
This is the **published version** of the bachelor thesis:

González Candela, Olga; Ferrús Antón, Beatriz, dir. Buscando la identidad desde el umbral. Lo inusual y lo femenino en Samanta Schweblin. 2024. 27 pag. (Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/300008>

under the terms of the  license

Buscando la identidad desde el umbral

LO INUSUAL Y LO FEMENINO EN
SAMANTA SCHWEBLIN



Olga González Candela

LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS | 2023 - 2024

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 2 |
| Una nueva mirada: la «narrativa de lo inusual» | 5 |
| La cosmovisión de Samanta Schweblin | 6 |
| La condición de la «madresposa», el poder de los objetos y el acercamiento a la locura | 8 |
| Análisis de <i>Siete casas vacías</i> . La nueva «madresposa», la significación de los objetos y la cercanía a la locura | 9 |
| «Nada de todo esto» | 10 |
| «Pasa siempre en esta casa» | 13 |
| «La respiración cavernaria» | 16 |
| Conclusiones..... | 22 |
| Bibliografía..... | 24 |

Introducción

En nuestros días existe un interés cada vez mayor por una tendencia literaria, firmada, en muchos casos, por escritoras hispanoamericanas, que sitúan al lector en un punto oblicuo, en un umbral, ante una mirada insólita de la realidad. El presente trabajo se centra en el estudio de la última colección de cuentos de una de las voces autoriales más reconocidas en este contexto: *Siete casas vacías* (2015), de Samanta Schweblin.

Samanta Schweblin es una escritora argentina (1978-) que fue reconocida por la crítica desde sus inicios por su peculiar cosmovisión literaria y la particular ruptura con la realidad que presenta en sus textos. Así, el estilo de Schweblin se caracteriza por ser fragmentario, nada decoroso, ni lírico, con abundantes omisiones y ausencia de referencias topográficas, temporales, etc. Parece buscar un juego continuo con el lector, desestabilizando su lógica y su percepción de la realidad cotidiana a través de unos textos que lo sitúan en un umbral. Como ella misma comenta en su «conversación» con Óscar D. Campo (2015), quiere situar al lector ante «una línea muy fina, casi en la cornisa entre lo que es lo real y lo fantástico, caminar tan en la cornisa que uno no puede decidir de qué lado está» (184).

Si bien su producción, hasta el momento, comparte el juego con lo insólito, lo cierto es que sus recursos, técnicas y estéticas han ido variando con cada publicación. Motivo por el cual, cuando la crítica ha tratado de adscribirla a una etiqueta que la defina no ha logrado ponerse de acuerdo. Todos los estudios acerca de su obra parten de la definición de «fantástico» dada por Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1970), pero coinciden en que la literatura de Schweblin no encaja bien en los moldes propuestos por el autor búlgaro. Así, para hablar de su obra se han usado los subgéneros adyacentes al fantástico propuestos por Todorov –*lo maravilloso* (Dixon, 2023) y *lo extraño o lo raro* (Dixon, 2019; Jossa, 2019; López, 2023)—, pero también el término *neofantástico*, acuñado por Alazraki (1983), y que plantea que la realidad se esconde tras una máscara que «oculta una segunda realidad» (Quiñones, 2022: 106). Algunas investigaciones han preferido catalogarla por la estética que siguen gran parte de sus relatos –ceranos a lo *grotesco* o a lo *absurdo* (Báder, 2019; Notarnicola, 2023; Reyes, 2018)—, mientras que otros han escogido la sensación inquietante, la vacilación, e incluso miedo que provoca en sus lectores, llegando a referirse a su obra como *thriller psicológico* (Báder, 2019; Notarnicola, 2023). Finalmente, investigadores como Reséndiz (2019), se suman a la opinión de Diego Trelles al optar por considerarla como una más

en la lista de «escritores que se resisten a las clasificaciones y consiguen ampliar las propuestas estilísticas ya existentes» (2019: 7).

Aquí, se propone incluirla o tratar de leerla dentro de lo que se considera la «narrativa de lo inusual», concepto propuesto por Carmen Alemany (2020), para referir una literatura que lleva décadas creciendo y que mezcla lo insólito y lo femenino.

Por otro lado, es necesario señalar que en la narrativa de Samanta Schweblin no solo existe un modo de escribir peculiar, sino también unas temáticas que aparecen como constantes en su producción y que van muy ligadas a la condición de ser mujer, motivo por el que muchos investigadores han catalogado sus textos de «escritura de mujeres», u otras variantes. En algunas entrevistas ha mostrado reticencia o molestia ante esta etiqueta: «Las etiquetas siempre molestan, y construyen equívocos nefastos, como que todo lo “nuevo y joven” es “bueno” o que todas las mujeres escriben “literatura femenina”» (Torres, 2013: 176), pero admite haber percibido que sí existía esa temática en su obra: «aparece el tema de la maternidad, del embarazo, la relación madre-hijo, desde una perspectiva violenta, animal, pero está; y no me di cuenta hasta que no tuve todos los cuentos reunidos» (Campo, 2014: 182).

Sirvan las ideas hasta aquí expuestas para esbozar algunas de las problemáticas que plantea la obra de Samanta Schweblin. Como ya se ha explicitado, el corpus de estudio de esta investigación es el último libro de cuentos de la autora argentina *Siete casas vacías* (2015), concretamente los cuentos «Nada de todo esto», «Pasa siempre en esta casa» y «La respiración cavernaria». La casa es un espacio habitual en los relatos de Schweblin, pero en el primer cuento adquiere más valor, pues se convierte en el punto de partida de todos los relatos. En el imaginario colectivo la casa siempre ha representado un lugar seguro, apacible y protector. Esta imagen no se corresponde con lo que se encuentra el lector de *Siete casas vacías*. Aquí las relaciones que establecen las protagonistas con su entorno familiar son ambiguas, por ello, esta investigación tiene la ambición de descubrir y describir: *qué* valor adquieren los objetos que ocupan estas *casas vacías*, *cómo* son las relaciones familiares que unen a los miembros de estos hogares (concretamente las que se establecen entre madres e hijos) y *de qué* manera aparece el motivo de la locura (tradicionalmente asociado e identificado con la mujer).

Así, la hipótesis de partida es que el libro de Samanta Schweblin plantea transformar las relaciones que se establecen entre los personajes femeninos y el mundo

que los rodea en búsqueda de una nueva identidad. Por tanto, el objetivo principal del estudio es demostrar cómo la obra de Samanta Schweblin se sirve de recursos que rompen con las convenciones realistas (*extrañamiento* donde debería haber cotidianidad; *desviación* en los comportamientos de los personajes, etc.) para preguntarse por el modo en que la identidad de la mujer se enfrenta a nuevos interrogantes en el siglo XXI.

Para ello, el trabajo se estructura en una primera parte teórica en la que se describe el surgimiento de esa nueva tendencia que se ha dado en las últimas décadas en la literatura hispanoamericana: la «narrativa de lo inusual», siguiendo la propuesta de Carmen Alemany (2020). Seguidamente, se presenta una revisión de la producción literaria de Schweblin. Para finalizar este primer apartado, se reúnen algunos datos sobre los estudios realizados hasta ahora entorno a *Siete casas vacías*, y se definen algunos términos, conceptos e ideas que se creen significativos acerca de la condición del ser mujer, el poder de los objetos y el motivo de la locura-mujer. Este último apartado teórico servirá de base para la segunda parte del estudio en la que se realizará el análisis e interpretación —a partir de tres ejes fundamentales (las relaciones materno-filiales, los objetos y la presencia de la locura)— de los tres cuentos de *Siete casas vacías* (2015) que han sido escogidos como corpus de estudio.

Una nueva mirada: la «narrativa de lo inusual»

En los últimos años se encuentra cada vez con mayor frecuencia un nuevo modo de narrar en la literatura hispanoamericana: son las miradas oblicuas hacia la realidad, que se articulan desde perspectivas inusitadas. Hasta el momento, la gran mayoría de las investigaciones coinciden en que la característica principal de estos textos es la de presentar un mundo que resulta natural y reconocible para el lector, pero que, sin embargo, es invadido por una grieta, por un elemento *otro* y extraño, que desestabiliza y sale de la lógica del receptor provocando una sensación de inquietud e inexplicabilidad (Alemany, 2020; Bradford, 2015; Quiñones, 2022; etc.).

Entre los ensayos dedicados a esta temática, cabe destacar el artículo «Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales» (2020) de Carmen Alemany, donde se describen estas obras como espacios en los que las escritoras pueden cuestionarse acerca de su identidad, no sólo por su condición como mujeres, sino también como seres humanos. En su estudio, Alemany propone el concepto de «narrativa de lo inusual» para hacer referencia a estos textos a los que considera el producto de la posmodernidad que ha «disuelto las verdades absolutas» (5) y que tienen como finalidad descubrir los sentimientos escondidos detrás de circunstancias cotidianas. Es decir, son textos que invitan a reflexionar sobre las extrañezas que están presentes también en la realidad más próxima. Además, Bradford (2015) se ha encargado de puntualizar que esta «extrañeza» es una forma más de representar la realidad y esta representación siempre está en una relación de dependencia con «los códigos culturales de una época y un lugar» (5).

Por estos elementos raros, extraños, ajenos... se considera a este tipo de literatura como una vertiente o modalidad del género fantástico. Es pertinente señalar que la crítica ya había hecho explícita la relación que parece existir entre el género fantástico y lo femenino, que busca escapar a la normalidad opresiva del sistema patriarcal. Quiñones desarrolla en su trabajo cómo esta narrativa trata de «reflejar las contradicciones a las que se ve expuesto el sujeto femenino en la sociedad patriarcal» (2022: 106).

También se ha percibido que existen algunas características formales que son comunes a una gran parte del corpus considerado «narrativa de lo inusual», como es el hecho de que habitualmente sean escogidos formatos breves (como el cuento o la novela breve), la fragmentariedad, la reescritura de textos o motivos... (Alemany, 2020: 9).

Finalmente, algunas de las voces autoriales más destacadas, tanto por la crítica literaria como por el mercado editorial, son las argentinas Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Selva Amada, etc. Estas escritoras son consideradas por algunos críticos como herederas del «legado de otros escritores ya canonizados tanto dentro como fuera del género fantástico, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Julio Cortázar» (Reséndiz, 2019: 49).

La cosmovisión de Samanta Schweblin

Entre las autoras mencionadas anteriormente, se destaca la figura de Samanta Schweblin, creadora de un universo literario muy personal y peculiar. Su corpus literario lo conforman dos novelas y tres colecciones de cuentos.

La última de sus publicaciones fue la novela *Kentukis* (2018). La obra parece acercarse a la ciencia ficción, reflexiona sobre el mundo de las tecnologías, pues presenta la llegada de unos peluches con cámaras incrustadas a la vida de diferentes personajes alrededor del mundo. Por ello, es la historia que más se aleja de sus temáticas y estéticas habituales.

Su primera novela fue *Distancia de rescate* (2014) con la que ha recibido diversos premios. El título remite al hilo invisible que conecta las relaciones maternofiliales, a la diferencia espacial que separa a la madre de poder salvar a sus hijos. Ha sido interpretada como una muestra de la preocupación por la explotación y destrucción del «campo como escenario en el siglo XXI» (Reyes, 2018: 44), donde también se mezcla lo mágico, al incluir escenas sobre la transmigración de las almas (Dixon, 2019; Reyes, 2018, etc.).

Sin embargo, su carrera literaria se inició en el 2002 con la publicación de *El núcleo del disturbio*. Algunos de sus cuentos como «Mujeres desesperadas» y «Adaliana» ya trataban algunos aspectos relacionados con la identidad femenina. El interés del primer relato del libro reside en el hecho de otorgar voz y acción a las mujeres que lo protagonizan, rompiendo con el papel de mujer-objeto que tradicionalmente ha sido otorgado en la institución del matrimonio y presentando modelos transgresores (Reséndiz, 2019); mientras que en el segundo se ponen de relieve ciertos temas «dentro de los estudios de género como la violación, la maternidad obligada y las imposiciones del patriarcado» (Reséndiz, 2019: 41).

Su carrera continuó con otra colección de cuentos, *Pájaros en la boca* (2008), obra que la ayudó a ser reconocida internacionalmente y considerada por Reséndiz como la

marcada por una «fuerte impronta del género fantástico» (2019: 8). En este sentido, comenta en la entrevista con Campo sobre el relato que abre la colección:

En «Pájaros en la boca», cuando la nena le dice al papá “pero vos también comes pájaros, papá, y todos comemos pájaros”. Entonces, ¿qué es lo que te hace terrible, violento, mala persona? ¿Comerlos calientes en lugar de comerlos fríos? ¿Esa es la diferencia? Eso es una estupidez, lo importante es que te los comes. Es tan ridículo que me parece fascinante, hasta arbitrario (2014: 183).

Así, este planteamiento de la normalidad introduce las dificultades a las que se enfrenta el infante bajo el adultocentrismo. Son cuentos en los que se cuestionan las figuras maternas y paternas, la educación que se da a los niños, etc. Otro de los ejemplos más comentados por la academia ha sido el de «Conservas», donde —sin llegar a nombrar la palabra *embarazo* y *aborto*— se desmitifica el ideal de la experiencia maternal, planteándola como «decisión y deseo y la total autonomía del cuerpo», y donde se muestra a la mujer como un sujeto libre, capaz de decidirse a «renunciar a su maternidad en favor de sus inquietudes y en mutuo acuerdo con su pareja» (Quiñones, 2022: 112).

Se acaba este recorrido con *Siete casas vacías* (2015), objeto de estudio de este trabajo, y merecedor de una buena recepción por parte de la academia: Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero (2015) y Premio National Book Award (2022).

Algunos críticos, como Dixon (2019) o Reséndiz (2019), ya han apuntado que este libro de Schweblin es el que más se aleja de lo fantástico, pero sin abandonar la sensación de extrañeza, de incertidumbre y de *indecibilidad*. Es decir, no busca el miedo o la incomodidad desde lo desconocido o sobrenatural, sino que lo potencia desde lo conocido y cotidiano, como ella misma declara: «La familia es el entorno más cercano que tenemos, y cuando lo extraño, lo anormal, lo peligroso, se cierne en nuestro círculo más pequeño, todo se vuelve mucho más horroroso» (Torres, 2013: 177). Por su parte, Notarnicola interpreta estas *casas vacías* como espacios sujetos a un «proceso de desfamiliarización y consiguiente pérdida de su contenido doméstico y afectivo» (2023: 1), lo que conlleva el establecimiento de unas dinámicas familiares extrañas, puesto que los personajes sufren

una desviación en su comportamiento, hecho que afecta también al vínculo que establecen con lo que les rodea (en este caso con los objetos que ocupan los hogares).

Es decir, en la mayoría de estos relatos, los objetos aparecen como los detonantes de la desviación, lo que conlleva a que las relaciones maternofiliales representadas sean percibidas como raras y ambiguas, y, a su vez, causen en el lector la sensación de que esos comportamientos rozan la locura. Por ello, *maternidad*, *objetos* y *locura* han sido temas bastante señalados como ejes trascendentales para la comprensión de *Siete casas vacías* (Dixon, 2019; Jossa, 2019; López, 2023; Notarnicola, 2023; Reséndiz, 2019).

La condición de la «madresposa», el poder de los objetos y el acercamiento a la locura

El término «madresposa» lo introduce Marcela Lagarde que cómo hasta finales del siglo XX solo existía un modo de «ser mujer» que la sometía a un cautiverio del que no podía huir. Así, «madresposa» es un concepto que va definiéndose y caracterizándose a lo largo de su estudio:

La mujer se concibe a sí misma primero como hija de, que como mujer [...] Su conciencia femenina se estructura a partir de su ser para otros (328)
[...] hay mujeres que son esposas de su padre (conyugalidad realizada en la filialidad) o madres de sus hermanos o de sus amigos (maternidad realizada en la afinidad). [...] Y todas las mujeres por su condición son madresposas. (370)

Esta construcción cultural provocaba que la mujer únicamente fuese capaz de concebirse a sí misma a partir de *su ser para otros*. Es decir, su conciencia femenina se organizaba a raíz de las relaciones que establecía con su entorno y en cómo lograba satisfacer las necesidades y expectativas del resto. Como ya se ha visto, la «narrativa de lo inusual» suele tratar temas relacionados con la feminidad y lo hace rompiendo con esos roles de género impuestos por el sistema patriarcal apareciendo una *maternidad subvertida* (Quiñones, 2022).

Lagarde entiende la casa como uno de los cautiverios específicos de las mujeres, y la casa-mujer como una unidad indisoluble: «la feminidad implica que no haya mujer sin casa, ni casa sin mujer» (1990: 335). Por ello, es importante la relación que establecen las protagonistas de *Siete casas vacías* con el espacio que las rodea y sus objetos.

Baudrillard señala en *El sistema de los objetos* (1981) la importancia del ámbito doméstico y de los objetos que forman parte de este, para los infantes debido al recuerdo que dejan en su memoria y por las implicaciones psicológicas que vinculan la *morada* con lo que se entiende por familia (14). En su análisis de la obra, López (2023) subraya la relevancia de los objetos en estos cuentos, ya que son los desencadenantes de la locura o la perdición, y con ellos, Schwheblin «explora el colapso del hogar, de la casa, entendida como un espacio de cotidianidad, identidad, pertenencia y estabilidad que se torna un lugar agobiante y oscuro» (2023: 83). Estos objetos no serán interesantes por su funcionalidad, sino que forman parte de lo que Baudrillard (1981) estableció como *sistema disfuncional o el discurso subjetivo*, es decir, objetos que se convierten en signo, ya que funcionan como «testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión» (83).

Finalmente, Reséndiz (2019) se plantea la relación «locura-familia como tema central» (8) de los cuentos que componen *Siete casas vacías*. Schwheblin reconoce la intencionalidad de la cercanía de esos textos con la locura:

[...] hay un recorrido por la locura, pero no la locura de los locos, sino que me interesaba una locura «sana». Son personajes que están cansados de arrastrar siempre los mismos problemas con los que han luchado y han probado miles de maneras de escapar y, de pronto, empiezan a probar nuevas alternativas (Méndez párr. 11)

Sin embargo, esta locura ya no aparece ligada a otro de los unívocos que se ha dado tradicionalmente entre mujer-locura, es decir, a esa «locura genérica de todas las mujeres, cuyo paradigma es la racionalidad masculina» (Lagarde, 1990: 40), donde se consideraba locas a todas aquellas mujeres que escapaban a lo dictado por la norma patriarcal. Aquí va unida al punto de vista desde el que se narra y que provoca una apertura hacia otras realidades que pueden causar incomodidad (es un ejemplo claro de ello lo que ocurre en «Un hombre sin suerte».

Así, en el siguiente epígrafe se analizará esta subversión del concepto de «madresposa», el poder que desencadenan ciertos objetos y los puntos de vista próximos a la locura que se plantean en «Nada de todo esto», «Pasa siempre en esta casa» y «La respiración cavernaria».

Análisis de *Siete casas vacías*. La nueva «madresposa», la significación de los objetos y la cercanía a la locura

«Nada de todo esto»

«Nada de todo esto» narra lo que les ocurre a una madre y su hija en una de sus particulares salidas a «mirar casas»: el coche queda atascado en el barrizal del jardín de una gran casa. La propietaria se acerca, les recrimina el daño que le acaban de causar, pero al ver que la madre se encuentra mal les ofrece llamar a la ambulancia. Mientras la hija busca una solución para sacar el coche del barro, la madre entra en la casa, se encierra en uno de los baños y, más tarde, en el dormitorio matrimonial (donde reorganiza y ordena a su gusto la habitación). Cuando llega «él» la hija empuja a la madre a la salida y suben al coche, conduciendo a gran velocidad. Al poco tiempo de llegar a su casa, la hija escucha el timbre: la «mujer» viene a recuperar un objeto que había sido usurpado de su domicilio, una azucarera.

«Nada de todo esto» es el primer cuento que estructura *Siete casas vacías*. La narración se inicia *in media res*, con una afirmación de la madre que suena sugestiva y ambigua: «Nos perdimos» (15). López (2023) ha señalado que el fragmento del poema «La desaparición de una familia» de Juan Luis Martínez, citado por Schweblin para abrir el libro, parece entrar en diálogo con los diferentes relatos que lo componen:

*Antes que su hija de 5 años años
Se extraviara entre el comedor y la cocina,
Él le había advertido: «esta casa no es grande ni pequeña,
Pero al menor descuido, se borrarán las señales de ruta,
Y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza.*

Tanto los últimos versos de la estrofa como la declaración inicial del cuento parecen conectados por una misma sensación de extravío, culminando unas páginas adelante con una insuperable desesperanza cuando la madre declara que «Esto no tiene salida» (17).

El cuento se construye a partir de la acción que une a la relación materno-filial que lo protagoniza: salir a «mirar casas». Relatado desde el punto de vista de la hija, estas salidas parecen ser una práctica bastante habitual para ellas, ya que la narradora lo indica en varias ocasiones: cuando señala que el barrio por el que están conduciendo es uno de

los «que más nos gusta [...]» (15), o cuando siente que su madre ha estado «tirando a la basura» su «tiempo de vida» (16) porque desde que tiene «memoria hemos salido a mirar casas, hemos sacado de estos jardines flores y macetas inapropiadas» (23).

Si en la introducción se observaba que en los textos de Schweblin se podía encontrar *extrañamiento* donde debería haber cotidianidad, aquí aparece el caso contrario: hay cotidianidad donde debería haber extrañamiento. Es decir, la narradora tiene naturalizados y normalizados los comportamientos de su madre, y también su peculiar actividad de «mirar casas». Sin embargo, existen varios momentos cruciales en los que la narradora se vuelve consciente de la desviación que existe en la conducta de su madre. El primer instante llega la primera vez en que se quedan atrapadas con el coche en el barrizal:

—¿Qué es lo que estás haciendo, mamá?

—¿Cómo que qué estoy haciendo? —su estupor parece sincero.

Sé exactamente qué es lo que estamos haciendo, pero acabo de darme cuenta de lo extraño que es. Mi madre no parece entender, pero responde, así que sabe a qué me refiero. (15)

La siguiente ocasión sucede cuando, atrapadas por segunda vez en el barro, la narradora —después de haber ido a buscar los troncos para desembarrar las ruedas— vuelve y observa que su madre ya no se encuentra en el coche como ella le había pedido: «Por qué me haría caso y saldría de la casa como una madre normal?» (21). Esa apreciación de «madre normal» evidencia que la conducta de la madre de la narradora no encaja con los moldes que la sociedad entiende para el ser madre. Es una imagen que no se ajusta con el modelo positivo de «madresposa», sino con el estereotipo de «mala madre», el constructo social que «engloba a las madres que no cumplen con las expectativas de esta función» (Reséndiz, 2019: 22). Este se reafirma con la evocación de un recuerdo de la infancia de la narradora, donde su madre olvidó hacerse cargo de ella:

Una vez, cuando tenía cinco años y mi madre cortó todas las calas de un jardín, se olvidó de mí sentada contra la verja y no tuvo la valentía de volver a buscarme. Esperé mucho tiempo, hasta que escuché los gritos de una alemana que salía de la casa con una escoba, y corrí. Mi madre conducía en círculos dos cuerdas a la redonda, y tardamos en encontrarnos (25).

Parece que madre e hija hayan intercambiado sus roles, y sea la hija quien ejerza con los deberes de la «madresposa», pues es ella quien se disculpa ante la mujer de la

casa en la que su coche ha quedado atrapado, quien se encarga de buscar los troncos para poder salir del barro, y quien al llegar de nuevo a su casa prepara un té para ambas ya que «la casa está fría» (25). Es decir, es la narradora la que muestra una preocupación por los cuidados de ambas.

La última ocasión crucial en que la narradora parece percibir la extrañeza del colarse en casas ajenas sucede cuando le pregunta a su madre el porqué de su comportamiento, «qué estás buscando» (25) en las casas de los demás, una acción que no entra dentro de la norma social.

Como ya se ha introducido, los objetos son un elemento clave en *Siete casas vacías*. En «Nada de todo esto» su presencia es evidente desde el inicio, pues la madre admira la grandiosidad y el lujo: «¿Esto es mármol blanco? ¿Cómo consiguen mármol blanco?» (20). Pese a la fijación por lo grande y lujoso, la madre lo que se lleva a su casa es la azucarera, y no la del diseño que atrapa su atención, sino la «azucarera de verdad» (20), la de madera. La «mujer» ya había hecho constar la importancia de la azucarera en el momento en que las escucha en su baño «¿Mi azucarera? Por favor, que eso era de mi mamá» (23), pero esta se confirma cuando el lector descubre que las ha seguido para recuperarla por su valor sentimental. Se trata de un objeto que Baudrillard calificaría como «objeto marginal, objeto antiguo», donde el valor reside en los afectos que almacena, convirtiéndose en «retrato de familia» (1981: 85). En este caso, la azucarera es lo único que la mujer conserva de su madre y, por ello, siente que «necesito esa azucarera» (27). Esa necesidad de la que habla la mujer se ve plasmada también en su cambio de actitud, pues ha pasado de mostrarse cortante y altiva a una «actitud distinta, más frágil y paciente» (26). Por tanto, la azucarera se convierte en signo de «una vida anterior», de esa «curiosidad ansiosa de nuestros orígenes» (1981: 94).

Por otro lado, a pesar de que la narradora observa la peculiaridad del comportamiento de su madre, se coincide aquí con la lectura de Reséndiz (2019) sobre el proceso de asimilación del comportamiento de la hija a la madre a medida que avanza el relato. Cuando salen a toda velocidad de la casa, la madre interroga de manera directa a su hija «¿Qué locura fue todo eso?», y ella se pregunta «si se refiere a mi parte o a la suya» (24). La culminación en la igualación de comportamientos coincide con el final, donde la conducta de la hija se sale de lo socialmente aceptable: pasa de «Vuelvo a disculparme con la mujer» (18) a «Si la quiere, encuéntrala usted misma» refiriéndose a la azucarera (27). La hija provoca que la mujer se comporte como su propia madre «Así

me doy cuenta de qué es lo que quiero. Quiero que revuelva» (27), para que esta lo vea para aliviarse y recomponerse sabiendo que otras pueden hacer lo mismo.

En adhesión, el enterrar la azucarera en un «nuevo agujero del patio», apunta a que el patio está lleno de agujeros que contienen objetos de valor similar. Si la azucarera se ha calificado como objeto importante por su carga subjetiva y afectiva, el resto de los objetos enterrados deberían poseer un valor similar. Llegados a este punto es relevante destacar el momento en que la narradora recuerda a su padre: «Desde que tengo memoria hemos salido a mirar casas [...] Mi padre se enteró de algún que otro evento, pero no creo que haya dejado a mi madre por eso. Cuando se fue, mi padre se llevó todas sus cosas menos la llave del coche» (23). Es significativo que ella no cree que su padre se fuera por este tipo de salidas, sino que posiblemente había otro motivo. Esta otra causa podría indicar que su hogar ya era una *casa vacía* antes de que el padre la abandonara. Por ello, podría ser el jardín de la madre un tipo de «colección» en la línea en que Baudrillard define este concepto como el elemento que sirve para «dar un valor a esta casa, para convertirla en “morada”» (1981: 88), y que «cuanto más viejos sean los objetos» que la componen, «tanto más nos acercan a una era anterior, a la “divinidad”» (1981: 86). De este modo, las salidas de madre e hija podrían ser interpretadas como un intento de recuperar la seguridad y protección del hogar, pero sin nunca alcanzar su objetivo, pues solo consiguen un desenlace desesperanzador, donde solo es posible destruir y vaciar otras casas.

«Pasa siempre en esta casa»

En «Pasa siempre en esta casa» vuelve a aparecer una narradora-personaje, que actúa como observadora de lo que les ocurre a sus vecinos. Cada quince días la vecina tira la ropa de su hijo muerto al jardín de la narradora y, pasado un breve tiempo, el marido de la vecina baja a casa de esta para recoger las prendas. El movimiento de la vecina desencadena las acciones del resto de personajes que siempre se repiten un mismo orden:

[...] Hay que abrir, ayudar a recoger la ropa, darle al hombre unas palmadas en la espalda, asentir cuando dice que el tema está prácticamente solucionado, que nada de esto es demasiado terrible, y luego, unos cinco minutos después de que se haya ido, escuchar los gritos de ella. Mi hijo cree que ella grita al abrir el placar y encontrar otra vez la ropa del chico. (40)

La idea de orden está presente durante todo el texto: «todo lo que sucede siempre en esta casa en un mismo orden» (43), repitiéndose de modo cíclico en el devenir de los días. En esta línea, parece corresponderse con la metáfora visual propuesta por Pablo Brescia «lo que no encuentra su lugar», que sugiere la pertenencia de los objetos de *Siete casas vacías* a «cierto orden espacial, algunos de los cuales se encuentran en su lugar previsto y otros no» (Dixon, 2019: 5). El no encontrar un lugar para la ropa del hijo fallecido establece una circularidad en la vida de los personajes que les impide seguir avanzando.

Por tanto, los objetos vuelven a tener un papel crucial. Por un lado, la puerta o, mejor, los sonidos que derivan de ella se vuelven conocidos para la narradora por su frecuencia. De esta forma, el cuento se inicia con «el señor Weimer» tocando en la puerta de su casa, y ella es capaz de reconocer el «sonido de su puño pesado, sus golpes cautivos y repetitivos» (39). Más tarde, también reconocerá el sonido cuando llegue su hijo: «es un ruido que a Weimer no le dice nada, pero que a mí me indica que mi hijo ya está en casa, a salvo» (42). Esta preocupación de la madre por el bienestar del hijo es una constante en la narrativa de Schweblin que «deja entrever un sentido sobre lo femenino materno y el adultocentrismo, ya que la protección va por parte de la madre para con sus hijos, protección» (Reyes, 2018: 46), aparecía en *Distancia de rescate* (2014). Además, esta preocupación maternal subyace también en el subtexto del cuento, pues el relato se construye a través del flujo de la conciencia de la narradora, y ello ayuda a apreciar la significativa presencia del hijo en su pensamiento, donde la palabra «hijo» aparece quince veces a lo largo del mismo.

Por otro lado, la acción de lavar los platos es otra de las que se perciben como recurrentes en el transcurso del cuento. Aparece por primera vez al inicio, cuando la narradora reconoce el sonido del señor Weimer tocando su puerta y decide dejar «los platos en la piletta» (39). Esta tarea significa para ella un momento de reflexión que le permite ordenar las palabras del modo adecuado:

Pienso que las cosas suceden siempre en el mismo orden, incluso las más insólitas, y lo pienso como si lo hiciera en voz alta, de un modo ordenado que requiere la búsqueda de cada palabra. Cuando lavo los platos se me da bien este tipo de reflexiones, basta abrir la canilla para que las ideas inconexas finalmente se ordenen. (39)

De hecho, cuando más adelante cree encontrar las palabras para ayudar a su vecino la narradora admite sentir: «Algo parecido a tener las manos bajo el agua de la canilla, una calma que me permite pensar las palabras, ordenar los hechos, las cosas que suceden siempre en un mismo orden» (42), esas palabras —colocadas en el orden que se cree perfecto— causan un efecto determinado: «Dije cosas muchas veces y, ya pronunciadas, las palabras ejercieron su efecto» (43). Al tratar de buscar las palabras adecuadas para consolar al señor Weimer, ella evoca su propio dolor: «[las palabras]Retuvieron a mi hijo, alejaron a mi marido, se ordenaron divinamente en mi cabeza cada vez que lavé los platos» (43). Es decir, ese orden «divino» acabó con el *vaciamiento* de su hogar. Por este motivo, el hijo es presentado como quien «en lo práctico sería el hombre de la casa» (40), informando al lector que el padre de su hijo abandonó esa casa o no ejerce su rol paterno.

Los análisis realizados hasta ahora de «Pasa siempre en esta casa» no dudan en señalar la ropa del hijo fallecido como el eje vertebrador tras el que giran todos los personajes (Jossa, 2019). Por ello, el hijo se enfurece con cada repetición quincenal, considerando el comportamiento de sus vecinos como «algo de locos» (40). Esta acción que el hijo considera como acto de locura es ambigua, pues no es claro de quien procede esta desviación en la conducta: «quizá sea él el que arroja la ropa y luego se arrepiente, y entonces sea ella la pobre mujer a quien su marido atormenta cada vez que lo ve entrar con esa ropa. Quizá ya intentaron tirar todo en una gran bolsa de consorcio, y el basurero les tocó el timbre para devolvérsela» (41). Independientemente del motivo por el cual la ropa del hijo fallecido de los vecinos acaba en el jardín de la narradora, las prendas siguen representando la misma significación: son «el resto de un duelo imposible» (Jossa, 2019: 163).

Finalmente, el banco del jardín se convierte en un espacio de intimidad. En este sentido, es necesario rescatar el retrato inicial del señor Weimer. La narradora lo cataloga como «esa clase de hombre» (40), de talante frío que parece responder a las expectativas de una masculinidad canónica, recordando que después de la muerte de su hijo le «dio un abrazo rígido y frío» (39). Esta frialdad inicial del «señor Weimer» contrasta con la calidez ambiental de la escena que se crea entre él y la narradora en el banco.

El «ambiente» es definido por Baudrillard como el resultado de una combinatoria de signos que es «irreversible e ilimitada» (1981: 43) y, al mismo tiempo, compuesto por la «alternancia sistemática de lo caliente y de lo frío» (1981: 46). Aquí, la intimidad del ambiente se construye a partir de la luz —siempre «signo de una intimidad privilegiada»

(1981: 20)— enfocando la figura del señor Weimer, que «ilumina sus pocos pelos largos y blancos [...]» (41). La variación entre los binomios «calor/no calor» e «intimidad/distancia» (1981: 46), es reflejada en la distancia inicial que separa a los vecinos, donde la narradora deja que «la puerta del mosquitero golpee» (40) —para no interrumpir la recolección de ropa individual del señor Weimer—, que progresa hasta que los vecinos acaban sentados en el banco, que funciona como «panacea» al sol de la mañana que todavía es tibio. La cercanía se potencia verbalmente cuando la narradora opta por dirigirse a él como «Weimer», «porque es más cálido que “señor Weimer”» (41). De este modo, el banco y la combinatoria de signos transforman ese espacio en un ambiente de intimidad y complicidad, donde cada uno puede expresar su propio dolor. La frialdad inicial de Weimer deviene en unos ojos que terminan de «llenársele de lágrimas» (43) al no encontrar una solución a qué hacer con las prendas del hijo fallecido, y la narradora —obsesionada con el orden y el efecto de las palabras— acaba sin habla al evocar la marcha de su marido, sin una respuesta que ofrecerle a su vecino, culminando con una sincronización perfecta: «anclados juntos, los dos vasos vacíos sobre el banco de cemento, y sobre el banco nuestros cuerpos» (43).

Si en el anterior cuento se observaba cómo la voz narrativa era interesante por las implicaciones que connotaban acercarse a un comportamiento desviado desde la perspectiva de una hija, aquí la construcción a partir del monólogo interior produce la sensación de adentrarse en un sueño, que tiene forma cíclica. Esta sensación es intensificada con las constantes repeticiones, con la desaceleración del tiempo, con los pensamientos de la narradora moviéndose de un lado a otro, etc. Por ello, la «visión» final de esta es significativa. Desea que su hijo aparezca y se lleve las prendas. Si eso sucediera marcaría un cambio y «Quizás la ropa[...] puede dejar de ser el objeto sustituto y la angustia podrá transformarse en dolor y en duelo» (Jossa, 2019: 163). De este modo el cuento finaliza con el último «sí» de Weimer «abierto, ensoñador», pues esa visión de la narradora es la única posibilidad para adaptarse a esas *casas vacías*. Un sueño que deja abierta la posibilidad de superar el dolor de la pérdida o la ausencia de un miembro del hogar.

«La respiración cavernaria»

La protagonista es Lola de «La respiración cavernaria», una mujer que ya se encuentra en la etapa de la vejez y anhela alcanzar la muerte. Para lograr su propósito crea una lista con las cosas más importantes que debe tener en cuenta. Llegan a su barrio

unos nuevos vecinos, un «chico» y su madre, que son advertidos por Lola como un peligro y una distracción para su plan. Cada vez que se altera o siente miedo su cuerpo responde con una respiración que casi no es capaz de reconocer como propia. Por ello, «Él», su marido, es quien se encarga de los recados que vienen del exterior. El devenir de sus días es intercalado con flashbacks de un día concreto, el día del «incidente».

Al inicio se describe la cotidianidad en la que viven sumidos Lola y su marido: los rutinarios desayunos, donde «él preparaba todo y lo hacía del modo que a Lola le gustaba» (46); la división de las tareas, donde ella se encargaba de lavar los platos, mientras «Él se ocupaba de los impuestos, del jardín, de las compras» (47), etc. Además, la partición de los espacios se corresponde con la división genérica tradicional (Lagarde, 1990: 99). En este caso, él no solo se encarga de las tareas exteriores, también el garaje «era la única sección de la casa bajo la responsabilidad de él» (66), mientras que el resto es de Lola, en especial, «La cocina era su territorio [...] la zona de la casa en la que tenía control total» (53).

Esta cotidianidad se ve afectada con la llegada de los vecinos: «El barrio se había vuelto peligroso. [...] unos días atrás jugaron a correr de una punta a la otra de su reja, haciendo sonar el hierro como un xilofón, y esto último fue de noche [...] Era evidente que el tema de las rejas estaba relacionado con la llegada de los nuevos vecinos» (50). Esta aparición provoca el extrañamiento en la relación entre Lola y su marido, pues sus dinámicas se ven alteradas, ya que Lola advierte que él establece contacto con ellos, especialmente con el chico «lo vio agachado junto al cerco de madera que dividía su terreno del de los vecinos. Conversaba con un chico que lo escuchaba desde el otro lado. Podría ser el nuevo vecino» (52). Sin embargo, él no le da información sobre esa visita, hecho que alarma a la protagonista, ya que «Era algo nuevo y todo lo nuevo debía ser mencionado» (52). Esta pérdida de comunicación, sumada a la falta de muestras de aprecio entre ellos, parece llevarlos a un «estado de rareza y una crisis dada por un vaciamiento de su contenido humano y afectivo» (Notarnicola, 2023: 57).

Pronto, las sospechas de Lola se confirman «Una tarde el chico pasó del otro lado y se sentó en una banqueta mientras él seguía trabajando en la huerta [...] El chico habló y los dos se rieron» (52). Igual que sucedía en «Pasa siempre en esta casa», aparece un banco que interviene en la creación de un vínculo entre dos personajes, convirtiéndose en un símbolo que los identifica bajo la mirada de Lola, que lo percibe como «Una banqueta de ellos» (52), en un punto de encuentro, donde compartir tiempo, juegos y

conversaciones. Sin embargo, él solo reconoce inconscientemente esta relación cuando muestra su preocupación por la desaparición del niño: «No encuentran al chico. [...] Tampoco volvió anoche a su casa y ya es casi mediodía. [...] ¿Creés que le haya pasado algo?» (77). La confesión causa el enfado de Lola, que trata de evitarlo durante todo el día, pero a la vez, puede notar la rareza de «los ruidos de él no eran los de siempre, ella podía escucharlos y suponer que estaba haciendo algo fuera de lo ordinario» (78). Al notar su presencia tras ella, Lola cree que él está tratando de buscar las palabras adecuadas para disculparse, lo siguiente que ocurre es el golpe «sobre la madera del parqué. Un golpe sordo hecho de varios golpes. Giró y vio el cuerpo de él en el piso. [...] Un momento después vio el hilo fino de sangre avanzando sobre el parqué» (78-79).

El fallecimiento de él altera la vida de Lola. Primeramente, Lola siente algo de rencor hacia su marido, pues «Frente al peligro, se dio cuenta de que ella seguía ahí, cuidando de todas las cosas, a cargo de la casa, las compras, la basura, a cargo de todo lo que había sobre el mundo mientras él dormía en la habitación de al lado» (85). La ambigüedad de estas palabras permite una doble lectura, ya que no solo remite a la soledad de la protagonista que ha sufrido una pérdida, sino que abre la posibilidad a una interpretación en clave de género. De esto modo, la vida social de la mujer basada en su «cuerpo-para-otros» (Lagarde, 1990: 99) se ve limitada al quedarse sin nadie de quien hacerse cargo, pero, a su vez, debe enfrentarse a hacer todas aquellas labores que ella ya le había relegado a él. La identidad de Lola quede fragmentada, pues «La ausencia de *los otros* es la muerte de una parte central de sí misma» (1990: 714). Este cambio es significativo porque tampoco cuenta con «alternativas vitales que sustituyan la pérdida» (715).

La segunda de las consecuencias es que, desde la muerte de él, el chico se le aparece a Lola en diferentes rincones de la casa. Dejando atrás su miedo al exterior, Lola se acerca a su vecina recriminándole que «Su hijo está viviendo en el fondo de mi casa, y está rompiendo todos mis espejos» (92). Las apariciones del vecino son ambiguas, pues no se deja claro si se trata del fantasma del niño, de pesadillas o de algún trastorno. Sin embargo, cabe la posibilidad de interpretarlas como la reacción de su cuerpo ante la culpabilidad que siente por la muerte del niño, ya que el encuentro con su vecina da a entender que el chico murió por culpa de Lola, «Lo encontraron en la zanja [...] ¿De verdad no escuchó nada? ¿Ni a la policía? [...] Alguien llamó a la policía para avisar que

mi hijo estuvo horas en esa zanja, pero ya era tarde [...]y creo que fue usted la que avisó a la policía» (87-88).

Además, el día en que él muere Lola le había explicado que «Cuando mi tía murió mi madre estuvo un año embalando sus cosas. No se puede dejar todo en manos de los demás» (76). Esta evocación, sumada a la alarma que siente Lola por «el modo en que él se inclinó para leer las etiquetas» (76), con un interés repentino, parecen una anticipación de lo que después sucedería con él. Días más tarde, ella descubre que su marido había dejado una caja: «la encontró en el garaje, en el piso, frente a la puerta que da a la huerta y de cara a las otras cajas, las de ella. Era más chica que las otras» (82) y tan liviana que no podía contener ninguna de las cosas que habían sido relacionadas con él (ni la colección de *National Geographic*, ni la llave fija, ni la caja de chocolate en polvo). Esta tiene una etiqueta con su nombre, que a lo largo de la narración no había aparecido. Con el hallazgo de la caja ella recuerda que su marido está muerto y descubre otro cartel en la misma con el rótulo «no abrir», pero ella ya no es capaz de recordar «si lo había abierto ya o no, y si acaso eso no sería una advertencia» (85).

A diferencia de lo observado en los cuentos anteriormente analizados, «La respiración cavernaria» se construye con un narrador omnisciente, enfocado en el punto de vista de Lola, por lo que tampoco supone una gran fiabilidad. En Lola se observan esas desviaciones del comportamiento que rozan la locura. Sin embargo, a medida que avanza el relato se descubre que estos son provocados por la enfermedad que sufre la protagonista. En ningún momento se nombra cuál es la enfermedad que padece, pero sus efectos hacen pensar que se trata de Alzheimer, que «es la enfermedad por excelencia que crea un desapego con la realidad y con lo que está afuera del cuerpo» (Notarnicola, 2023: 52). El hecho de que no se llegue a dar un nombre propio a la enfermedad que padece Lola, hace recordar a lo observado con el cuento «Conservas» en el primer apartado. En esta línea, las listas son el elemento que funciona como recordatorio de todo aquello que es importante para alcanzar su plan: la muerte. Aunque el lector lo sospecha, es hacia la mitad del relato cuando se descubre que la lista fue una recomendación del médico para ayudarla a recordar: [...] «Sería bueno que hiciera una lista», le dijo una vez el médico. [...] «¿Una lista para qué? Me acuerdo perfecto de todo», dijo Lola» (74-75). Con la muerte de él la lista va sufriendo varios cambios, pues provoca una alteración de las prioridades que ella debe recordar. El único ítem que siempre aparece es «Concentrarse en la muerte». De este modo, la lista inicial «Clasificarlo todo. /Donar lo prescindible.

/Embalar lo importante. /Concentrarse en la mente. /Si él se entromete, ignorarlo» pasa a «Concentrarse en la muerte. /Él está muerto. /La mujer de al lado es peligrosa. /Si no lo recuerdas espera». Pese a tener la lista, la progresión de la enfermedad le hace preguntarse a sí misma «¿Qué era lo que tenía que hacer?» (91).

Si, siguiendo a Lagarde, «El espacio-territorio de la mujer es la casa», volviéndose una «unidad indisoluble mujer-casa» (1990: 335) es interesante observar que, conforme avanza el relato, parece que Lola y su casa avancen en sintonía, pues ambas van sufriendo un progresivo deterioro. Mientras la casa empieza a vaciarse de objetos y de afectos «Frente a ella, el piso era una zona húmeda y vacía, brillante como una pista de hielo» (80), Lola va olvidándose de su alrededor «Me llamo Lola, esta es mi casa» (85).

Por otro lado, durante todo el cuento se repite que «Lola recordaba perfectamente el incidente del supermercado», pero solo al final se conoce lo que ocurrió ese día. Parece tratarse de la primera vez que Lola sufrió una pérdida de memoria, ya que olvida a su propio hijo:

Tardó en reconocerlo, por un segundo fue solo un chico normal, un chico de unos dos o tres años sentado en la sillita del changuito. Hasta que vio sus ojos oscuros y brillantes mirándola, las manitos aferrarse al barral metálico, pequeñas pero fuertes, y tuvo la certeza de que se trataba de su hijo. (94)

Tras la identificación, logra reconocerse a ella misma en una mujer que «Rondaba los cuarenta años y era demasiado robusta [...] Esa mujer era ella misma, treinta y cinco años atrás. Fue una certeza aterradora. Gorda y desarreglada, se vio acercarse a sí misma con idéntica repulsión» (95). Estos recuerdos sirven para identificar la repulsión hacia sí misma como una constante del relato: la preocupación por seguir los consejos alimenticios del doctor Petterson, la fijación en la delgadez de Susana, los problemas físicos que tiene y sirven para entender los tres espejos rotos.

Finalmente, la chocolatada en polvo, igual que la ropa de «Pasa siempre en esta casa», es un objeto que condensa afectos, pues simboliza al hijo que la pareja protagonista perdió antes de que pudiera «pasar la altura de las alacenas» (48), ya que era lo que «tomaba su hijo antes de enfermarse». De hecho, la chocolatada es el único alimento que no aparecía en las listas de Lola, pero que ella permitía que se comprase. Sin embargo, le

sorprendía «cómo terminaba acabándose». La inquietud de la protagonista aumenta cuando su marido establece un vínculo con el vecino, manifestándosela a Susana «¿Usted cree que alguien podría estar dándole chocolatada a su hijo?» (72). El miedo de Lola es que sea el chico quién se esté comiendo el chocolate en polvo. Por ello, una de las veces que se le aparece en la casa, se pregunta si «¿Habría encontrado la chocolatada?» (90). Después de evocar el día del incidente, y con una última visión del chico, «se acordó de la chocolatada, y se vio comiéndola a oscuras en la cocina, a cucharadas. ¿Habría sido ella, todo este tiempo? ¿Sería posible? ¿Él lo sabría? ¿Dónde estaba él?» (95). De este modo, Lola acaba olvidando todo, incluso deja de percibir su respiración cavernaria como propia. El cuento termina con esa última revelación:

no iba a morir nunca, porque para morir tenía que recordar el nombre de él, porque el nombre de él era también el nombre de su hijo, el nombre que estaba en la caja, a metros de ella. Pero el abismo se había abierto, y las palabras y las cosas se alejaban ahora a toda velocidad, con la luz, muy lejos ya de su cuerpo. (96)

Conclusiones

Después del recorrido por tres de los cuentos que componen el corpus de este trabajo, se ha confirmado la hipótesis de partida con el análisis y la descripción de las relaciones que se establecen entre las «madresposas» y sus hijos (y pareja en el caso de «La respiración cavernaria»), la significación afectiva que presentan los objetos, y los comportamientos presentados por las protagonistas lindantes entre cordura y locura.

Primeramente, se ha observado que Samanta Schweblin sitúa al lector ante una realidad reconocible, sobre la que propone una mirada inusual, que parece colocada en un umbral. Experimenta con las perspectivas y técnicas narrativas, rompiendo las expectativas de este.

En el caso de *Siete casas vacías*, todos los relatos comparten un punto de partida: la casa, que «ideológicamente es el espacio de seguridad, de amor, de no peligro y de bienestar», como un espacio peligroso, pues «en él hay contradicciones y es el mundo del amor agresivo» (1990: 752).

Los personajes femeninos que representan las dificultades a las que se enfrenta la mujer al tratar de cumplir con «las expectativas estereotipadas del género» (Lagarde, 1990: 702). De este modo, la madre de la narradora de «Nada de todo esto» se enfrenta a las expectativas de la maternidad, la madre de «Pasa siempre en esta casa» vive con el miedo y la preocupación adultocentrista por el bienestar del hijo ante un peligro incierto, y Lola de «La respiración cavernaria» responde a las características relacionadas con la feminidad, pero siendo infeliz.

Por tanto, se observa una multiplicidad en el ser, pero que no solo atañe a la representación femenina, pues también se describen masculinidades que escapan o tratan de escapar de los estereotipos impuestos. Ejemplo de ello es el señor Weimer, que se permite llorar frente a una mujer con la que únicamente comparte vecindad, o el marido de Lola, que se pliega a las exigencias de su mujer, pese a que ella se muestre quejumbrosa con él.

También es interesante el tema de la educación, pues el hogar es el primer lugar donde un individuo se forma «Cuando uno educa, prepara a alguien para la vida y trata de formarlo, inevitablemente también lo está deformando. Le está transmitiendo todos sus prejuicios, mandatos y, sin embargo, se hace con mucho amor. Eso es para mí una

tragedia» (Chamy, 2015, cómo se citó en Reséndiz, 2019). Es una idea que aparece en sus relatos y es especialmente visible en el primer cuento.

Por otro lado, en cada cuento aparecen distintos objetos cargados de afectos (la azucarera, la ropa del hijo fallecido, el chocolate en polvo), otros funcionan como ayudantes en la creación de espacios íntimos (los bancos), y otros que significan las obsesiones de las protagonistas (la «colección» del jardín, los platos, y la lista y las cajas).

Además, todos los relatos están marcados por la fuerte impronta de las ausencias del núcleo familiar, ya sea por la muerte («La respiración cavernaria», «Pasa siempre en esta casa») o por abandono («Nada de todo esto», «Pasa siempre en esta casa»).

Finalmente, se rescatan los últimos versos del poema «Meditación en el umbral» de Rosario Castellanos, que anticipan la búsqueda de Samanta Schweblin:

Debe haber otro modo que no se llame Safo

Ni Mesalina ni María Egipciaca

Ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser.

Bibliografía

- Alemaný, Carmen. (2020). «Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales». *Hispanamérica: Revista de literatura*, 49(145), 3 – 12. Recuperado el 5 de marzo de 2024, de <http://hdl.handle.net/10045/112634>
- Báder, Petra. (2019). «Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin». *Verbum – Analecta Neolatina*, 15(1–2), 191–197. Recuperado el 20 de marzo de 2024, de <https://ojs.ppke.hu/verbum/article/view/466>
- Baudrillard, Jean. (1981). *El sistema de los objetos*. (Trad. Francisco González). Siglo XXI Editores México. Recuperado el 5 de marzo de 2024, de https://monoskop.org/images/1/18/Baudrillard_Jean_El_sistema_de_los_objetos_1969.pdf
- Bradford, Maia. (2015). «El fantástico: una definición de la otredad». *IV Jornadas Internacionales de Hermenéutica*. Ediciones Proyecto Hermenéutica: Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Recuperado el 5 de marzo de 2024, de [IV Jornadas Internacionales de Hermenéutica 2015 – Actas | Para una hermenéutica latinoamericana y caribeña del siglo XXI. \(uba.ar\)](http://www.uba.ar/IV_Jornadas_Internacionales_de_Hermenéutica_2015_-_Actas_|_Para_una_hermenéutica_latinoamericana_y_caribeña_del_siglo_XXI.)
- Campo, Óscar D. (2015). «Lugares dónde pisar: el lector desconcertado Conversación con Samanta Schweblin». *Hojas Universitarias*, (70-71), 174-185. Recuperado el 5 de marzo de 2024, de https://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/40
- Chamy, Constanza H. (2015) “Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje”. BBC. (2015) 14 mar 2016.
- Dixon, Arthur. (2019). *Espacios de violencia y estéticas de los fantástico en la narrativa de Samantha Schweblin* [Tesis, Universidad de Oklahoma]. Recuperado el 5 de marzo de 2024, de <https://hdl.handle.net/11244/319765>
- Jossa, Emanuela. (2019). «”Los huesos son un asunto político”. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez». *Les Ateliers du SAL*, (14), 156–168. Recuperado el 20 de marzo de 2024, de <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2020/02/lads14v4-156-168.pdf>
- Lagarde, Marcela. (1990). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. (4ª ed.). Siglo XXI Editores México. Recuperado el 5 de marzo de 2024, de https://www.academia.edu/30698587/Lagarde_Marcela_Los_cautiverios_de_las_mujeres_pdf

- López, Elsa. (2023). «Expresiones del terror: lo raro y lo espeluznante en *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin». *Lejana. Revista Crítica De Narrativa Breve*, (16), 76–87. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5105>
- Méndez, Matías. (2017). «Samanta Schweblin: “La familia es la primera gran tragedia con la que crecemos”». *Infobae*. Recuperado el 25 de abril de 2024, de [Samanta Schweblin: "La familia es la primera gran tragedia con la que crecemos" - Infobae](#)
- Notarnicola, Maria L. (2023). *Nostalgia de lo íntimo abandonado. El proceso de desfamiliarización de lo doméstico en Siete casas vacías de Samanta Schweblin* [Tesis, Universidad de los estudios de Padova]. Recuperado el 20 de marzo de 2024, de <https://thesis.unipd.it/handle/20.500.12608/46515>
- Quiñones, Claudia. (2022). «Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enríquez y Samanta Schweblin». *América sin Nombre*, 27, 104-119. DOI: <https://doi.org/10.14198/AMESN.16241>
- Reséndiz, Karina M. (2019). *¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas? La representación de la maternidad en tres cuentos de Samanta Schweblin* [Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana]. DOI: <https://doi.org/10.24275/uami.gh93gz52t>
- Reyes, Rossana J. (2018). *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin* [Tesis Pregrado, Universidad de Chile]. Recuperado el 20 de marzo de 2024, de <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147295>
- Schweblin, Samanta. (2015). *Siete casas vacías*. Páginas de espuma SL.
- Simonser, Agnes. (2014). *En el límite entre lo real e irreal. Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin* [Tesis, Universidad de Lund]. Recuperado el 20 de 2024, de <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/4530275>
- Torres, Victoria. (2013). «Entrevista a Samanta Schweblin, Premios Juan Rulfo 2012». *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, 13(51), 175–178. DOI: <https://doi.org/10.18441/ibam.13.2013.51.175-178>



Facultat de Filosofia i Lletres

Grau: Llengua i Literatura Espanyoles

Curs acadèmic: 2023 – 2024

L'estudiant Olga González Candela amb NIF [REDACTED]

Lliura el seu TFG *Buscando la identidad desde el umbral. Lo inusual y lo femenino en*

Samanta Schweblin

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.

[REDACTED]

[REDACTED]

Bellaterra, 11 de juny de 2024