo hacemos en las casas de los demás?” (Schweblin, 2022, p. 25). Sin embargo, su postura acerca de la irrupción cambia hacia el final, cuando ella es la invadida y la tercera mujer, no su madre, es la invasora: “quiero que revuelva. Quiero que mueva nuestras cosas, quiero que mire, aparte y desarme” (Schweblin, 2022, p. 27).

De este modo, todos los relatos presentan tensiones entre el adentro y el afuera, lo propio y lo ajeno, lo privado y lo público, a través de la idea de la invasión que define el hacer de los personajes y sus relaciones con los espacios. Además, el modo fantástico se construye precisamente en el seno de esas tensiones. Pero hay un elemento más que opera en la invasión: el contacto con la alteridad. En el fantástico, la alteridad pone en jaque el orden de lo conocido y lo normalizado. En los cuentos, aquello otro puede entenderse en clave de lo monstruoso –sin que sea necesario identificar figuras de monstruos concretas–. Como sostiene Boccuti (2020), la alteridad

ya “conlleva un germen de monstruosidad” que aparece “a través de la posibilidad de amenaza del orden que la irrupción misma de lo fantástico sugiere” (p. 309). Así, resulta productiva la categoría de “monstruosidad” más que la de “monstruo” –más allá de que, eventualmente, puedan encarnarla personajes monstruosos o, en el caso de Cortázar, bestias–. La investigadora ilustra sus afirmaciones con “Casa tomada”, cuento en el que la monstruosidad se convoca a través de aquello invasor que es impreciso e indefinido y que, por ello, amenaza –y termina destruyendo– el orden cotidiano.

Aunque relacionada con la monstruosidad, la idea de la bestialidad que atraviesa “Bestiario” actualiza más bien los sentidos de la violencia y de la barbarie –noción insoslayable en el estudio de las literaturas argentinas–. Aludimos antes a una estructura de cajas chinas: la colección de cuentos es un bestiario; uno de ellos se titula, también, “Bestiario”, y, dentro de este segundo bestiario, encontramos el formicario y el resto de los “-arios”, así como otras bestias –que son el tigre y (se puede interpretar) el Nene–. Es alrededor de este último que se organizan las relaciones familiares violentas de la casa de los Funes y se configura, al final, una bestialidad destruida a través de otra bestia –el tigre– por la invasora Isabel. La operación cortazariana está en el estiramiento de los límites de la realidad cotidiana para situar allí las bestialidades violentas.

La monstruosidad en los textos de *Siete casas vacías* se articula con la construcción de la enfermedad y la locura. En “Nada de todo esto” y “La respiración cavernaria” –así como en “Mis padres y mis hijos”–, la enfermedad se liga estrechamente con la vejez. Las representaciones discursivas de la vejez tienen un carácter histórico y son contradictorias: por un lado, a partir de la tradición ciceroniana, se reconoce y se aprecia la sabiduría y la autoridad de los sujetos viejos; por el otro, se los retrata en sus incapacidades y deterioros físicos y psíquicos (Malloy y Santos Barboza, 2022). La mujer del primer cuento, según demuestran las intervenciones que ella realiza en las casas que invade, cuenta con conocimientos sobre diseño de interiores y decoración de casas; Lola, a su vez, a lo largo del texto presenta reflexiones de una franca lucidez. No obstante, ambas están limitadas por sus enfermedades que las vuelven sujetos otros, locos, potencialmente peligrosos y, entonces, monstruosos. Sobre todo en el caso de Lola, la monstruosidad tiene una marcada encarnación corporal: “sonó otra vez, oscura y pesada dentro de ella. Era su respiración cavernaria, un gran monstruo prehistórico golpeándola dolorosamente desde el centro del cuerpo” (Schweblin, 2022, p. 95). En cuanto monstruosos, estos personajes se caracterizan por conductas extrañas e inquietantes que –además de nutrir la modulación del fantástico– desafían

el sentido común, desnaturalizan lo cotidiano y problematizan el conjunto de saberes que rigen la vida social, todas funciones propias del monstruo según Moraña (2017).

Conclusiones

En este trabajo, luego de efectuar una delimitación teórica acerca del fantástico cortazariano, exploramos las continuidades de la modulación fantástica de *Bestiario* en algunos cuentos de *Siete casas vacías* de Schweblin. Para ello, distinguimos –solo con fines analíticos– tres dimensiones: la cotidianidad, su extrañamiento o enrarecimiento, y la indeterminación. Después, analizamos algunos contextos de invasión en los que el fantástico se modula en los cuentos, así como la consecuente puesta en duda de los límites entre el afuera y el adentro, y entre lo propio y lo ajeno. Indicamos, además, que toda invasión comporta el contacto con la alteridad que, concebida en el corpus en clave de lo bestial o de lo monstruoso, provoca un quiebre epistémico, unas fisuras en el orden de lo cotidiano y familiar, y en el conjunto de leyes para comprender la realidad. Finalmente, enlazamos la monstruosidad en Schweblin con las ideas de la enfermedad y de la locura. Así, la invasión y la alteridad operan como elementos fundamentales en la construcción del modo fantástico que realizan estos textos.

Pero hay en la palabra “continuidades” un segundo sentido que indica la erosión de los límites entre ideas contrapuestas. Tanto las teorizaciones de Goloboff (2004) como las de Di Gerónimo (2004), expuestas en los párrafos introductorios, incluyen, más o menos explícitamente, el planteo de que la poética cortazariana trabaja más sobre las continuidades que sobre los límites, y que desarticula los dualismos maniqueos. Los textos de Schweblin reelaboran este tratamiento de las fronteras. La problematización de los límites y la confusión entre los opuestos generan un resquebrajamiento en nuestro orden de saberes, lo que abre el camino a la incorporación del terror. Así lo expresa Boccuti: “lo que se tambalea a través de la transgresión fantástica es la racionalidad de un sistema enteramente basado en normas introyectadas y compartidas, por lo cual cualquier evento que atente a la solidez de tales patrones resulta aterrador” (2020, p. 309). En ello estriba quizás uno de los alcances fundamentales del fantástico: su alcance epistemológico en su gesto desafiante y desnaturalizador.

Referencias

- Boccuti, A. (2020). En la intersección de fantástico y enfermedad: una lectura de “El Hombre de la Pierna” de Giovanna Rivero y “La respiración cavernaria” de Samanta Schweblin. *Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente*, (24), 306-333.
- Cortázar, J. (2022). *Bestiario*. Alfaguara.
- Di Gerónimo, M. (2004). *Narrar por knock-out. La poética del cuento en Julio Cortázar*. Simurg.
- Garcia, F. (2016). “Na estepe”, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar. *Alea: Estudos Neolatinos*, 18(1), 65-80. <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/181-65>
- Goloboff, M. (2004). Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar. En N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Vol. 9, pp. 265-278). Emecé.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos Editora.
- Jossa, E. (2019). “Los huesos son un asunto político”. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. *Les Ateliers du SAL*, (14), 156-168.
- Malloy, L. y Santos Barboza, A. C. (2022). Velhice femenina e memoria em *The Blind Assassin*, de Margaret Atwood, e “La respiración cavernaria”, de Samanta Schweblin. *Antares*, 14(33), 379-399. <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v33.n14.14>
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana Vervuert.
- Schweblin, S. (2022). *Siete casas vacías*. Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.
- Yasapis, C. (2022). El cuerpo como mecanismo disruptivo en cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. *Revista Espinela*, (10), 46-51.