

Desplazamientos del fantástico y refracciones de la coyuntura política en la cuentística de Cortázar y Schweblin

Bruno Fraticelli¹

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

bruno.fraticelli@mi.unc.edu.ar

Recibido el 03 de abril de 2024, aprobado el 02 de junio de 2024

Resumen: en este ensayo presentaremos una caracterización amplia del género fantástico que nos permitirá indagar en los modos en que los diversos textos que participan de él refractan, problematizan e interrogan sus condiciones de producción. Analizaremos, entonces, una serie de relatos pertenecientes a los dos primeros libros de cuentos de Julio Cortázar —siglo XX— y Samanta Schweblin —siglo XXI—, obras que, lejos de clausurar una única lectura, permiten derivar numerosos efectos de sentido. Se expondrá, en un primer momento, la trama canónica de los relatos de este género, para luego analizar los desplazamientos que se producen en la cuentística de estos dos grandes autores de la literatura argentina. Asimismo, recuperaremos algunas lecturas clásicas de estos cuentos y haremos otras a contracorriente, que consideren el elemento fantástico —en las tramas, los saberes, los personajes y las caracterizaciones hechas por los narradores— y pongan de relieve el potencial crítico y transformador que este género adquiere en momentos de profundas transformaciones sociales.

Palabras clave: Cortázar, Schweblin, fantástico, política, refracción.

Displacements of the Fantastic Genre and Refractions of the Political Context in Cortázar and Schweblin's Short Stories

Abstract: In this essay we will present a broad characterization of the fantastic genre that will allow us to investigate the ways in which the various texts that participate in it refract, problematize and interrogate its conditions of production. We will then analyze a series of texts that belong to the first two books of short stories written by Julio Cortázar —from the 20th century— and Samanta Schweblin —from the 21st century—. These pieces of work are not limited to a single interpretation; on the contrary, they allow us to derive numerous meanings. Firstly, we will introduce the canonical plot of the stories of this genre and, then, we will analyze the variations that occur in the short stories of these two great authors of Argentine literature. Furthermore, we will retrieve some classic interpretations of these short stories and we will also read in a different way, so as to consider the fantastic element —in the plots, the knowledge, the characters and the characterizations made by the narrators— and highlight the critical and transformative potential that this

¹ Con aval del Dr. Javier Mercado, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

genre acquires in moments of profound social transformations.

Keywords: Cortázar, Schweblin, fantastic, politics, refraction.

Estamos viviendo tiempos difíciles en Argentina, fuerzas poco conocidas han conjurado a los fantasmas del pasado y su sombra terrible se cierne ya sobre nosotros, algo violento y monstruoso vuelve a acechar al pueblo, la historia amenaza con repetirse. En este ineludible contexto de crisis e incertidumbre nos preguntamos, desde nuestro lugar de estudiosos de la literatura, por las relaciones entre literatura y política: por la manera en que la coyuntura sociopolítica es (re)tratada en las obras y por la posibilidad de que estas intervengan en las discusiones del momento. ¿Qué se ha escrito en momentos de grandes transformaciones sociales como este?, ¿cómo se expresa en la literatura lo desconocido que irrumpe y trastoca el orden? Esta última pregunta nos revela una semejanza con la trama clásica del género fantástico y es por esta razón que indagaremos en él. En este breve artículo, que es también un escrito de circunstancias, analizaremos los desplazamientos que se producen en la trama canónica de los textos fantásticos y los saberes que se ponen en juego en una serie de relatos pertenecientes a los dos primeros libros de cuentos de Julio Cortázar —siglo XX— y de Samanta Schweblin —siglo XXI—, y la manera en que estos refractan sus particulares condiciones de producción, las cuales están signadas por grandes procesos de cambio.

A lo largo de este ensayo, como actitud política y con la intención de pensar situados —práctica asociada a Kusch—, recuperaremos y dialogaremos críticamente con postulados de diversos críticos y autores argentinos. De este modo, concebimos la *refracción* en un sentido semejante al que Borges le da en el manifiesto “Anatomía de mi ‘Ultra’”, es decir, en defensa de la creación artística —el artificio verbal— y en oposición a la estética pasiva de los espejos: las palabras no como una copia de algo externo o anterior, sino como hechos en sí que construyen sentidos e intervienen en lo social. En sintonía con esto, Verón (1993) sostiene que los discursos no reflejan nada, sino que “construyen” la realidad de lo social y que se relacionan con sus condiciones de producción a partir de “marcas” que permiten realizar, en reconocimiento, una “multiplicidad de análisis y lecturas” (pp. 124-133). En una línea similar, Arán (1996) sostiene que la imposibilidad de producir una “significación unívoca” es uno de los rasgos de los textos que participan —

de acuerdo con Derrida— del género fantástico, el cual se caracteriza por presentar ficcionalmente seres o acontecimientos que, si bien son percibidos desde un mundo que se pretende normal o humano, aparecen como no sometidos a las leyes físicas, biológicas o sociales que conocemos (pp. 13-26).

Dicha definición, bastante amplia, del fantástico permite la participación de obras muy disímiles entre sí —como las de Lugones, Borges, Cortázar, Schweblin, entre otros—, las cuales comparten, en mayor o menor medida, una cierta disposición de secuencias. Siguiendo a Arán en su lectura de Campra (1999, pp. 50-53), la trama o la estructura clásica de los relatos fantásticos se caracteriza por presentar un orden inicial —signado, generalmente, por los conocimientos aceptados en determinada época y en determinado lugar, que conforman eso que acordamos llamar *realidad*—, en el que se produce un *acaecimiento* —siguiendo a Cortázar— o situación prodigiosa —una aparición, algo a-normal (Barrenechea, 1972) o insólito (Abraham, 2017) que hace visible lo que estaba oculto o velado— que desestabiliza tanto ese orden establecido como los saberes e identidades, por lo que se produce, a continuación, un desciframiento o investigación para explicar eso desconocido y, finalmente, o bien se logra restablecer el orden o se bien impone un orden nuevo que conlleva otros saberes y otras identidades. Es por esta razón que numerosos autores han observado que el fantástico opera como una forma “otra” de conocer y aprehender la realidad, como un género que cuestiona el modelo de verdad imperante y disputa los límites del conocimiento de *lo real*.

Como afirma Arán, el fantástico moderno escenifica la imposibilidad de llegar a la verdad y “es la forma ficcional más apta para la puesta en discusión de los modos y formas de construcción del conocimiento, las prácticas y usos sociales, los sistemas simbólicos que expresan una cultura” (1999, p. 54). De acuerdo con su interpretación de Jackson, quien sostiene que el fantástico existe en una “relación simbiótica o parasitaria” con eso que llamamos *realidad* —como refracción a los costados del eje de *lo real*, sin desvincularse completamente de él— y considera que constituye una “literatura subversiva”, por cuanto supone una reacción enmascarada a un orden social que se experimenta como opresivo e insuficiente. De acuerdo con esta autora, el fantástico moderno “subvierte, socava y deshace las estructuras y significaciones unitarias sobre las que descansa el orden cultural tratando de *hacer visible lo que no se ve, articular lo que no se dice* y disolver las categorías limitadoras”, es decir, enfatiza las relaciones entre el lenguaje y la realidad, de modo tal que expone *lo real* como una categoría que se articula y construye a través del texto (Arán, 1999, pp. 107-111). En una línea similar, Feiling (1997) sostiene que los géneros que se alejan de las convenciones realistas trabajan,

mediante una circunvolución, con lo “no dicho” en eso que llamamos *real*, en tanto la ruptura de la expectativa cotidiana —ocasionada por la intromisión de lo extraño— suele producir temor, ya que pone de manifiesto la posibilidad de que ese orden conocido no sea natural, sino arbitrario e ideológico.

Construido este pequeño andamiaje teórico, plantearemos nuestra hipótesis: los cuentos de Cortázar y de Schweblin seleccionados, además de introducir modificaciones con respecto a la estructura o trama canónica del género fantástico, están lejos de ser escapistas, ya que presentan *marcas* —tanto en las tramas y los saberes como en los personajes y las caracterizaciones hechas por el narrador— que refractan las grandes cuestiones y transformaciones de la época en la que son producidos y que, dentro de las múltiples lecturas que posibilitan, permiten leer denuncias, temores y críticas —en clave artístico-literaria— a diversas situaciones y prácticas sociales, razón por la cual propondremos un uso *político* del género fantástico.

Julio Cortázar o los fantásticos avatares del pueblo

Comencemos entonces con Julio Cortázar (1914-1984), un escritor del siglo XX que ha dejado una vasta obra que comprende cuentos, novelas, ensayos y traducciones. Los relatos que analizaremos se encuentran en sus dos primeros libros de cuentos, que datan de un período de conquistas de derechos y grandes transformaciones para el pueblo argentino, denominado “peronismo clásico”. *Bestiario* fue publicado en 1951 y *Final del juego* en 1956. Como señala Dulitzky, el advenimiento de un nuevo tipo de sociedad produjo una reacción de los sectores acomodados y de numerosos intelectuales y escritores, quienes se autoproclamaron antiperonistas (2011, p. 30). Estimamos importante resaltar que si bien las interpretaciones de sus obras han suscitado opiniones encontradas, la vinculación de Cortázar con el antiperonismo es hoy un lugar común en la crítica —a pesar, incluso, de su viraje ideológico hacia la izquierda luego de la revolución cubana (cf. Gómez, 2015)—. No pretendemos refutar dichas lecturas —porque las consideramos válidas—, pero sí complejizarlas e introducir algunos matices.

Veamos, primero, los desplazamientos en la trama del fantástico, para pensar luego cómo estos cuentos refractan sus condiciones de producción. En este sentido, en varios cuentos de Cortázar encontramos inicialmente un orden cotidiano y burgués —construido mediante procedimientos propios de la estética realista, pero que no necesariamente coincide con lo que llamamos *real*— que, posteriormente, empieza a descomponerse a partir

de un acaecimiento —algo extraño o anormal que irrumpe y suspende ese orden—. Los personajes intentan, entonces, acomodarse y adaptarse a aquello que es percibido como una *invasión* y que si bien genera incertidumbre y extrañamiento, no recibe ninguna explicación o cuestionamiento —es decir, no hay una investigación que culmine con nuevos conocimientos—. Finalmente, los personajes o bien asumen lo extraño o bien abandonan ese espacio —se exilian—. Por otro lado, observamos que las acciones de estos relatos suelen transcurrir en un ámbito urbano, por lo general dentro de un espacio cerrado, y que son escasos los desplazamientos hacia el afuera; asimismo, notamos que eso que acaece proviene algunas veces del interior de los personajes, pero otras, del exterior.

Analicemos, ahora, “Casa tomada”, relato que abre *Bestiario*. En este cuento observamos cómo ese orden del ambiente familiar y burgués se va descomponiendo a partir de la invasión de los ruidos —eso que acaece y que el narrador percibe mediante sus sentidos—. Si bien esos ruidos van tomando cada vez más partes de la casa, los personajes no los cuestionan ni intentan comprenderlos en ningún momento —no investigan—, sino que se van acomodando y replegando a otros ambientes hasta que, finalmente, los ruidos acaban invadiendo la totalidad de ese adentro y los personajes terminan exiliados, afuera, en la calle. Advertimos que los saberes que se ponen en juego en este cuento están relacionados tanto con la literatura —especialmente la francesa, de la cual, según Cortázar (2021, p. 114) no ingresaba “nada valioso” a la Argentina desde 1939—, como con prácticas burguesas y domésticas —la limpieza, el tejido, las compras—. Como señala Avellaneda (1983), esta trama con su ausencia de explicaciones respecto de las causas y del desenlace magnifica el concepto mismo de *invasión*, defensa infructuosa, repliegue e inevitabilidad, los cuales coinciden con el ideologema esgrimido por los sectores antiperonistas ante los procesos migratorios internos de aquella época (Avellaneda, 1983, p. 99). Esta lectura política de “Casa tomada”, popularizada por Sebrelí en un estudio y luego por Rozenmacher en una reescritura que hace explícita la figura de los “cabecitas negras” (cf. Dulitzky, 2011), se ha convertido en una referencia clásica a la hora de abordar la relación entre la producción cortazariana y la política de la época.

Esta no es la única lectura posible del cuento, existen otras como la de Jitrik (1971), que enfatizan el efecto fantástico por sobre la interpretación alegórica: de acuerdo con este autor, lo extraño proviene del interior de los personajes y no del exterior, como implica la hipótesis Sebrelí-Rozenmacher. Veamos, entonces, otro cuento de Cortázar: “Carta a una señorita en París”. En este notamos no solo este predominio del elemento fantástico, sino

también un mayor desarrollo de los saberes que manejan los personajes. En este relato, nos encontramos con un orden inicial que no coincide con lo que nosotros llamamos *realidad* —ya que el protagonista-narrador que ingresa en ese ambiente cerrado, bello y burgués vomita cada cinco o seis semanas un conejito—. La realidad, asimismo, empieza a descomponerse a partir de un acaecimiento —la aceleración o adelanto de ese ciclo—, que tiene como resultado una proliferación de conejitos. El narrador, aunque siente “miedo de la misma extrañeza” (Cortázar, 2021, p. 121), no investiga ni cuestiona eso extraño o anormal que irrumpe y suspende el orden inicial, sino que se acomoda —modifica sus horarios y sus tareas cotidianas— a esa invasión de diez conejitos que van destruyendo el pulcro departamento de André. Finalmente, luego de vomitar el undécimo conejito, el narrador teme que el número siga creciendo y resuelve terminar tanto con su vida como con la de ellos. Por otra parte, la presencia de libros de autores franceses como Giraudoux, de retratos de autores como Unamuno o pintores como Torres y el hecho de que el narrador esté traduciendo una obra de Gide y mencione a varios músicos —la descripción del ambiente burgués y la profesión del personaje— nos permiten inferir que los saberes se vinculan con la esfera literaria y con la cultura en general. Y es justamente este mundo culto y refinado el que es destruido por la invasión.

Reconocemos una trama y saberes casi idénticos a los de “Casa tomada” en otro cuento de Cortázar de *Final del juego*: “La banda”. En este, los ruidos que produce el extrañamiento y que invaden el espacio de Lucio Medina no son ocasionados por un sujeto indeterminado que se expresa mediante la tercera persona plural —como en “Casa tomada”—, sino por una otredad concreta que aparece *figurativizada* en los sujetos populares —cuya descripción por parte del narrador es apenas más favorable que la de los “monstruos” del cuento de “Las puertas del cielo”—. Estas formas de otredad trabajan para la compañía Alpagatas, realizando un espectáculo en un prestigioso lugar frecuentado por Lucio, quien permanece allí a pesar de su enojo y malestar hasta terminar de ver la película. Luego, cuando el protagonista se dirige a beber, tiene una especie de epifanía que le otorga un saber sobre ese orden que él ignoraba y lo lleva a autoexiliarse del país. Más allá de que este cuento puede leerse en la misma línea antiperonista que “Casa tomada” o “Las puertas del cielo” a partir de la trama y de los saberes que circulan, también presenta elementos que permiten realizar otra lectura. En este sentido, advertimos que distintas designaciones y caracterizaciones que hace el narrador —como la descripción de la cara de Lucio al relatarle los acontecimientos o el hecho de referirse a estos como un “divertido episodio” (Cortázar, 2021, p. 299)— permiten realizar

una lectura humorística o paródica que, si bien sigue refractando los cambios sociales de la época, es diametralmente opuesta a la antiperonista, ya que nos habilita la posibilidad de reírnos de un personaje burgués que se escandaliza tanto por ver un espectáculo popular que termina exiliándose del país —como conjetura el narrador—.

A modo de conclusión de este primer apartado, podemos afirmar que hay una estrecha relación entre el fantástico de Cortázar y la coyuntura sociopolítica de la época. Los cuentos analizados refractan en clave artístico-literaria las concepciones de invasión y de amenaza a la cultura que presentaban las clases acomodadas frente al avance y los nuevos derechos de las clases populares. En este sentido, consideramos que, si bien varios de estos cuentos pueden leerse en clave antiperonista, hay algunos que presentan marcas que permiten realizar una lectura diferente, en una línea más bien crítica y paródica de la burguesía y el ideologema de la invasión.

Samanta Schweblin o el fantástico denunciante

Pasemos ahora a Samanta Schweblin, una escritora que forma parte de lo que la crítica ha denominado la “nueva narrativa argentina”, ya que comienza a publicar sus primeros libros de cuentos luego de la crisis del 2001. En particular, nos centraremos en cuentos provenientes de dos libros: *El núcleo del disturbio* (2002) y *Pájaros en la boca* (2009), ambos publicados durante la primera década del siglo XXI, un período difícil y conflictivo, en el que el pueblo argentino fue avanzando en sus conquistas sociales. En nuestra lectura, pretendemos analizar las variaciones de la trama del fantástico en algunos cuentos de Schweblin y la manera en que refracta distintas problemáticas sociales de la época.

Dada la caracterización que presentamos del fantástico y siguiendo a Arán, podemos afirmar que diversos cuentos de Schweblin participan de este género. Sin embargo, como en el caso de Cortázar, encontramos variaciones en la estructura o trama canónica del relato fantástico. En este sentido, advertimos que sus cuentos suelen comenzar con un orden cotidiano y familiar —que generalmente coincide con eso que llamamos *normal* o *real*—, en el que se produce un acaecimiento —un hecho que, en Schweblin, muchas veces reviste una apariencia normal, como tomar una decisión o visitar un lugar— que inicia un proceso de descomposición de ese orden. Si bien no hay una investigación, como sucede en Cortázar, los personajes obtienen nuevos saberes a partir del diálogo o la interacción con otros personajes que están involucrados con eso extraño o anormal que va apareciendo. Posteriormente

se produce una adaptación transitoria a ese nuevo orden, que expresaremos mediante el oxímoron *acomodamiento incómodo* (algunos personajes se resisten a aceptar eso extraño que genera tensión), la cual culmina o bien en una adaptación inevitable, o bien en un exilio o escape. Por otro lado, notamos que los cuentos de Schweblin suelen estar ambientados en espacios rurales o periféricos, alejados de la vorágine de la ciudad; al mismo tiempo, observamos que son varios los personajes que circulan o se desplazan entre un espacio y otro, y que las acciones no se circunscriben exclusivamente a un espacio cerrado (adentro), sino que transcurren también en el afuera. Asimismo, notamos que lo extraño proviene, la mayoría de las veces, del exterior de los personajes.

Veamos el cuento “Mujeres desesperadas”, de *El núcleo del disturbio*. Con respecto a la trama, observamos que hay un orden inicial, en apariencia cotidiano, en el cual un hombre abandona a su esposa, Felicidad, en un baño de la ruta. Sin embargo, el acaecimiento que da inicio a la descomposición de este orden no es el abandono en sí, sino la resolución de otra mujer que se encuentra en el mismo lugar, Nené, quien decide acabar con una situación que ya no soporta más. Felicidad, sin afán de investigar el motivo de la decisión de Nené, dialoga con ella, quien también ha sido abandonada y esta le enseña que el abandono puede ser normal y que hay cientos de mujeres en la misma situación: que lloran todo el tiempo, abandonadas en el campo. Felicidad debe acomodarse forzosamente a esta nueva situación —incluso recibe a una señora mayor que ha sido recientemente abandonada—, pero no por mucho tiempo: apenas llega un nuevo auto y baja un hombre, aprovecha junto con otras mujeres la oportunidad para escapar de ese campo repleto de mujeres “amenazantes”, abandonando al hombre que acaba de bajar del auto. De este modo, se produce una especie de inversión que culmina con el regreso de otros hombres para rescatar al señor, en vez de a las mujeres abandonadas—. Observamos entonces una marcada oposición entre los personajes y notamos que los saberes que circulan en este cuento se vinculan con la experiencia vivida por los personajes —en este caso, el abandono de las mujeres por parte de los hombres—, con la creación de redes de solidaridad entre pares —como sucede entre las tres mujeres— y con alianzas de género —no solo entre mujeres, sino también entre hombres—. Advertimos, de este modo, que tanto la trama como los saberes de “Mujeres desesperadas” refractan diversas cuestiones y problemáticas de la época en la que se produce este relato: el machismo, la violencia de género y la resistencia y organización por parte de las mujeres.

Analicemos brevemente también algunos aspectos de “Irman”,

un cuento de *Pájaros en la boca* en el que podemos leer la contracara de “Mujeres desesperadas”, por cuanto refracta problemáticas sociales análogas, pero desde una focalización masculina. En este relato fantástico, la mayor parte de las acciones transcurren en un parador de la ruta en el medio del campo —ambientación que se asemeja a la del cuento anterior—. En “Irman”, resulta llamativo que todos los personajes —a excepción de la mujer que está tirada en la cocina, quien es descrita reiteradamente de forma peyorativa como una gorda semejante a una bestia marina— sean hombres y que todas sus interacciones estén signadas por la violencia —desde el tono de voz, la negativa a ayudar y el desprecio hasta los insultos, hasta las amenazas y el robo—. En este sentido, advertimos que la caracterización de los personajes —como la baja estatura del mozo y el contraste con el cuerpo enorme de su pareja—, sus acciones —como sus intentos fallidos por llegar a la heladera o la huida de los dos viajeros— y los comentarios sarcásticos —como la propuesta irónica de adoptarlo— pueden leerse en clave humorística o paródica, como una crítica de los comportamientos violentos de los hombres y de su dependencia a las mujeres.

Adentrémonos, por último, en el cuento que da título al libro homónimo: “Pájaros en la boca”. En este cuento de Schweblin, encontramos un orden inicial que se asemeja a eso que llamamos *realidad*, con la excepción de que el personaje de Sara come pájaros vivos —a la inversa del personaje cortazariano que vomita conejitos—. De un modo semejante al que ocurre en “Mujeres desesperadas”, el acaecimiento que da inicio a la descomposición de ese orden es la decisión de otro personaje, Silvia, de ponerle fin a una situación que se vuelve insoportable para ella: el cuidado de su hija (Sara) —a quien preferiría matar para no seguir viviendo con ella, razón por la cual se la entrega a su expareja, el padre de la joven—. Una vez que el hombre lleva a Sara a su casa comienza a dialogar con ella sobre esta situación (que coma pájaros vivos) que a él le resulta extraña y le produce náuseas, pero que no investiga, sino que se conforma con algunas afirmaciones de su hija. Se produce, entonces, el “acomodamiento incómodo” del padre, quien, luego de considerar internar a su hija en un centro psiquiátrico, aunque sin poder resolver nada e incluso empeorando la situación con la demora de su llegada a la casa y evitando dicha conversación, se ve forzado a convivir con eso que considera anormal. Finalmente, el padre, que no puede escapar de ese nuevo orden, termina adaptándose a este: ante la falta de respuestas de Silvia, quien hasta el momento había provisto a Sara, el hombre debe comprar un pájaro y dárselo a su hija, acción que lo indispone y que le requiere un titánico esfuerzo para continuar con su vida.

En este cuento encontramos no solo una oposición entre Silvia y el narrador —de quien cuyo nombre nunca conocemos—, sino también entre ellos dos y su hija, Sara, quien ha empezado a comer pájaros vivos. En cuanto a los saberes, observamos que están relacionados con dinámicas patriarcales: por ejemplo, Silvia prevé que su expareja la llamará “loca y exagerada”, en tanto el hombre —quien no se interesa demasiado en los cuidados de Sara y suele pensar que habérsela llevado antes hubiera sido una mala decisión— culpa a Silvia de que su hija hubiera empezado a comer pájaros —situación que él prefiere en comparación con un posible consumo de drogas o de un embarazo adolescente—. A su vez, el padre no ayuda a su hija (a bajar las cosas del auto), la compara con una colegiala porno de revista —sabe de pornografía—, solo consume enlatados y no cocina —tarea doméstica que parece haber estado a cargo de Silvia, lo cual recuerda también a “Irman”—, evita a su hija e, incluso, duda a la hora de decirle que la quiere.

Por otro lado, consideramos interesante recuperar en nuestro análisis el concepto de *unheimlich* u ominoso, propuesto por Freud (1976), quien lo concibe como eso familiar y conocido que se torna extraño e inquietante, como aquello que, estando destinado a permanecer oculto y secreto —porque constituye un “tabú cultural”—, ha salido a la luz (p. 220). En nuestra lectura, observamos que la combinación de la trama del fantástico con lo ominoso —la falta de explicaciones acerca del cambio de conducta de Sara— enfatiza tanto la fragilidad y mutabilidad de eso que llamamos *realidad*, como la posibilidad de que ese orden sea o devenga extraño. En “Pájaros en la boca”, observamos que la trama, los saberes y lo ominoso refractan las discusiones acerca de las dinámicas de pareja, el cuidado de los hijos y las expectativas sociales que pesan sobre las mujeres y, al mismo tiempo, advertimos que ese tabú que permite expresar el fantástico moderno es tanto la posibilidad de no querer a los propios hijos, como el cuestionamiento de la crianza y el cuidado.

Como síntesis de este apartado, podemos afirmar que los cuentos seleccionados de Schweblin guardan una estrecha conexión con diversas problemáticas sociales de su época: refractan y aportan, desde el campo literario, a la lucha de las mujeres en contra del machismo y de los mandatos del sistema patriarcal. En estos cuentos, el fantástico permite la puesta en escena y en tela de juicio de las dinámicas patriarcales, la crítica de prácticas violentas y la desnaturalización de exigencias tradicionales que nos anteceden. Los desplazamientos en la trama del fantástico, las caracterizaciones de los personajes y las situaciones paródicas desarman el sentido común, nos plantean nuevos interrogantes y abren, así, la puerta a la crítica de las dinámicas y las estructuras sociales vigentes.

Palabras finales

A lo largo de este trabajo hemos recuperado los aportes de diversos teóricos argentinos para considerar algunas de las maneras en que los textos literarios refractan sus condiciones de producción e intervienen en lo social. Además, hemos presentado algunas lecturas que gozan de gran aceptación en la crítica y propusimos complejizarlas para contemplar su participación en el fantástico. Expusimos, entonces, la trama canónica de los relatos de este género y analizamos sus desplazamientos y variaciones en la cuentística de Cortázar y de Schweblin, dos obras producidas en momentos de grandes transformaciones sociales.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la refracción de las condiciones de producción se produce no solo por las marcas que presentan los textos —como la inclusión de referencias temporales—, sino también por el género literario del cual participan la trama de los relatos, los saberes que estas implican, la caracterización de los personajes y de los espacios e, incluso, los procedimientos narrativos. En este sentido, advertimos que las modificaciones de la trama en Cortázar ponen de relieve el concepto de invasión, mientras que en Schweblin enfatizan la posibilidad de que lo normal o conocido se convierta, casi subrepticamente, en extraño, desconocido y amenazante. Al mismo tiempo, observamos que los saberes, que en Cortázar se relacionan con el mundo burgués, el ocio y la cultura —el cine, la música y la literatura—, en Schweblin pasan a estar vinculados con el ámbito doméstico, los conflictos familiares y el orden patriarcal en un sentido amplio —desde los mandatos sociales y la violencia de los hombres, hasta las tareas y roles que desempeñan o evitan desempeñar en el cuidado de los hijos—. Asimismo, notamos que la caracterización de los personajes está estrechamente relacionada tanto con la trama como con los saberes y que permite sostener las clásicas lecturas que ha hecho la crítica —pongamos por caso a Marcelo Hardoy del cuento “Las puertas del cielo”, en Cortázar, o los hombres de “Mujeres desesperadas”, en Schweblin—, pero también otras que podríamos llamar *inversas* o a contracorriente —como analizamos con Lucio Medina, el personaje cortazariano de “La banda”, o con los hombres de “Irman”, en Schweblin—. Con respecto a los espacios, advertimos un desplazamiento que va desde un ámbito usualmente urbano y burgués, en Cortázar, a la alternancia entre un espacio urbano menos opulento y más periférico y un espacio rural que aparece, en reiteradas ocasiones, como sede de lo extraño, en Schweblin —como en “Mujeres desesperadas” e “Irman”—.

Por otra parte, los análisis realizados de “Carta a una señorita en París”

y “Pájaros en la boca” nos permiten advertir, al contrastarlos, una diferencia fundamental entre los dos autores: el predominio del elemento fantástico en Cortázar y el de lo siniestro u ominoso en Schweblin. Así, mientras que en el primer cuento el vómito de los conejitos, a pesar de ser recurrente, es narrado una sola vez y se lo presenta como algo veloz e higiénico que produce cosquillas, en el cuento de Schweblin se resaltan la sangre, los huesos, el chillido del pájaro y el rostro rojo de Sara, y encontramos varios fragmentos en los que el narrador se detiene a describir, imaginar y preguntarse cómo se sentiría tener en la boca y luego tragar algo caliente y en movimiento. La introducción del elemento ominoso, que refracta —según Freud— algún tabú cultural, permite hacer visible lo que no se ve y articular lo que no se dice en otros discursos sociales —siguiendo a Jackson y de Feiling—, lo cual confiere, a nuestro entender, un gran potencial de crítica y cuestionamiento.

Como señala Arán, el fantástico trabaja con las fisuras, los límites y las transgresiones de la construcción cultural de *lo real* para poner de manifiesto que el conocimiento que tenemos del mundo es siempre provisorio y parcial y que eso que llamamos *realidad* no es más que un modo, entre muchos, de expresar la norma dentro de cierto sistema vigente (1999, p. 55).

Por todo lo expuesto anteriormente, observamos que el fantástico de Cortázar y de Schweblin, lejos de ser evasivo, está estrechamente vinculado con sus condiciones de producción y con la discursividad social de su época, a las cuales refracta, problematiza e interroga —con aspiraciones, quizás, de transformarlas—. De este modo, consideramos que el fantástico argentino posee un potencial político, crítico y transformador: más que proponernos soluciones, desautomatiza nuestra percepción, planteándonos nuevos interrogantes e invitándonos a imaginar otros órdenes y mundos posibles. De este modo, como diría Jean-Paul Sartre, crea un fundamento para la esperanza.

Referencias

- Abraham, C. (2017). Literaturas de lo insólito. Una tipología. *Revista Iberoamericana*, 83 (259-260), 283-304. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7501>
- Arán, P. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Narvaja.
- Avellaneda, A. (1983). *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Sudamericana.
- Barrenechea, A. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista iberoamericana*, 38 (80), 391-403. <https://doi.org/10.5195/>

[reviberoamer.1972.2727](https://doi.org/10.15332/25005375.6064)

- Borges, J. (s.f. [1921]). Anatomía de mi “Ultra”.
- Cárdenas, N y Parra, J. (2021). Lo familiar y lo femenino en la narrativa de Samanta Schweblin. En *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 42 (124). <https://doi.org/10.15332/25005375.6064>
- Cortázar, J. (2021). *Cuentos completos 1 (1945-1966)*. Debolsillo.
- Di Marco, G. (2010). Los movimientos de mujeres en la Argentina y la emergencia del pueblo feminista. En *La aljaba*, 14, 51-67.
- Dulitzky, A. (2011). El escritor desclasado: Julio Cortázar y la sociedad argentina del peronismo clásico. En *Pensar. Revista de epistemología y ciencias sociales*, (5), 29-37.
- Feiling, C. (1997). La pesadilla lúcida. Apuntes sobre el género de terror. En *Los mejores cuentos de terror. Un recorrido por las galerías del miedo*. Ameghino.
- Freud, S. (1976). Lo ominoso. En *Obras completas (Vol. XVII)*. Amorrortu.
- Gómez, S. (2015). Un ejercicio de imaginación: crítica, peronismo y Cortázar. <http://hdl.handle.net/11086/547309>
- Jitrik, N. (1971). *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*. Siglo XXI.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa.
- Schweblin, S. (2018). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Random House.