



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

WILLIANY MARIA FREITAS DA SILVA

LO FEMENINO Y LO FANSTÁSTICO EN SAMANTHA SCHWEBLIN: un analisis
del cuento "Irman"

RECIFE

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE LETRAS

WILLIANY MARIA FREITAS DA SILVA

LO FEMENINO Y LO FANSTÁSTICO EM SAMANTHA SCHWEBLIN: una análise
del cuento “Irman”

TCC apresentado ao Curso de Letras Espanhol da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras Espanhol.

Orientador(a): Prof^{fa} Dr^a Karine da Rocha Oliveira

RECIFE

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Williany Maria Freitas da.

Lo femenino y lo fantástico en Samanta Schweblin: un análisis del cuento
?Irman? / Williany Maria Freitas da Silva. - Recife, 2022.

34

Orientador(a): Karine da Rocha Oliveira Colaco Dias

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Espanhol - Licenciatura,
2022.

1. Literatura fantástica. 2. O feminino na literatura. 3. Literatura em língua
espanhola. I. Dias , Karine da Rocha Oliveira Colaco . (Orientação). II. Título.

860 CDD (22.ed.)

**LO FEMENINO Y LO FANSTÁSTICO EN SAMANTHA SCHWEBLIN: una análise
del cuento “Irman”**

TCC apresentado ao Curso de Letras Espanhol da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras Espanhol.

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. XXXXXXXXXXX XXXXXXXX (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profº. Dr. XXXXXXXXXXX XXXXXXXX (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

À Luzineide Rodrigues, minha amada tia.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Eliane, minha maior incentivadora. Aos meus irmãos, pelo cuidado e companheirismo. Tenho certeza que eu não teria nem ao menos iniciado essa jornada, se não fosse por eles.

À minha namorada que não me deixou passar sozinha pelas angústias, ansiedades e desafios que são intrínsecos ao processo de escrever um trabalho de conclusão de curso.

Aos amigos que ganhei durante os anos de UFPE. Em especial, Thiago Cezani, que não me deixou desistir.

Finalmente, agradeço aos professores que acreditaram em mim, especialmente à professora Karine Rocha por ter encarado comigo esse desafio em um período tão curto de tempo; e à professora Shirley, pela força que me deu para conseguir concluir esse ciclo.

“No dia em que for possível à mulher amar em sua força, não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma mas para se encontrar, não para se demitir mas para se afirmar, nesse dia o amor se tornará para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal.” (Simone de Beauvoir)

RESUMEN

Si analizamos el contexto literario fantástico nos damos cuenta de que Argentina es uno de los grandes nombres en la creación de este género desde el siglo XIX. Cortázar y Jorge Luis Borges, por ejemplo, son regalos de la Argentina al mundo. Pero entre aquellos autores que utilizaron elementos fantásticos en sus escritos, estudiaremos específicamente la creación literaria de una mujer argentina: Samantha Schweblin. De esta forma, tenemos la oportunidad de analizar no solo la autoría femenina en este género, sino también la representación de la mujer, relacionando con elementos del género fantástico. Este TCC ofrece una lectura del cuento "Irman", cuestionando cómo Schweblin utiliza las estrategias narrativas del género fantástico y cómo representa la figura femenina en este entorno. Pretendemos, por lo tanto, en este estudio bibliográfico exploratorio, analizar los cuentos, a partir de teóricos que se ocupan de lo insólito y lo fantástico en la literatura: Todorov (1975), Roas (2001; 2011; 2012), así como en las teorías que se ocupan de lo femenino en la escritura, como Potok, M. (2009), Toril Moi (1988) y otros.

Palavras-chave: Schweblin; género; fantástico; literatura argentina.

SUMÁRIO

1 INTRODUCCIÓN.....	13
2 CÓMO DEFINIR EL FANTÁSTICO?.....	15
3 SAMANTHA SCHWEBLIN Y EL NUEVO FANTÁSTICO.....	18
4 EL FANTÁSTICO FEMENINO.....	21
5 SAMANTA SCHWEBLIN Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN SUS CUENTOS.....	24
6 UNA ANÁLISIS DEL CUENTO “IRMAN”	27
6.1 LO FANTÁSTICO Y MACABRO EN EL CUENTO “IRMAN”.....	28
6.2 LO FEMENINO EN EL CUENTO “IRMAN”	30
7 CONSIDERACIONES FINALES.....	32
REFERENCIAS.....	34

1 INTRODUCCIÓN

Argentina es un país pionero en lo que se refiere a la literatura fantástica y sus subgéneros, pues los más grandes escritores de este género fueron presentados al mundo por este país. Varios críticos y escritores ya han reconocido y mencionado esta tendencia argentina hacia lo fantástico, como Cortázar: “Tampoco yo puedo explicar por que los rioplatenses nos han dado tantos autores de literatura fantástica” (CORTÁZAR, 1975, p. 145), y también Ernesto Sábato en uno de sus libros “Sobre héroes y tumbas”: “es curioso la calidad e importancia que tiene la literatura fantástica en este país”. (SABATO, 1961). Es un hecho entonces que la literatura fantástica argentina es una de las más ricas en la lengua española.

Pero también es un hecho que la literatura fantástica está compuesta y casi monopolizada por hombres. Investigaciones y teorías en este campo ya lo han demostrado, trayendo múltiples ejemplos de escritores masculinos y una cantidad mínima de escritoras insertadas en la creación de este género. Pero nunca ha habido una ausencia total de mujeres entre escritores de literatura fantástica, ya que como pioneras tenemos escritoras como Juana Manuela Gorriti, y hoy no faltan grandes ejemplos: Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara, Fernanda García Lao , Mariana Dimópulos, Jimena Néspolo , Gabriela Bejerman, Selva Almada, Romina Paula, Inés Acevedo, Patricia Ratto, Florencia Abbate, Pola Oloixarac, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, María Gainza, Lola Copacabana, etc.

Nunca antes tantas mujeres habían creado literatura fantástica y ganado legitimidad a través de sus obras. Pero el caso es que la mujer ocupa un puesto de posible y predecible olvido por el solo hecho de ser mujer entre los hombres, y solamente en los últimos años se valida la participación de la mujer en la creación del fantástico argentino. Cuando comenzamos a analizar investigaciones y levantamientos teóricos en el campo de la Teoría de la Literatura, hacer una comparación cuantitativa respecto a la cantidad de trabajos que tratan sobre obras de escritores hombres y la cantidad de trabajos que tratan sobre trabajos de escritoras puede ser una encuesta sorprendentemente triste.

En este sentido, queda más que clara la justa relevancia de investigar literatura fantástica dentro de la autoría femenina. Para el presente estudio, utilizaremos la obra de una de las escritoras contemporáneas más relevantes citadas: Samantha Schweblin. Famosa por utilizar el elemento fantástico de manera

particular y peculiar en su obra, Schweblin logra mezclar el terror con la realidad. Es decir, son situaciones cotidianas y sumamente reales que sirven de soporte para que el elemento de terror se presente en la narración. De esta manera, problematiza los límites de nuestra realidad, de manera increíble, pero sin dejar de ser creíble (CERON, 2018, p.3). Es en este contexto que uno de los objetivos de esta investigación es también demostrar cómo y con qué criterios se ubica la obra de Samantha como representante del nuevo fantástico argentino. Además, la autora protagoniza mayoritariamente sus relatos con personajes femeninos que huyen o intentan huir de los estereotipos tradicionales en los que siempre se enmarca a la mujer. Surge así el contexto de otro objetivo aquí presente: analizar la construcción de la representación femenina dentro de su narrativa, específicamente a través del cuento "Irman".

Así, comprobaremos, a través del relevamiento de las teorías que sirven de base a esta investigación y la interpretación de los cuentos, que Samantha Schweblin participa activamente en el proceso de desarrollo y creación del nuevo fantástico argentino, e identificaremos la representación femenina en su obra.

2. CÓMO DEFINIR LO FANTÁSTICO?

Una de las primeras narrativas que llegaría a ser considerada fantástica, en América Latina, fue desarrollada por un ecuatoriano llamado Juan Montalvo. En 1858 crea un cuento titulado “Gaspar Blondín”, en el que tiene elementos sobrenaturales como símbolos demoníacos y vampiros, además de muertes y misterio. Dichos elementos comenzaron a aparecer con mayor frecuencia en las obras de la época, al fin y al cabo, estamos hablando del romanticismo del siglo XIX. Pero, de hecho, ¿qué caracteriza a una obra como fantástica? ¿Qué necesita tener para enmarcarse en este género?

Los mencionados elementos que aparecían en el cuento “Gaspar Blondín” eran el punto común que unía otras obras posiblemente fantásticas. Estos elementos, de hecho, son lo que llamaremos de insólito. Lo insólito es lo que invade el mundo real de la narración para traer el horror y lo inexplicable. A partir de ese momento, el lector ya no puede explicar ni comprender racionalmente lo insólito, o sea, la otra realidad establecida. El efecto de lo fantástico en el lector lo explica Todorov (1975):

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso está realidade é regida por leis desconhecidas para nós [...] a possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico (TODOROV, 1975, p.30,31)

Así, por ejemplo, funciona a la inversa del género maravilloso, en el que ya existe una realidad paralela y sobrenatural y lo insólito no asusta ni causa extrañeza al lector. Por ello, Todorov diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso. Para él, el presente insólito en el género maravilloso “no provoca ninguna reacción especial ni en los personajes ni en el lector implícito” (TODOROV, 1994, p. 51). Entonces, “no es una actitud con los hechos narrados que caracterizan lo maravilloso, pero la naturaleza de estos eventos” (1994, p. 51). De hecho, el universo maravilloso se vuelve arbitrario. El lector no puede, ni es llevado a, tener la famosa “vacilación” de la que hablará Todorov. Lo sobrenatural existe, es decir, lo sobrenatural es

sobrenatural, pero se recibe como normal. Aunque contradiga la realidad del individuo, él no cuestiona lo insólito en este caso. Es un mundo mágico. Pero lo fantástico, en su esencia, necesita utilizar como escenario nuestra realidad, el mundo real que conocemos tal cual es, racional y no mágico. Pues allí, se lanza el otro mundo, la otra realidad que irá en contra, por lo insólito, de las leyes de ese mundo primario y real que conocemos.

A ficção fantástica fabrica, assim, outro mundo com palavras, pensamentos e realidades que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre linhas, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e geralmente recebidos (BESSIÈRE, 2001, p.85-86).

Y así la vacilación del lector junto con la ausencia de explicaciones racionales ante lo insólito fantástico es lo que constituirá el núcleo de lo que caracteriza a la literatura fantástica. Además de diferenciar el género fantástico del género maravilloso, Todorov también hace esta distinción entre lo fantástico y lo extraño. Para él, una historia puede ser considerada del género extraño si percibimos en ella lo “sobrenatural explicado” (TODOROV, 2010, p. 48). En otras palabras, lo extraño es aquel en el que los relatos aportan elementos percibidos como sobrenaturales, pero que finalmente son explicados por el contexto de la narración o por alguna razón científica o psicológica racional.

En este contexto pudimos profundizar, a través de las consideraciones de Medrano (1991), en el surgimiento real de este género. Para él, los elementos de lo fantástico ya podían identificarse en la literatura hispanoamericana del siglo XIX y se desarrollaban en tres perspectivas distintas: la lírica, la que engloba reflexiones sociales y la científica. Reflexionando, principalmente, desde el primer punto de vista, Medrano logra caracterizar lo fantástico del modernismo hispanoamericano. Es decir, argumenta que en ese momento la literatura fantástica pedía un cómplice en la ciencia, lo cual era totalmente comprensible bajo la explosión del positivismo de la época. La ciencia, entonces, sería cómplice de ese mundo real primario que en cierto punto sería contradicho por lo insólito, provocando la extrañeza del lector. Y así lo fantástico cumple mejor que ningún otro género su papel de promotor del terror, ya que lo macabro y lo grotesco dejó de estar perdido en los mundos fantásticos para irrumpir en la realidad actual.

Sin embargo, es importante señalar que para Todorov el miedo no es esencial en el género fantástico. Es decir, el miedo puede estar presente en la recepción de

la lectura, pero no es un elemento obligatorio. El autor afirma que el verdadero elemento obligado del género fantástico es lo que él denominará "vacilación" ante "un fenómeno extraño que se pueda explicar de dos maneras, por tipos de causas naturales o sobrenatural" (TODOROV, 1994, p. 26). De este modo, la condición de lo fantástico es la inquietud racional del lector ante conflictos extraordinarios e insólitos a la realidad tal como la conocemos. Siempre siguiendo esta línea de razonamiento, Todorov nos introduce en otro elemento importante: la ambigüedad. Esto se manifestará precisamente en la duda entre encontrar una explicación racional o sobrenatural a lo insólito que irrumpe en la historia. En otras palabras, "Lo fantástico" se define por la percepción ambigua que tiene el lector de los hechos narrados". (TODOROV, 1994, pág. 31)

Sin embargo, para otro gran autor, David Roas, el miedo sí es un factor primordial en la recepción de la literatura fantástica. Afirma que el fantástico debe presentar:

una transgresión que a la vez provoca el alejamiento realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazante. Y, directamente vinculado a esta transgresión, esta amenaza, aparece otro efecto fundamental de lo fantástico: el miedo (GARCIA, 2012 p. 12).

Entendemos entonces que para el autor lo insólito no puede separarse de lo aterrador, pues la sola huida de la realidad provoca en el lector una sensación de temor. La discrepancia entre lo real y lo irreal provoca un miedo inevitable. Roas dice que la literatura fantástica no existe sin lo sobrenatural. Es importante aclarar el concepto de lo sobrenatural para el autor: todo lo que viola las leyes del mundo real. Y para él, el concepto de realidad es subjetivo según las experiencias y el contexto de cada individuo en su espacio. Roas, incluso, dice que es "necesario empezar por examinar qué idea de realidad estamos manejando. Porque lo fantástico va a depender siempre, por contraste, de lo que consideremos como real". (ROAS, 2011, l.23). Es decir, el contexto social del entorno, los cambios en aspectos ideológicos, el avance de la ciencia, la ilustración y la tecnología, todo ello puede influir en la percepción de la realidad, y, en consecuencia, del elemento fantástico:

Así, para que el efecto fantástico se produzca, el mundo construido en el interior del texto siempre ofrece signos que puedan ser interpretados a partir de la experiencia del mundo que tiene el lector. Eso le permite contrastar las opuestas naturalezas de los

acontecimientos narrados y captar su relación conflictiva. (ROAS, 2011, l. 526).

En conclusión, cuando se trata de lo fantástico "no sabemos cómo explicar los fenómenos extraños que ocurren; sin embargo, tampoco estamos listos para admitir la sobrenatural tan fácilmente como lo natural" (TODOROV, 2010, p.50).

De todos modos, volvamos al meollo de la discusión: la literatura fantástica cobra fuerza en los años 60 y 70, y surgen en el mundo grandes nombres de la literatura latinoamericana como: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. A partir de ahora, ya no serán solo los fantasmas y las criaturas del más allá los que promoverán la ambigüedad entre lo real y lo irreal, junto con la recepción del lector. En otras palabras, el miedo y el horror comienzan a ganar nuevas representaciones, lo insólito, entonces, se manifiesta a partir de elementos distintos al cliché de lo sobrenatural: monstruos, fantasmas, vampiros, entre otros.

En las últimas décadas parece haber surgido una nueva generación de escritores argentinos de literatura fantástica. Se consideran seguidores de esta corriente literaria del siglo XX, rescatando lo fantástico que construyeron esos autores. Citada como precursora de escritores como Cortázar, Samanta Schweblin se ha convertido en una de las más destacadas.

3. SAMANTHA SCHWEBLIN Y EL NUEVO FANTÁSTICO

Samantha Schweblin nació en la capital de Argentina, Buenos Aires, en 1978. Schweblin estudió Cine en la Universidad de Buenos Aires. Según la propia autora, en entrevistas, esta graduación fue importante para su futura inmersión en el mundo de la literatura, ya que escribir guiones y trabajar en salas de edición son actividades que, para la autora, introducen los primeros pasos para crear narrativas. Pero la literatura no tardó en aparecer en la vida de Schweblin, ella relata que su infancia estuvo llena de escrituras y narraciones.

En cuanto a su obra, la autora tiene actualmente seis libros publicados. El primero, *El Núcleo del Disturbio*, es una colección de cuentos que se publicó en 2002, ganando, unos años después, el concurso nacional Haroldo Conti. En 2008, la autora publicó otro libro de cuentos: *Pájaros En La Boca*. El libro en el que está presente el cuento que servirá como objeto de estudio en este TCC. Pero la autora no solo ha publicado cuentos, también es famosa por sus novelas y telenovelas. Por

ejemplo, en 2014 lanzó su telenovela *Distancia de Resgate*. También en 2018 lanza su último trabajo, una novela: *Kentukis*. La autora ha ido acumulando algunos premios a lo largo del año. El libro que servirá de tema a este estudio fue galardonado con el Premio Casa de las Américas de Cuba, en 2008. También en 2012, obtuvo el Premio Juan Rulfo; en 2015. El premio español Tigre Juan también entró en la lista.

Relacionando ahora a esta autora con lo fantástico, hay que decirlo: ubicarla en este género puede ser un poco más complejo de lo que uno podría imaginar, incluso porque la propia Schweblin, al menos en relación con la obra *Pájaros en la Boca*, no lo hace así. No admite fácilmente que su trabajo es fantástico. Para ella, los cuentos serían mejor etiquetados como realistas. Esto se debe a su táctica de mezclar el horror con la cotidianidad exponiendo situaciones que podrían vivirse en el mundo real: comer pájaros vivos, matar a una mujer, entre otros conflictos narrativos presentes en la obra. Así, Schweblin argumenta que su obra no presenta al lector una realidad secundaria, huyendo de lo que caracteriza a lo fantástico.

La clave para entender los cuentos de Schweblin como fantásticos radica en la muy citada recepción del lector (por Todorov). Después de todo, comer pájaros vivos puede incluso ser un posible conflicto en nuestro mundo “real”, pero no es un conflicto que se acepte sin oposición o alejamiento por parte del lector. Matar a la propia mujer es algo recurrente en el mundo real y hasta se le ha dado un nombre: feminicidio. Pero meter a la mujer muerta en una maleta y convertirla en una obra de arte transgrede las convenciones reales de la sociedad. Tal conflicto lo encontramos en uno de los cuentos de la obra: *La Pesada Vallija de Benavides*. Y luego hay que analizar cómo recibirá el lector la historia, ya que:

El ambiente es lo más importante porque el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la trama aparte de crear una impresión específica. [...] Por esta razón, debemos juzgar el cuento fantástico menos por las intenciones del autor y los mecanismos de intriga, excepto en términos de la intensidad emocional que provoca. [...] Un cuento es fantástico, simplemente si el lector lo experimenta un profundo sentimiento de pavor y terror, la presencia de mundos y poderes inusuales (TODOROV, 2012, p. 20).

Lo cierto es que en la obra de Schweblin encontraremos una narrativa mucho más compleja y enriquecedora para el género fantástico: el extrañamiento en la recepción del lector es igual o peor, pero los elementos narrativos que lo provocarán

son muy diferentes a los que fueron utilizado hace décadas atrás en la creación de este género.

Por lo tanto, entendemos que la autora se mantiene en nuestro mundo real en sus narraciones, y la recepción del lector presenta la vacilación fundamental para la definición de lo fantástico, según Todorov. Es decir, el lector debe dudar entre dar una explicación racional o sobrenatural al conflicto narrativo. Además de provocar en el lector sensaciones de horror y miedo, elementos imprescindibles para Roas:

[...] lo fantástico supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente 'otro' y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo 'humano' y lo 'real'. Y ante ello no cabe otra reacción que el miedo (ROAS, 2011, l. 999).

A través de la animalización de personajes y hechos, además de la extrema violencia, de lo oculto e indefinido, Schweblin lanza en sus relatos un poder para provocar angustia e incomodidad en su lector. Así pues, Samantha construye rasgos fantásticos en sus cuentos que fueron muy utilizados por autores como Cortázar, por ejemplo. Estamos hablando de la falta de explicación, de las causas ocultas. Como en el cuento de Cortázar *La casa tomada*, los personajes y los lectores no tienen acceso a información sobre quiénes son los invasores; en muchos de los cuentos de Schweblin no sabemos la causa ni lo porqué de varios conflictos.

Ahora, traeremos una escritora crítica de teoría literaria centrada en lo fantástico que puso en diálogo los postulados de Todorov. Para Ana María Barrenechea, la vacilación del lector no puede ser la única ni principal medida de lo fantástico. Resignificando este concepto, el criterio para este género sería la ocurrencia de hechos anormales en la trama:

la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, anaturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, em forma explícita o implícita (BARRENECHEA, 2007, p. 61).

De esta forma, Barrenechea logra llevar al límite de lo fantástico algunas de las diversas obras latinoamericanas contemporáneas que no encajaban en los criterios de Todorov. Así, la dualidad y la problemática entre lo normal y lo anormal caracterizan lo fantástico, mientras que en lo maravilloso esta dualidad no es problematizada sino aceptada. Ahora es más fácil encajar los cuentos de Schweblin

en el género, ya que Barrenechea postula que la creación de un mundo paralelo antinatural para lo inusual no es fundamental para el mantenimiento del género. Para ella, la dualidad entre lo natural y lo antinatural, entre el orden y el desorden, puede darse dentro de una misma realidad natural. Así, es aún más fácil encajar las obras de Schweblin, ya que la transgresión del orden de lo real sucede en sus cuentos aún sin el imaginario de un segundo mundo no comprometido con la realidad.

Ahora, sabiendo que gran parte de la inspiración académica de Todorov provino de Freud, vale la pena mencionar brevemente cómo sus supuestos contribuyeron a la delimitación de lo fantástico, incluso en este caso específico. Para Freud, lo siniestro se caracteriza por lo que es a la vez familiar y aterrador. Precisamente la dualidad que encontramos en la narrativa de Schweblin. Son dos caras de la misma moneda: lo que nos acecha y lo que conocemos existen juntos. Por eso, Freud dice:

(...) lo extraño es esa categoría de lo espantoso que se refiere a lo conocido, viejo y familiar desde hace mucho tiempo. (...) no todo lo nuevo y desconocido da miedo; la relación no se puede invertir. Solo podemos decir que lo nuevo puede volverse aterrador y extraño fácilmente; algunas noticias son aterradoras, pero de ninguna manera todas. Hay que añadir algo a lo que es nuevo y desconocido, para hacerlo extraño (1919/2006, p. 238-9).

Es fácil relacionar esta teoría con los cuentos de Samantha, ya que provocan un efecto perturbador e incómodo en el lector que comienza porque es posible entender y visualizar la realidad pero al mismo tiempo comprender que algo allí está rompiendo las reglas y lo familiar en una sociedad.

4. LO FANTÁSTICO FEMENINO

Hablando de literatura fantástica en el mundo, podemos ver grandes nombres femeninos en la época contemporánea, como J.K Rowling con *Harry Potter*, Suzanne Collins con *Los juegos del hambre*, por ejemplo. En Argentina, específicamente, vemos una nueva generación de escritoras que publican cuentos fantásticos, como Mariana Enriquez y Samanta Schweblin, la autora con la que trabajaremos en este TCC. Sin embargo, sabemos que este protagonismo femenino

en la literatura fantástica (si podemos llamarlo protagonismo, ya que los hombres son aún más visibles) no siempre fue un hecho. Una de las pioneras, en este sentido, en Argentina, fue la escritora Juana Manuela Gorriti, quien en sus obras se valió de recursos y elementos que caracterizan los cuentos que hoy llamamos fantásticos:

Para Paul Verdevoye, Gorriti es la primera autora de nombre conocido que escribió literatura fantástica en la Argentina, dado que en los periódicos de comienzos del XIX aparecen numerosas narraciones fantásticas de autores anónimos (1991: 118- 19). Lamentablemente, no todos conocen a Gorriti, razón por la cual sus cuentos fantásticos han sido objeto de escasos estudios. (COROMINA, 2009, p. 1).

Finalmente, tenemos a una mujer vanguardista de la literatura fantástica argentina que nunca tuvo el reconocimiento adecuado, en desmedro de los escritores masculinos de la época. Es decir, los estudios y críticas basados en la obra de Gorriti siempre han sido escasos en comparación con los de los grandes escritores masculinos del universo fantástico.

De hecho, es clara la ausencia de estudios teóricos que utilicen la autoría femenina en el género de la literatura fantástica como objeto. Esto interfiere directamente con la comprensión general de la importancia de esta representación en la literatura. Este olvido de la crítica es tan fuerte que la investigadora Ana Cristina dos Santos llegó a enumerar algunas de las razones de este lamentable descuido:

[...] mujeres, cuento y lo fantástico, que si bien algunas de ellas son parte de la memoria en las letras (...), ha faltado su revalorización, ya que muchos de sus cuentos no han merecido reediciones ni análisis especializados. (ALATRISTE, 2008, p. 135)

Sabemos que esta disparidad de género tiene explicaciones con fuertes raíces históricas y sociales que afectan diferentes áreas de la vida humana. En vista de ello, desde el inicio de las sociedades, el hombre ha ocupado durante mucho tiempo un lugar privilegiado y exclusivo en todas las áreas del conocimiento. Sobre esto, Abreu señala:

Na oposição entre feminino e masculino, é o homem que detém a hegemonia, e a corporalidade feminina será utilizada para justificar as desigualdades sociais, pois a feminilidade está ligada ao corpo, e a masculinidade à mente, o que acaba por restringir as ações das mulheres, circunscrita às demandas biológicas de reprodução, deixando assim ao homem o campo do saber e o saber (2010, p. 69).

Como se ha visto en lo comentado hasta ahora, la lucha de género ha estado y está presente incluso en la literatura. Pero ¿cómo podemos definir la literatura femenina? POTOK (2009) propone que:

La literatura femenina representa un conjunto de textos emparentados por temas y conflictos comunes, vividos desde la experiencia y la sensibilidad femeninas. Es un discurso basado en una perspectiva diferente que incluye y reinterpreta el papel de la mujer en la sociedad. La aportación de las escritoras consiste en observar y describir el mundo desde esta posición femenina: ofrecer un punto de vista y una manera de considerar las cosas. La práctica textual afirma la diferencia y establece un paradigma temático-literario propio de las mujeres, incidiendo de forma recurrente en ciertas cuestiones, tales como: la indagación sobre el personaje femenino, el autoanálisis, obras protagonizadas por amigas, hermanas, madres e hijas (2009, p. 215).

Así, la autoría femenina y la voz femenina dentro de la narrativa son fundamentales para el mantenimiento de temas comunes a todas las mujeres desde una perspectiva femenina y con propiedad del discurso. Como apunta Potok (2009), los temas que permean ese universo están presentes en varios matices de la vida cotidiana, por ejemplo: en las redes sociales y en los medios de comunicación tenemos acceso al debate sobre la apariencia física de la mujer, sobre las normas femeninas, la maternidad, la mujer y la familia, la mujer y sus relaciones interpersonales, el matrimonio, etc.

También vale la pena mencionar aquí que Potok va más allá y divide lo que llamaremos literatura femenina en tres modalidades: la primera modalidad, según la teoría de Potok, sería aquella que se sometiera a los estándares imperantes en el género. En otras palabras, la cultura del género se traslada a la literatura como realmente es: la mujer se somete y se rebaja en diversos roles sociales a lo largo de su vida. La segunda modalidad representa el deseo de autodescubrimiento y superación de la mujer en relación con la sociedad patriarcal y el funcionamiento de la cultura de género. En otras palabras, la mujer trata de emanciparse. La tercera modalidad, en palabras de Potok, es una literatura que

[...] sería la más comprometida [...]. Caracterizada por la rebeldía, cuestiona actitudes machistas y normas de socialización. Representa la conciencia feminista: una preocupación por la situación de la mujer, la denuncia de la opresión y la reivindicación de autonomía, [a través de una posición y una actitud comprometida] en la lucha contra la opresión de la mujer y en favor de un nuevo orden social más equitativo (2009, p. 217).

Además, y para finalizar las ideas aquí realizadas, concluimos que tanto la autoría como el sujeto femenino dentro de la narración son de total importancia para esta representación. Esto porque, de hecho, muchos escritores hombres ya han comenzado a escribir usando una voz femenina a través de un personaje femenino. Y de esta manera, abordan los problemas de la experiencia de este sujeto femenino. Sin embargo, la autoría femenina entra ahí como pieza fundamental ya que ningún hombre podría ni podrá hablar de la condición de la mujer en la sociedad como lo haría una mujer. Después de todo, ella es la principal protagonista y víctima.

5. SAMANTA SCHWEBLIN Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN SUS CUENTOS

En los cuentos de Samantha, lo femenino se puede observar, principalmente, a través del protagonismo. En otras palabras, los personajes femeninos ocupan una posición central en sus tramas, atravesando conflictos muy característicos del mundo de la mujer y de la experiencia femenina, así como Vega lo propone en su estudio: “ ‘lo femenino’ en la narrativa de Schweblin expone [...] la presentación de personajes de distintas edades que se ven enfrentados a situaciones de diverso orden (enfermedad, abandono, violencia, abuso, servidumbre, elecciones vitales, pérdidas, renunciamentos)” (VEGA,2020,p.28). En este sentido, es importante entender que el género en cuestión puede ser vivido en la literatura a través de varios matices. Dentro de un género, el género femenino, encontramos diferentes entornos, identidades, conflictos y roles sociales a elegir en la construcción de un personaje, así que para Toril Moi (1988) “la realidad femenina no es un todo monolítico, sino que tiene muchos matices e variaciones” (MOI, 1988, p. 60).

Schweblin logra, entonces, presentar en sus escritos, un mundo que parte de la experiencia de la mujer. Esto es muy importante ya que sabemos que, en nuestro contexto social, la única experiencia válida en la literatura y fuera de ella siempre ha sido la del hombre. Además, sabemos que tradicionalmente quienes daban vida a los personajes femeninos eran los escritores masculinos, quienes lo hacían de forma estereotipada. Al fin y al cabo, ya se ha mencionado aquí que las mujeres tardaron en asumir un papel relevante dentro del mundo de los escritores, especialmente en el género fantástico. Este estereotipo mencionado aquí es definido por Schmidt (2000) como “un elemento del discurso colonial, como articulación compleja de

fetichización y fobia, negación y proyección, defensa narcisista e identificación agresiva, basadas en procesos de construcción de identidad y significado” (BHABHA apud SCHMIDT, 2000, p. 95). Es decir, esa acción hace una interferencia directa en las relaciones de género en la sociedad, así como sus consecuencias.

Entonces todos los temas ya mencionados aquí, como el embarazo, el matrimonio, el divorcio y la maternidad, son interpretados por la voz femenina y no por la voz patriarcal. Por eso para Ana Gallego Cuiñas (2020), el feminismo de Schweblin

[...] es un feminismo hegemónico, que desafía tanto la ideología patriarcal como la literatura femenina, poniendo en jaque la institución del matrimonio, los roles de esposa y madre, la familia y la misma identidad —en devenir y performática— de la mujer mundial (no específicamente latinoamericana) (2020, p. 82).

Como los personajes de Schweblin, en su mayoría, cuentan sus propias historias, el protagonismo se vuelve aún más notorio. También vale la pena señalar que los problemas experimentados por los diferentes personajes no son los mismos, pero en varias facetas las experiencias son similares. Pues, todas son mujeres en una sociedad patriarcal. La obra de Samantha tampoco es ajena al tiempo. Esto quiere decir que las situaciones vividas por las mujeres en sus relatos presentan en diferentes momentos una cierta intertextualidad con los cambios sociales con relación a los roles de género en nuestra contemporaneidad. En este sentido, también es necesario entender que los roles de género se construyen de acuerdo con el contexto histórico actual, junto con la cultura y las posibles transformaciones que esta puede sufrir en una sociedad. Así, nos damos cuenta de que el género está entrelazado en varias facetas sociales e individuales, como lo señala Flax (1992)

El estudio de las relaciones de género implica al menos dos niveles de análisis: el del género como construcción o categoría de pensamiento que nos ayuda a comprender historias y mundos sociales particulares; y del género como una relación social que entra y constituye parcialmente todas las demás actividades y relaciones sociales (FLAX, 1992, p. 229-230).

También según esta autora, el estancamiento a través de las reglas impuestas de los roles de género debe ser erradicado en detrimento de una postura más reflexiva y crítica sobre el hecho. Sólo así será válido para un análisis social, a través del compromiso de los individuos. Así que, lo que hace Schweblin es actuar

directamente en esa dirección, aportando materiales y aportando una reflexión crítica sobre el tema, además de suscitar discusión y así participar de un movimiento que puede transformar la sociedad.

Más específicamente, podemos percibir el feminismo de Schweblin en varios relatos específicos de la obra "Pájaros en la boca", y no solo en el relato que aquí se analizará. En general, el feminismo schwebliano lo percibimos en el cuento *Mujeres desesperadas*, que da vida al personaje de Felicidad, una novia entre muchas otras, abandonada por el camino, más concretamente en un baño. El cuento lleva al lector por un camino que sorprende al final, con ligeros toques cómicos de Schweblin y siempre dilucidando las voces femeninas y sus diferentes matices. Otro cuento en el que se expresa explícitamente el factor femenino y feminista es *La pesada valija de Benavidez*. En este caso, otro rasgo schwebliano (y fantástico) que dialoga a la perfección con lo femenino en la narrativa es la violencia. Esto se debe a que la historia nos presenta, de manera cruda y directa, un feminicidio, y lo que viene después provoca aún más extrañeza y conmoción en el lector. Porque lo que pasa después es la romantización y la banalización de ese femicidio, de la muerte de esa mujer que fue asesinada por su propio marido que la descuartizó y la metió en una maleta. La imagen de la mujer asesinada y descuartizada en una maleta se convierte en una obra de arte con la ovación de todos. Es decir, en un solo cuento, Samanta Schweblin logra abordar lo femenino, el feminicidio, la banalización de la muerte de la mujer y los límites del arte. El lector, además de sentir la famosa "vacilación" de Todorov ante esa narración, también puede reflexionar sobre tales temas.

En *La medida de las cosas* se nos presenta a un hombre adulto de unos treinta años que depende totalmente de una figura femenina, su madre. Infantilizado, por esa dependencia materna, que es parte de una cultura machista, el personaje masculino llega a ser regañado en cierto punto de la trama en su "juguetería".

En el cuento que da nombre al libro, *Pájaros en la boca*, una pareja de divorciados se enfrenta a un conflicto que parece jugar con la realidad, es decir, tanto el lector como los personajes dudan en aceptar la idea de que una niña se alimenta de aves vivas. En este cuento, Sara, la hija de la pareja, encuentra esta manera de protestar contra un destino y un sufrimiento que le imponen sus padres. Ellos, los padres, incluso asumen la culpa en un momento determinado de la historia:

Cada uno sabía lo que pensaba el otro. Yo podía decir “esto es culpa tuya, esto es lo que lograste”, y ella podía decir algo absurdo como “esto pasa porque nunca le prestaste atención”. Pero la verdad es que ya estábamos muy cansados (Schweblin, 2012, p. 34).

Otro cuento en el que un personaje femenino no acepta el destino que se le impone es *Conservas*. Tocando un punto muy delicado de la representación femenina, Schweblin aborda, a su manera, una maternidad impuesta, un embarazo celebrado por la gente pero no por la propia mujer que lleva a “Teresita”. La mujer entonces, al someterse a un tratamiento que pretende retrasar la llegada de su hija, aclara su alivio y al mismo tiempo su preocupación ante las demandas:

El segundo es quizá el mes de más cambios. Mi cuerpo ya no está tan hinchado, y para sorpresa y alegría de ambos, la panza empieza a disminuir. Este cambio tan notable alerta un poco a nuestros padres. Quizá es ahora cuando entienden, o intuyen, en qué consiste el tratamiento. La madre de Manuel, sobre todo, parece temer lo peor, y aunque se esfuerza por mantenerse al margen y seguir su lista, siento el miedo y sus dudas y temo que esto afecte el tratamiento. Duermo mejor por las noches, y ya no me siento tan deprimida (Schweblin, 2012, p. 94).

Partiendo de las notas anteriores, la siguiente sección se centrará en un análisis detallado del cuento “Irman”, el primero de la obra. Es importante resaltar que este cuento se presenta como una obra importante en los contextos ya mencionados en este trabajo.

6. UNA ANÁLISIS DEL CUENTO “IRMAN”

El primer cuento de la obra *Pájaros en la boca* se titula con el nombre del enigmático personaje principal *Irman*, pero el lector sólo descubre que ese es su nombre al final del cuento. La historia, en definitiva, comienza cuando dos hombres van en coche, por la carretera, y deciden parar en un establecimiento para tomar algo. Sabemos que el nombre de uno de ellos, el conductor, es Oliver. El segundo hombre es quien da voz a la narración, actuando como narrador testigo, y no tenemos acceso a su nombre durante la narración. El conflicto de la historia comienza a desarrollarse cuando los hombres ingresan al establecimiento y se encuentran con un mesero, cuya característica principal es ser muy bajito y un poco débil, bordeando lo siniestro y lo cómico en algunos momentos de la narración. Bueno, ese mesero no puede atender a sus clientes porque no puede alcanzar la heladera. En ese momento, Oliver se dirige a la cocina y solo cuando los testigos del narrador lo siguen, el lector tiene acceso al hecho: la esposa del mesero está muerta

en el piso de la cocina. Y así se monta el conflicto del cuento. Una historia, por cierto, que cruza todos los elementos schweblianos discutidos en este artículo y pide un lector activo y reflexivo.

6.1 LO FANTÁSTICO Y MACABRO EN EL CUENTO *IRMAN*.

La atmósfera fantástica se establece en el cuento desde la primera frase, cuando nos damos cuenta de que son dos viajeros que tendrán que detenerse en el camino para dirigirse a un establecimiento de dudosa apariencia:

Oliver manejaba. Yo tenía tanta sed que empezaba a sentirme mareado. El parador que encontramos estaba vacío. Era un bar amplio, como todo en el campo, con las mesas llenas de migas y botellas, como si hubiera almorzado un batallón hace un momento y todavía no hubieran hecho tiempo a limpiar (SCHWEBLIN, 2009, p. 6).

Sabemos que esta trama es propia de las historias macabras y las películas de terror, y automáticamente nos somete a una sensación de tensión por lo macabro que puede pasar. El segundo y más explícito elemento fantástico que percibe el lector en el relato es precisamente el mesero del dicho establecimiento. Desde el primer contacto visual, el narrador describe un tipo extremadamente bajo y demente:

Era muy petiso. Tenía un delantal atado a la cintura y un trapo rejilla oscuro de mugre le colgaba del brazo. Aunque parecía el mozo, se lo veía desorientado, como si alguien lo hubiese puesto ahí repentinamente y ahora él no supiera muy bien qué debía hacer (SCHWEBLIN, 2009, p. 6).

Así el mesero resulta un personaje siniestro y hasta un poco cómico en ese contexto. Al principio, no responde a los clientes y solo asiente a sus solicitudes. La extrañeza de los hombres (y del lector) se intensifica aún más cuando el mesero tarda más de lo habitual en traer "algo fresco y rápido", como habían pedido, y vuelve para decir, con dificultad, que no puede alcanzar la heladera y que su mujer, que es quien la alcanza, está tirada en el suelo:

— Es que... —se limpió la frente con el trapo. El tipo era un desastre— mi mujer es la que agarra las cosas de la heladera —dijo.
—¿Y...? —Tuve ganas de pegarle.
—Que está en el piso. Se cayó y está...
—¿Cómo que en el piso? —lo interrumpió Oliver.

—Y, no sé. No sé —repitió levantando los hombros, las palmas de las manos hacia arriba.
—¿Dónde está? —dijo Oliver. El tipo señaló la cocina.

A partir de ahí, lo anormal se instala de manera más efectiva en la narración del cuento, y sabemos que en la obra de Schweblin lo anormal aparece silenciosamente, rompiendo con la verosimilitud de la narración y trayendo una especie de inevitable tensión para el lector. En ese momento, Oliver se dirige a la cocina para conocer la situación expuesta por el mesero. Pero es sólo cuando el narrador es testigo de lo siguiente que el lector tiene acceso a la escena:

Tuve que esquivarlo para poder pasar cuando Oliver me llamó desde la cocina. Caminé despacio porque previ que algo estaba pasando. Corrí la cortina y me asomé. La cocina era chica y estaba repleta de cacerolas, sartenes, platos y cosas apiladas sobre estanterías o colgadas. Tirada en el suelo, a unos metros de la pared, la mujer parecía una bestia marina dejada por la marea (SCHWEBLIN, 2009, p. 7).

La última línea de esta cita es la clave del siguiente análisis: el uso de la exageración para crear una narrativa que también acecha a través de lo grotesco. Al comparar a la mujer con una "bestia marina dejada por la marea" y dilucidar siempre y de manera repetitiva su tamaño excesivo, el narrador proporciona al lector el aire grotesco inherente a la exageración. Como hace con el propio Irman, exagerando sus descripciones que siempre lo caracterizan como demasiado pequeño y débil. La exageración antes mencionada sobre la apariencia de la mujer nos lleva a otra característica del horror: la monstruosidad y lo grotesco. Silvana Castro Domínguez en su artículo titulado "La monstruosidad en el orden de género: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante", explica el acto de atribuir monstruosidad al cuerpo de la mujer a través de una descripción exagerada, o sea

La descripción misma que el narrador nos da del cuerpo instala lo femenino en el terreno de lo monstruoso: parece "una bestia marina" (hibridez), es demasiado grande y pesada como para moverla (desproporción); no se sabe en un comienzo si está viva o muerta (ambigüedad). La mujer/monstruo atrae: es la mezcla de fascinación/repugnancia que es propia de lo abyecto. (DOMINGUEZ, 2020, p.9)

Volviendo a hablar de la anormalidad que aparece subrepticamente en la narración de Schweblin, nos damos cuenta de que en este caso específico la anormalidad se instala mientras entre los hombres se duda si esa mujer está realmente muerta o no. Mientras exista la posibilidad de que esté viva y mientras la

miran y la juzgan gorda y monstruosa, hay una sensación de anormalidad. Pero cuando se dan cuenta de que la mujer está muerta, la sensación de anormalidad desaparece en la narración. Todo vuelve a la normalidad. Incluida (y tal vez esta sea la justificación) la muerte de la mujer. Entonces vuelven a ser normales otra vez, pero ¿qué tan aceptable es ser normal cuando hay una mujer muerta en el piso? Esto es lo insólito, lo fantástico que propone Schweblin: ¿hasta qué punto su lector aceptará este conflicto sin dudar entre lo real y lo irreal? Parece un poco imposible que un lector no se sienta transportado a otra realidad cuando se encuentra con una historia en la que dos hombres ven a una mujer muerta en un restaurante y aun así solo les importa conseguir la bebida que tanto deseaban. Incluso, Irman también estaba preocupado por hacer la comida y alcanzar la heladera mientras su esposa estaba ahí muerta. Él incluso pone una silla encima del cuerpo de la mujer para intentar alcanzar la heladera. En cierto modo, esto es romper con las reglas tradicionales, con la realidad impuesta por una sociedad que tiene una cultura definida en un contexto social específico.

6.2 LO FEMENINO EN EL CUENTO “IRMAN”

Cuando hablábamos antes de lo monstruoso en esta narración, explicamos que esta característica se le atribuía al cuerpo de la mujer por la narración y descripción que se hacía de ella. Pero a medida que se desarrolla la historia, el lector también piensa en lo que es realmente monstruoso en esa historia. Lo monstruoso, para los hombres de la historia, desaparece cuando se dan cuenta de que la mujer está muerta. ¿Pero lo monstruoso no sería entonces precisamente lo no monstruoso ante la muerte de una mujer? La monstruosidad del relato se instala en el momento en que esos hombres conversan, pelean, preparan y piden comida mientras entre ellos se encuentra el cadáver de una mujer:

Tomé unos tragos más y me quedé mirando la cocina. El infeliz estaba parado frente a la gorda y sostenía en el aire un banco, sin saber muy bien dónde ponerlo. Oliver me hizo una seña para que volviéramos a acercarnos. Lo vimos dejar el banco a un lado, tomar un brazo de la gorda y empezar a tirar. No pudo moverla ni un centímetro. Descansó unos segundos y volvió a intentarlo. Probó apoyar el banco sobre una de las piernas, una de las patas tocando la rodilla. Se subió y se estiró lo más que pudo hacia la heladera. Ahora que le daba la altura, el banco quedaba demasiado lejos. (SCHWEBLIN, 2009, p. 8)

No es solo en este cuento que Samantha Schweblin retrata la banalización de la muerte de una mujer. Como se cita aquí, en el cuento *La pesada valija de Benavidez* la muerte de una mujer a manos de su propio marido no solo se trivializa, sino que se considera una gran obra de arte. En este punto, la autora obliga al lector, a través de un extrañamiento latente, a reflexionar y comparar: ¿cuánto valen realmente los cuerpos de las mujeres? ¿Son realmente importantes en una sociedad patriarcal?

Un simbolismo muy importante en este sentido, que aún no se ha mencionado aquí, es que la mujer fue encontrada muerta en el suelo con un cucharón en la mano. El estereotipo destinado a la figura femenina. De hecho, los hombres, tras percatarse de la muerte de aquella mujer en el suelo, llegaron a discutir si fue provocada por el camarero o no. Lo interesante a analizar es la justificación por la cual nuestro narrador descrea que se trata de un feminicidio:

—¿Y? ¿Qué te parece? —dijo Oliver. Respiré aliviado. De pronto me sentí con diez años menos y de mejor humor—. ¿Se cayó o la bajó?
 —dijo. Todavía estábamos cerca de la cocina y Oliver no bajaba la voz.
 —No creo que haya sido él —dije en voz baja—, la necesita para llegar a la heladera, ¿o no?
 —Llega solo...
 —¿Realmente creés que la mató?
 —Puede usar una escalera, subirse a la mesa, tiene cincuenta sillas de bar... —dijo señalando alrededor.

A partir de aquí, podemos ver dos hechos: el primero es que Irman, en su posición de hombre privilegiado por su género, dependía de las mujeres para las cosas más simples imaginables. ¿No es este el retrato perfecto de muchos hombres en nuestra realidad patriarcal? Es decir, el hombre siempre está dispuesto a invisibilizar y minimizar la existencia del cuerpo femenino sin recordar cuánto depende de él, precisamente por las corrientes patriarcales. El segundo hecho recae precisamente sobre la figura de Irman. Cuando él y los otros dos hombres se colocan frente a frente, hay una descripción sexista de ese personaje. En varios puntos de la historia, él es el blanco de las bromas de los otros dos: “Regresó a la cocina y vimos su cabeza aparecer y desaparecer en las ventanas que daban al mostrador. Miré a Oliver, sonreía; yo tenía demasiada sed para reírme.” (SCHWEBLIN, 2009, p. 6). El motivo de la risa se puede identificar fácilmente: los rasgos de Irman son rasgos que se consideran inadecuados para una persona masculina. En otras palabras, un hombre no debe ser así: muy bajo, pequeño, débil,

un poco tonto, simple en sus tareas de limpieza y servicio. Si se describe a un hombre de esta manera, entonces tenemos un hombre sin masculinidad, con características femeninas y realizando tareas impuestas a las mujeres.

Por fin, una consideración muy importante de Safiotti para analizar el final de este cuento es esta: “o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa-de-força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu “destino” assim o determina (SAFFIOTTI, 2015, p. 90). Eso es porque al final de la narración, Irman se arriesga, en un momento de desesperación, a intentar contratar a Oliver para que trabaje con él, haciendo lo que solía hacer su esposa. En este punto, el orgullo del hombre comienza a ser herido. Poco después, cuando los personajes comienzan una pelea, Irman cita el auto de Oliver y su dinero para ofenderlo:

—Mi plata no le incumbe —dijo. Oliver volvió a hacer eso de mirarme cada vez que el otro le hablaba, como sin poder creer lo que estaba viendo. Parecía disfrutarlo, pero nadie lo conoce mejor que yo: nadie le dice a Oliver lo que debe hacer.

—Y por la camioneta que tiene —dijo el tipo mirando hacia la ruta—, por la camioneta que tiene se diría que manejo la plata mejor que usted.

—Hijo de puta —dijo Oliver, y se abalanzó sobre él. Alcancé a sostenerlo. El tipo dio un paso atrás, sin miedo, con una dignidad que le daba un metro más de altura, y esperó a que Oliver se calmara. Lo solté.

Es después de esto que el mesero intenta despertar su masculinidad y busca un arma de fuego para amenazar a los dos viajeros. Ellos, asustados, salen del restaurante no sin antes robar una caja que debería tener dinero pero en realidad tiene recuerdos de Irman. Cartas, fotografías y objetos. Solo recuerdos arrojados al lector. Y el final lleno de interrogantes, propio de Samanta Schweblin.

7. CONSIDERACIONES FINALES

Elsa Drucaroff ha dicho que la literatura es una forma peligrosa y poderosa de cuestionar los significados predominantes en una sociedad. Esta es la literatura de Samantha Schweblin, un arma poderosa y peligrosa contra lo que se sabe predominante en las relaciones sociales que hemos construido a lo largo de los siglos. Dueña de un estilo narrativo particular que provocó dificultades a los más grandes investigadores para enmarcar lo que determinamos como literatura

fantástica. De esta manera, innovando y dando nuevos rostros a este género intrínseco a la construcción literaria argentina. Además, por supuesto, de consagrarse a la autoría femenina de un género dominado siempre por escritores masculinos. No satisfecha, aportó a su obra una representación femenina escrita con la propiedad que sólo tendría una mujer. Develando y creando los nuevos moldes de lo fantástico, subvirtiendo la literatura y la cultura del género, Samanta Schweblin se consagra en la Argentina y en el mundo.

8. REFERENCIAS

- ABREU, Aline Letícia Rech de. O prazer do corpo e o prazer do texto em La casa de la laguna. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi. **Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade**. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.
- COROMINA, Irene S. El destino de la mujer transgresora en tres cuentos con desenlace fantástico de Juana Manuela Gorriti. Espéculo. **Revista de Estudios Literarios**, Madri: Universidad Complutense de Madrid, n. 43, 2009.
- CUIÑAS, Ana Gallego. Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. In: DE GRUYTER, Gesine Muller et.al. **Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias**, Boston, 2020.
- DOMÍNGUEZ, Silvana Castro. La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante. **Prácticas de oficio Investigación y reflexión en Ciencias Sociales**, v. 1.
- Ducraroff, E. (2018, marzo). La cicatriz de lo que no se pronuncia. (Apuntes sobre Distancia de rescate, de Samanta Schweblin). **XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras**, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na Teoria Feminista. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. (org.) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-250.
- In GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.
- MOI, Toril. **Teoría Literaria Feminista**. Madrid: Cátedra, 1988.
- Potok, M. (2009). El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia. **Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos**, 10, 205-219.
- ROAS, David. **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SCOTT, Joan Wallach. **Género e história**. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México: Distrito Federal, 2008.
- SCHWEBLIN, Samanta. **Pájaros en la boca**. Editor digital: Titivillus, p. 6-11, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010