



**El cuento neofantástico en la tradición rioplatense:**  
*Siete casas vacías* de Samanta Schweblin

**Camila Iozzo Guardia**

Grado en Lengua y Literatura Española

**Tutora: Constanza Ternicier**

Departamento de literatura

18 de junio de 2025

## Índice

1. Introducción
  - 1.1 Presentación general del tema
  - 1.2 Hipótesis y objetivos
  - 1.3 Metodología
    - 1.3.1 Constitución del *corpus* de estudio
    - 1.3.2 Metodología de análisis
2. Estado de la cuestión
3. Marco teórico
4. Análisis y resultados: los cuentos de Schweblin bajo la mirada neofantástica
  - 4.1 “Nada de todo esto”
  - 4.2 “Respiración cavernaria”
  - 4.3 “Casa tomada”, (1946) de Julio Cortázar: una mirada comprada
5. Conclusiones
6. Referencias bibliográficas
7. Anexos

## 1. Introducción

### 1.1 Presentación general del tema

Este trabajo se centra en el análisis de lo neofantástico en la obra de *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin, un conjunto de relatos donde lo inquietante y lo ambiguo se mezclan entre la cotidianidad de los personajes. Veremos como a través del lenguaje y una narrativa sutil Schweblin explora los límites entre lo real y lo imaginario, situando así al lector en un espacio de vacilación donde lo familiar se torna extraño y lo normal se descompone. Esta propuesta pretende identificar qué mecanismos narrativos y simbólicos utiliza esta autora para construir una atmósfera capaz de dejarnos sin aliento; así como relacionarlo con conceptos teóricos estudiados por autores como Fisher (2021), Freud (1932) y Todorov (1994).

### 1.2 Hipótesis y objetivos

La hipótesis de este trabajo intentará responder a la pregunta de cómo Samanta Schweblin utiliza en *Siete casas vacías* estrategias narrativas neofantásticas para generar extrañamiento desde lo cotidiano.

El objetivo será explicar de dónde viene el género de lo neofantástico y distinguirlo de otros como la fantasía, el surrealismo o el realismo mágico; ver la evolución de este a través del tiempo poniendo como ejemplo a otro autor rioplatense como es Julio Cortázar y hablar de como se ve reflejada la innovación del género en *Siete casas vacías*. Se busca analizar el extrañamiento en lo cotidiano en los cuentos de la obra.

### 1.3 Metodología

A partir de los conceptos aportados por el marco teórico propuesto, se procederá a establecer la distinción entre lo fantástico, lo extraño, lo siniestro y lo maravilloso, para después podernos centrar en cómo se refleja esto en la tradición rioplatense anterior a nuestra escritora Samanta Schweblin.

A continuación, analizaríamos de forma detallada las características del género en los cuentos de *Siete casas vacías*, para posteriormente compararlo con la tradición fantástica rioplatense.

### **1.3.1 Constitución del *corpus* de estudio**

El *corpus* de estudio se compone de tres relatos seleccionados del volumen de *Siete casas vacías*: “Nada de todo esto” y “Respiración cavernaria”. Además, con el fin de relacionarlo con tradición rioplatense literaria anterior, se va a analizar el cuento de Julio Cortázar llamado “Casa tomada” (1946). Todos los cuentos han sido escogidos por su capacidad de representar los principales rasgos neofantásticos en la narrativa contemporánea. Además, cada uno de ellos nos permite abordar de manera peculiar los distintos mecanismos de extrañamiento, así como las tensiones psicológicas que viven sus protagonistas.

### **1.3.2 Metodología de análisis**

El proceso de análisis se enfocará en lo estructural y lo psicoanalítico, con el fin de poder desglosar elementos narrativos que sostienen esta atmósfera neofantástica que se propone en la tesis a partir de la lectura de los relatos seleccionados. Analizaremos las estrategias narrativas y los mecanismos de ambigüedad que sigue Schweblin para dar vida a lo neofantástico, fijándonos en las siguientes características:

1. El tratamiento del tiempo
2. Escenarios y espacios con relevancia y carga simbólica
3. La importancia de los objetos
4. Los tipos de narrador que utiliza
5. Características de los personajes

También se seguirá una propuesta de análisis comparativo que permita identificar similitudes y variaciones entre los cuentos. Asimismo, se recurrirá a conceptos claves de autores como Todorov (1994), Freud (1932) o Roas (2011), con el fin de fundamentar la lectura teórica y la aplicación de esta en un contexto literario rioplatense contemporáneo.

## 2. Estado de la cuestión

Parece ser que el cuento es considerado un género menor entre los escritores y lectores de esta época. Pese a que hoy en día encontramos una variedad de estudios sobre este género, es complicado delimitarlo. Ahora bien, se puede decir que el género toma fuerza durante el siglo XIX, cuando un considerable número de franceses, como Balzac con *La obra maestra desconocida* (1831), o Flaubert, que publica en 1877 *Tres cuentos*; empieza a cultivarlo. Sin embargo, será con Edgar Allan Poe con quien se acabará de asentar unas bases de composición más claras sobre este género.

Para este trabajo nos vamos a detener en el cuento hispanoamericano y la tradición rioplatense en la que se inscribe nuestra autora. Para desarrollar mejor nuestra hipótesis, nos centraremos en profundidad en los cuentos de Cortázar y cómo se ve reflejada en *Siete casas vacías* la influencia del autor.

Podemos observar que Samanta Schweblin explora la continuidad de lo fantástico a través de tres elementos que se relacionan con la obra de Cortázar: la cotidianidad, el extrañamiento y la indefinición (Gatti, 2023). Con esto la autora desdibuja los límites entre lo ajeno y lo propio, lo privado y lo público, haciendo que los fantásticos se convierta en neofantásticos a través del extrañamiento. Encontramos que en diversos artículos se ha analizado cómo Schweblin trabaja con atmósferas de tensión creando así un ambiente de terror en la obra (Arriaga, 2023). Por otro lado, la italiana Notarnicola (2023) hace una tesis de cómo se trata la desfamiliarización de lo doméstico, y cómo influye el abandono de la intimidad en los relatos que se nos plantean en *Siete casas vacías*.

Por último, también será de utilidad prestarle atención al reciente estudio de Miqueas Gatti (2023), quien analiza una selección de cuentos de Cortázar y los compara con nuestro objeto de estudio, con el propósito de entrelazar a los dos autores y observar las similitudes que existen entre sus formas de escritura. Esto nos será útil para poder distinguir qué nuevas aportaciones incorpora Schweblin al género respecto a la tradición anterior.

### 3. Marco teórico

Con el fin de entender lo neofantástico dentro de *Siete casas vacías* (2015) de Samanta Schweblin, es necesario en primer lugar partir de una base teórica sobre el género y sus diferentes categorías, dentro de las cuales se inscribe la fantasía. La propuesta de Todorov establece en *Introducción a la literatura fantástica* (1994) nos aporta una clasificación que utilizaremos para intentar ubicar en qué punto se encuentra la literatura neofantástica.

Todorov considera que los géneros son fundamentales para analizar cualquier pieza literaria. Nos habla de que estas categorías en las que repartimos las obras no son inmutables, pero nos permiten un orden entre los tipos de relatos que encontramos. Lo importante de este orden no es que haya una clasificación exacta, sino que se distingan unos patrones que, en mayor o menor medida, se repitan al largo de las obras que conforman un género. El búlgaro disipa dudas al lector al referir que el género es innato y, por lo tanto, no hace falta haber leído todas las obras de un mismo género para saber qué características pertenecen a este. Se puede establecer una hipótesis general de un género sin la necesidad de delimitar los objetos de estudio, ya que argumenta: “[...] uno de los primeros rasgos del método científico consiste en que éste no exige la observación de todas las instancias de un fenómeno para poder describirlo” (Todorov, 1994, p.3).

En un intento de definir de forma más específica los tipos de géneros que existen, el autor hará una distinción entre los géneros históricos: aquellos clásicos (la lírica, la épica y la dramática) que son nombrados por una tradición literaria; y los géneros teóricos, es decir: categorías más abstractas que comparten estructuras similares y que nos permiten establecer un tipo de relato. En este segundo grupo estaría situado el género fantástico que él define. Así pues, todas las obras tienen un género, pese a que los autores intenten huir del concepto.

El género es un concepto que se ha dividido en categorías abiertas a la renovación cada vez que se inscribe dentro de ellas un nuevo relato. Un género literario está en constante cambio. Gracias a esto, en la literatura contemporánea se han podido desarrollar nuevas formas híbridas, nuevos géneros a tener en cuenta. La neofantasia está situada en la reformulación de una categoría inicial que podría ser la fantasía.

Todorov define lo fantástico como un punto entre lo extraño y lo maravilloso. Las características de este género residen en la vacilación que experimenta el lector ante un suceso que parece que no se adapta a la realidad. Esta vacilación entre lo racional y lo surreal que sufre el lector se puede dar también entre los propios personajes, lo cual puede generar un extrañamiento que abre dos posibles lecturas. Como ejemplo de esto que acabamos de exponer encontramos a Borges, un autor muy conocido por cultivar este género y tener un rol funcional dentro de la tradición que aquí es convocada. Además, el autor habla de la lectura abierta, en tanto el acto de leer es una actividad creativa que se completa con el sentido de la propia experiencia personal del lector. Parece ser que en el género del cuento y, más concretamente, en lo neofantástico, se precisa de un lector que tenga la última palabra sobre cómo quiere interpretar la extrañeza en lo cotidiano.

Para acabar con su introducción, Todorov advierte que la diferencia entre que un relato sea fantástico, maravilloso o extraño, reside en el final. Si la incógnita persiste sin dar causa a por qué ha sucedido el suceso paranormal, el relato será fantástico. Si se le da un final con una explicación lógica y común, será extraño. Si se acepta la sobrenaturalidad de los hechos, se tratará de un relato maravilloso. Además, nos propone esta tabla para ayudarnos a ubicar las diferentes subcategorías y a distinguirlas dentro de este *continuum*:

extraño puro	fantástico- extraño	fantástico- maravilloso	maravilloso- puro
-----------------	------------------------	----------------------------	----------------------

*Todorov, 1994, p. 24*

Establecidas estas distinciones generales, cabe recalcar que la diferencia entre la fantasía y lo neofantástico también se va a encontrar en el final del relato. La fantasía en este género, según cómo lo define Todorov, reside en un hecho que se sale fuera de lo común, en tanto se rompe la realidad y muchas veces suceden cosas sobrenaturales que no pueden tener una explicación científica. En la neofantasía, sin embargo, la ruptura con la realidad es más ambigua, pues no hace falta que suceda algo explícitamente sobrenatural; simplemente el lector percibe un extrañamiento que se genera a través de un suceso extraño dentro de una situación cotidiana. El lector tiene incertidumbre de si lo que sucede en el relato es cierto o no: son cosas que sí podrían haber sucedido en la vida real, pero que resultarían difíciles de creer.

Para poder continuar perfilando mejor dónde su ubica el género que trataremos en *Siete casas vacías*, será importante tratar otros tres conceptos que han resonado con fuerza en las teorías literarias sobre las posibilidades de lo fantástico y que hace falta definir para que no se confundan con lo neofantástico.

El primer término que nos llama la atención es el de *Unheimlich*, concepto tratado por Freud que él mismo define de la siguiente manera: “No cabe duda que dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general” (1932, p.1). Esta pequeña definición que nos proporciona al inicio de su relato es explicada con detalle en las siguientes páginas del escrito.

En su ensayo sobre *Lo siniestro* (1932), Freud sostiene que este término se refiere a aquello familiar que resulta inquietante. El *Unheimlich* también se puede referir a algo oculto, y lo siniestro se produce cuando esto que debería permanecer en secreto, se manifiesta. Es la expresión de algo íntimo que ha sido reprimido y regresa pudiendo causar en los personajes y en el lector una sensación de extrañamiento. Para aclarar todavía más a qué se refiere, nos proporciona ejemplos donde estaría presente lo siniestro. Nos lo ejemplifica mediante distintos elementos que pueden aparecer en la literatura como recursos narrativos: la figura del doble, la repetición de eventos o coincidencias, la animación de lo inanimado (muñecas o autómatas) o cuerpos fragmentados. La obra que el propio Freud analiza en su ensayo será *El hombre de arena* (1816) de E.T.A. Hoffmann, dentro de la cual se tematizan los cuerpos fragmentados y los autómatas, ya que el protagonista se enamora de una mujer que es uno de ellos. El cuento es perfecto para la ejemplificación de lo siniestro, pues en una escena el creador del autómata se arranca los ojos, y esto, remitiendo a la castración, entra dentro del ámbito de lo siniestro. El hecho de que el protagonista se enamore de una figura mecánica creyendo que es real y, se descubra la verdad dentro del mismo cuento, resulta perturbador. La despersonalización y la pérdida del control sobre lo familiar son factores que nos remiten a lo siniestro. También el autómata nos remite a la frontera de lo vivo y lo inanimado, lo cual pone en evidencia y acentúa la fragmentación del yo. En definitiva, ese carácter único y estable del sujeto, que precisamente el psicoanálisis viene a poner en entredicho, ya estaba latente en un relato de principios del siglo XIX.

El *Unheimlich* se distinguirá de los otros conceptos mencionados hasta el momento, porque lo siniestro no requiere que el lector ni el protagonista duden de la realidad, pues todo ya viene dado por la extrañeza presente en los sucesos. Tampoco se necesita de una resolución explícita, sino que va más ligado a sentimientos reprimidos en la psiquis, por ende, se juega con la ambigüedad y no necesita de nada sobrenatural. Se trata de un concepto que no obedece a una categoría genérica, sino a un sentimiento de raíz psicoanalítica. Lo neofantástico trabaja con la inestabilidad de la realidad, creando una sutil alteración de la normalidad que se manifiesta en los márgenes de la percepción (Roas, 2011). Esta ambigüedad no excluye a lo siniestro, sino que lo integra de una manera particular. Así, mientras lo siniestro genera una sensación de extrañeza a partir de lo familiar, lo neofantástico genera la misma inquietud desde la lógica, pero sin la necesidad de tener una ruptura clara con la realidad.

A partir del término del *Unheimlich*, el autor Mark Fisher habla de lo raro y lo espeluznante: los dos últimos conceptos que definiremos para acabar de concretar en qué se diferencia la propuesta neofantástica con la que han trabajado autores modernos como Cortázar y autoras contemporáneas como Samanta Schweblin. Fisher, en su obra *The weird and the eerie* (2016), nos explica la diferencia entre los dos conceptos mencionados, pero sin centrarse en los términos clásicos que han definido con anterioridad lo fantástico. No obstante, habla de experiencias narrativas que producen esta inquietud en el lector y que merece la pena tratar aparte de los otros términos que hemos visto con anterioridad.

En primer lugar, nos define el concepto de raro como algo que interviene en la realidad y no encaja en ella, vale decir, se trataría de un elemento que no debería estar ahí pero que no tiene por qué ser sobrenatural. A continuación, nos habla de lo espeluznante que opera a partir de la sensación de vacío por la ausencia de algo. La diferencia de lo raro y lo espeluznante respecto a otras categorías que hemos revisado hasta aquí es que no requieren de una vacilación por parte del lector ni de los personajes, sino que simplemente los actos por sí solos generan una atmósfera de inquietud de manera directa. En cambio, lo neofantástico suele generar en el lector una duda constante de la veracidad de los hechos, en tanto se basa en la inestabilidad de lo real.

Una vez llegados a este punto y habiendo aclarado diferentes términos, queda recordar que los géneros son construcciones híbridas, por lo tanto, están en constante cambio. Pese a que las categorías nos ayudan a delimitar diferentes partes de la literatura, no son estructuras rígidas, sino que a menudo se mezclan entre ellas. Lo literario es un

gran tejido, una red de influencias que se han dado desde que existe la escritura. Es por eso que lo fantástico puede contener maravilla o compartir aspectos con el terror. Con lo neofantástico sucede lo mismo, en la medida que se alimenta de lo siniestro, de lo raro y de lo espeluznante, pero no llega a ser totalmente equivalente a ninguno de los términos anteriores.

Hasta ahora hemos estado tratando estas diversas categorías que se integran en la literatura, pero resulta necesario plantearnos cómo estos términos se incorporan en la tradición literaria latinoamericana, puesto que todas las teorías que hemos visto hasta el momento son de autores europeos. Los escritores latinoamericanos han tomado como referencia las teorías sobre estos conceptos y han resignificado el cuento.

Bien es cierto que el género del cuento ha sido muy cultivado a lo largo de los años en Latinoamérica, de hecho, se ha convertido en una de las formas de narración que más caracterizan al continente. Será gracias a la influencia europea dada por las fábulas, los relatos y los cuentos populares que se introduce el relato corto en Latinoamérica, en consecuencia, durante los siglos XIX y XX se empieza a escribir con estructuras similares adaptadas a un estilo propio.

Sin embargo, el cambio notorio viene en el siglo XX, cuando el cuento se convierte en un género popular al otro lado del charco. Surgen autores tan reconocidos como Jorge Luis Borges (1899–1986), Horacio Quiroga (1878–1937), Julio Cortázar (1914–1984), Gabriel García Márquez (1927–2014), Silvina Ocampo (1903-1993), Mario Benedetti (1920–2009), Isabel Allende (1942), Roberto Bolaño (1953–2003), y una larga lista que dan valor al género y que lo elevan a un gran nivel.

En este trabajo nos centraremos en la tradición rioplatense, de la que se nutre nuestra autora Samanta Schweblin. La región del Río de la Plata, conformada por Argentina y Uruguay, ha sido especialmente prolífica a la hora de destacar con su cuentística. Por ejemplo, Horacio Quiroga<sup>1</sup> establece las bases del cuento moderno en la región, tomando inspiración de otros autores importantísimos en la tradición del género

---

<sup>1</sup> Es importante destacar que, pese a que Horacio Quiroga incorpora en su obra elementos que concuerdan con lo fantástico, no trabaja con la neofantasmía. Cuentos como “El almohadón de plumas” (1917) incorporan elementos inquietantes, pero el lector obtiene una resolución concreta al misterio propuesto. No obstante, Quiroga sigue siendo una influencia innegable en escritores como Julio Cortázar, quien sí explora lo fantástico y lo neofantástico y que sigue el decálogo del escritor uruguayo en la declaración de su poética en torno al cuento, “Del cuento breve y sus alrededores” (1969) (Franco, 2006).

como es Edgar Allan Poe. Borges<sup>2</sup> también adquiere una importancia notoria dentro de la tradición, pues no solo es uno de los mejores escritores de la época, sino que redefine los límites del género a través de obras como *Ficciones* (1944).

Ahora bien, a nosotros en este caso nos va a interesar especialmente Julio Cortázar. Pese a nutrirse de la influencia de los mismos escritores de la época, su literatura se construye en un nivel distinto a la de otros escritores. Sus cuentos desafían en gran medida las estructuras narrativas convencionales y exploran la línea entre lo cotidiano y lo fantástico. En la colección de cuentos *Bestiario* (1951) podemos observar características de lo insólito dentro de lo ordinario.

Por este mismo motivo, nos interesa compararlo con lo que hace Samanta Schweblin en la actualidad, específicamente en *Siete casas vacías* (2015). A través de esta obra no solo veremos el reflejo de una influencia directa y un ejercicio de continuidad con la tradición pasada, sino que observaremos la evolución del cuento rioplatense, la renovación de la tradición y cómo se han explorado nuevas formas narrativas para deleitar al lector a través del juego con las dudas, lo inquietante y aquello que provoca desconcierto.

---

<sup>2</sup> Autores como Alazraki (1983) afirman que Borges es una figura clave en la literatura fantástica y que su obra es crucial para la evolución de lo neofantástico. En cuentos como “Las ruinas circulares” (1940) juega con la certeza de la realidad de una forma excepcional dejando al lector perplejo ante el final del relato. Esta es una técnica narrativa postmoderna de la que más tarde se nutrirán otros autores (Alazraki, 1983).

#### **4. Análisis y resultados: los cuentos de Schwebelin bajo la mirada neofantástica**

Tras haber expuesto las bases teóricas que enmarcan a lo neofantástico, separándolo de otras categorías de las que se nutre el término, este apartado pretende centrarse en el análisis propio de dos cuentos que pertenecen a *Siete casas vacías* (2015). Estos relatos han sido seleccionados en base a su reflejo de como trata Schwebelin lo neofantástico dentro de la cotidianidad y son los siguientes: “Nada de todo esto” y “Respiración cavernaria”.

##### **4.1 “Nada de todo esto”**

Empezando por el relato que inaugura el libro, en “Nada de todo esto” se nos presenta a una narradora anónima y a su madre. Con la madre al volante, ambas recorren en coche un barrio residencial de lujo. Pero ha estado lloviendo y esta actividad de mirar casas que parece habitual para ellas se convierte en una pesadilla para la narradora. Al intentar dar la vuelta en una calle sin salida y en un terreno embarrado, la madre acaba realizando una mala maniobra y termina arruinando el jardín de una de las casas lujosas. La adinerada propietaria sale alarmada y, a la vez que intenta atender a una mujer que parece encontrarse mal tras el incidente, les recrimina qué hacen ella y su hija en su propiedad. Luego, solicita una ambulancia para atender a la afectada, quien, aprovechando el despiste de la dueña de la casa, logra acceder a la vivienda.

A medida que la hija intenta salir de la situación sacando el coche del barro, su madre va adentrándose cada vez más en la casa ajena: acaba subiendo a la habitación principal, hace la cama, llena la bañera, redecora espacios. Nuestra narradora consigue sacar el coche del barro, busca a su madre, la intenta tranquilizar y, al ver por la ventana que está viniendo el marido de la mujer adinerada, madre e hija huyen de forma apresurada.

Cuando regresan ambas a su propia casa, pican al timbre y la hija descubre que la mujer adinerada las ha seguido. Se revela entonces que la madre ha robado una azucarera que pertenece a la difunta madre de la propietaria de la casa lujosa. Se trata de un objeto de gran valor sentimental y su dueña viene a recuperarlo. En la escena final, cargada de simbolismo, la madre entierra la azucarera en su patio, y la hija invita a la mujer rica a que encuentre el objeto por sí misma.

A partir de esta situación aparentemente cotidiana, Schweblin construye un cuento en el que el lector lee las frases finales del relato y piensa ¿qué ha pasado aquí? Por eso mismo es preciso desglosar los mecanismos y los detalles importantes que construyen esta narración, con el fin de vincular esto con las nuevas técnicas de lo neofantástico.

En cuanto al elemento temporal, lo primero a destacar es que el cuento empieza *in media res*, y no tenemos mayores antecedentes sobre lo que ha pasado previamente o qué lleva a los personajes a hacer aquellos recorridos mirando casas. Nos sitúa a las dos protagonistas en un tiempo impreciso, aunque nos describe la situación con suficiente detalle como para saber que están situadas en un barrio residencial acomodado y que están a media hora de su propia casa. Otro elemento que llama la atención, vinculado a la apuesta por situar la voz narradora desde la perspectiva de la hija, es que ya en la cuarta línea la narradora describe el barrio en el que se encuentran como uno de los que “más nos gusta”. Ese plural involucra tanto a ella como a su madre en la actividad, vale decir, se sugiere que mirar casas ajenas es tal vez una actividad compartida y consciente que hacen ambas. Desde el inicio queda claro que esta práctica no es aislada: el día anterior también habían salido a mirar casas, lo cual indica un patrón de comportamiento, de hecho, nos revela una rutina que más adelante sabremos que se ha prolongado a lo largo de los años. Ambos elementos unidos nos ayudan a configurar el mundo propuesto por el cuento.

En lo que refiere al tratamiento de los personajes, no se proporcionan sus nombres, edades ni sus descripciones físicas o psicológicas, lo cual facilita que el lector pueda imaginárselos a su gusto. La narradora se limita a hacer observaciones puntuales y relativas al presente de la narración. En una de estas se da cuenta que hoy su madre está actuando de forma distinta, lo que genera en ella una actitud de vigilancia y una posición de autoridad. Cuando el barro provoca que se queden atrapadas en el patio de una de las casas se subraya de manera sutil la diferencia de clases sociales que hay entre los personajes enfrentados.

Si nos detenemos en la progresión dramática del cuento, podemos apreciar que la madre pierde de forma progresiva el control: primero del coche, luego de su propio cuerpo y sus emociones, hasta que se hace necesario pedir una ambulancia. Pese a que la dueña de la casa no duda en pedir ayuda a los sanitarios, la narradora duda de todos estos síntomas físicos que aparentemente padece su madre. Nos lo hace saber al lector con frases como: “—Llamé a la ambulancia —dice—, no sabía dónde estaba usted y su madre

dijo que iba a desmayarse otra vez. Me pregunto cuándo fue la primera vez.” (Schweblin, 2015, p. 20). Todo esto le genera al lector una sensación de incertidumbre que ya notamos desde el principio del relato. Además, se le suma que vemos signos de depresión en la madre, quien parece haber entrado en la casa para apropiarse de forma simbólica del espacio, intentando decorarla a su gusto y sentirse parte de ella: “¿De dónde saca la gente todas estas cosas? [...]. Me pone tan triste que me quiero morir” (Schweblin, 2015, p. 20).

Otro detalle importante que se nota si releemos el cuento, ya sabiendo el final, es que la madre anticipa que se va a llevar la azucarera. Se lo comunica a la hija de la siguiente manera: “Y quiero ver esa azucarera cuando salga del baño, no se te ocurra hacer ninguna locura” (Schweblin, 2015 p.23). Es curioso que se trate de un elemento pequeño y decorativo, que no debe tener gran valor económico pero que es significativo para la dueña de la casa porque tiene un valor emocional. Esto nos indica que la madre no busca dinero ni objetos de lujo, sino algo bonito, tal vez en un intento de llevarse consigo algo de belleza que siente ausente en su propia casa. El objeto se carga así de toda aquella carga simbólica que comentamos antes.

Se perfila de forma más clara que existe un vínculo entre madre e hija cuando se menciona la ausencia del padre. Tras la separación de la pareja, el padre habría abandonado el hogar tras dejar las llaves del coche encima de revistas de decoración de casas: un gesto que refuerza la obsesión de la madre con esta práctica. Este detalle nos podría llevar a pensar que hay una conexión entre la obsesión de la madre con mirar casas y el divorcio o el abandono de la figura paterna, no obstante, la hija nos aclara que no cree que la separación de sus padres sea la causa directa del extraño pasatiempo de su madre. Desde la perspectiva de Fisher (2021), podemos concluir que este comportamiento de la madre puede entenderse como una disociación de la realidad. Lo que convierte a la acción en algo extraño (*weird*) es su repetición y la actitud obsesiva por apropiarse de forma simbólica de espacios ajenos. De hecho, desde una perspectiva psicoanalítica, también podemos interpretar la repetición como una expresión del *Unheimlich* freudiano. La repetición compulsiva de una acción que no es lógica dentro de lo cotidiano nos produce una sensación de extrañeza dentro de lo familiar. Además, cabe recalcar que debido al final del cuento, se puede intuir que la hija acaba por adoptar una actitud protectora hacia su madre, lo cual refuerza la idea de la complicidad entre ellas.

Un momento clave en la narración es cuando la hija explica los antecedentes de este pasatiempo y nos da una clave: “por unos años ella prácticamente no se bajó del coche en ningún paseo” (Schweblin, 2015, p. 23). La frase nos indica que la irrupción en la casa ajena y el acto de robar la azucarera son parte de una recaída. Aquí no solo roba algo material que constituye un deseo estético o simbólico de lo que no puede tener, sino que se trata de algo más profundo, que tal vez responde a una crisis psicológica que se ha estado gestando dentro de la madre.

Esta reflexión acerca de qué le sucede a la madre tiene su clímax en el coche, donde una hija completamente enfadada con la situación le pregunta qué hacen en las casas de los demás, pues quiere saber qué quiere de todo eso y qué es lo que le falta. La madre responde de forma calmada “Nada de todo eso”, dandonos así una frase prácticamente idéntica al título del cuento y dejando al lector la libre interpretación acerca de qué es lo que realmente quiere (Schweblin, 2015, p. 25).

El desenlace es perfecto, pues cuando la mujer adinerada las sigue para recuperar la azucarera, se evidencia que tal vez las cosas de más valor para uno no se pueden comprar. Es curioso el modo en que la narradora describe a su madre escondiendo la azucarera como “su nuevo entierro” (Schweblin, 2015, p. 27), de forma que sugiere una especie de ritual recurrente. Aquí es cuando más claramente asistimos a la complicidad y al pacto silencioso que hay entre madre e hija.

Veremos que tanto en este como en el resto de los relatos que comentaremos de Samanta Schweblin, será importante fijarse en la psicología de los personajes, pues ello nos ayuda a construir la tensión en el cuento. Como bien propone Arriaga (2023): “La lectura del cuento propone una concatenación de especulaciones a propósito de las causas que impulsan la serie de acciones: las omisiones son deliberadas y la información austera” (p.82), así que debemos centrarnos en la información que sí se nos da, en los pequeños detalles. Cabe señalar que se construye la psicología de estos personajes a través de muy pocos elementos con el objetivo de añadir intensidad y tensión al relato. El hecho de que lo extraño se construya con tan poco es tratado por Fisher en *Lo raro y lo espeluznante*: “[Lo extraño] tiene más que ver con la fascinación por lo exterior, por aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes” (Fisher, 2021, p.10). Aquí el autor sugiere que lo extraño va más allá de lo tangible, por ende, se manifiesta en elementos que se escapan a una lectura superficial del relato y donde cada detalle es clave. Se trata de generar una inquietud que no depende de lo

visible, sino de percepciones que generen extrañeza en el lector a través de detalles sutiles que operan más allá de una percepción inmediata. El hecho de que se den pocos, pero significativos, detalles también es importante para que el relato contenga neofantasía. Schweblin selecciona con cuidado los detalles que proporcionará al lector, no carga la narración con explicaciones ni psicológicas ni morales con el objetivo de que sea el propio lector el que intente llenar estos vacíos a libre interpretación. La subjetividad en la interpretación del relato crea un desconcierto general.

Además, la acción en el cuento sucede de forma gradual: mirar casas pasa de ser una práctica extraña, pero verosímil, a convertirse en una invasión de lo ajeno al punto de entrar en una casa y redecorarla sin ninguna consecuencia aparente. De hecho, no vemos que haya un juicio sobre si lo que está pasando está bien o mal, es una zona ambigua donde todo es posible. Por contrapartida, como lectores también aceptamos que la mujer adinerada revuelva la casa de las protagonistas del cuento en busca de su azucarera robada. Así pues, podemos ver que Arriaga tiene razón al decir que “Schweblin no solo relata lo indeterminado e incomprendible del comportamiento humano y de una normalidad engañosa, también 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, p.83). En este sentido, la autora convierte el concepto de hogar como refugio, en un espacio que encarna el miedo y la pérdida de control emocional.

Por otra parte, la narradora se muestra durante todo el relato tensa. Es cierto que intenta controlar a su madre y salvar la situación, pero a la vez participa en las acciones de forma silenciosa. Esto será clave para crear una atmósfera neofantástica. Uno de los pilares que sostiene este relato es el tipo de narración que elige Schweblin. La historia es explicada desde la perspectiva de una narradora intradiegética, es decir, un personaje dentro del relato que además de contar lo que sucede, experimenta los hechos en primera persona. En este caso como se trata de la hija, el personaje que narra mantiene un vínculo emocional con la causa principal de conflicto, que es la madre. Sin embargo, a pesar de la cercanía de ambas, nuestra narradora es incapaz de comprender las motivaciones que impulsan los actos de su madre. El lector no puede acceder a ninguna explicación objetiva sobre los acontecimientos, ya que la hija es un testigo parcial que nos deja un vacío de información. En el desenlace tiene una complicidad pasiva que la sitúa en la dualidad de querer cuidar a su madre y la incapacidad por romper esta dinámica disfuncional que se ha dado entre las dos.

La hija representa una parte de cordura que está en debate entre la vergüenza y la incomprendión que siente por lo que hace su madre, y la aceptación final de la situación que queda sin resolver. Vemos también que la narradora observa desde la distancia las acciones irracionales de su madre, el deseo de apropiarse de las casas ajenas (aunque sea solo de manera simbólica), pero no se llega a involucrar del todo en estas acciones. Ella no roba nada de ninguna casa, simplemente es un observador pasivo ante la situación. Desde una perspectiva psicoanalítica podríamos pensar que, pese a que le incomoda lo que hace su madre, decide seguir con su rol protector y se convierte en la confidente de los secretos de su progenitora. Con esto solo consigue la normalización de un comportamiento extraño aceptando esta práctica como parte del vínculo entre las dos. Más allá de la incomodidad que la hija pueda sentir o del juicio moral al cual están sometidas, lo que prevalece al final del relato es la necesidad de conservar el lazo emocional que las une, pese a que este se construya sobre una transgresión<sup>3</sup>.

El hecho de que la narración termine, y que el lector no sepa si la mujer adinerada recupera la azucarera, es un ejemplo de lo neofantástico dentro de este cuento. Schweblin genera una sensación de extrañamiento, ya que el dilema final no se resuelve. No se le encuentra una explicación racional a lo que hace la madre, en tanto nadie nos confirma si sufre algún tipo de enfermedad. Tampoco se nos confirma si esta situación es real o es ficción, pues la rareza del pasatiempo de la madre se mantiene en algo inquietante o extraño sin llegar a tener sentido. El extrañamiento en lo cotidiano que nos introducía Freud con el *Unheimlich* se produce aquí en la medida que el lector no termina de entender las motivaciones del personaje, ni si quiera está a su alcance saber si lo que acaba de suceder son hechos objetivos. La ambigüedad, el vacío y los pocos significativos detalles que utiliza la autora dan vida a lo neofantástico.

#### 4.2 Respiración cavernaria

Este relato de Samanta Schweblin nos presenta la historia de Lola, una mujer mayor que vive confinada en su casa junto a su marido, cuyo nombre no se menciona en todo el cuento. A diferencia de “Nada de todo esto”, aquí el narrador es omnisciente, lo cual nos

---

<sup>3</sup> Esta acción podría leerse como el momento espejo del cuento, una técnica que utiliza Schweblin para crear conexión emocional con el lector y, a su vez, abrir nuevas posibilidades de lectura en el relato. A diferencia de la revelación, el espejo ofrece una comprensión más íntima del relato, en tanto se nos plantean preguntas sin respuesta. En este caso, no sabemos si la mujer encontrará la azucarera. Schweblin recurre a este recurso en la mayoría de sus cuentos, pese a que hay veces que se da de manera más sutil.

permite acceder a los lectores a una visión más amplia y objetiva sobre la rutina de Lola y su marido. Desde el inicio se nos revela que Lola lleva siempre consigo una lista de cosas que debe hacer antes de morir, para preparar su muerte.

Notamos que el narrador es importante, pues nos permite acceder a los pensamientos de Lola y a los recuerdos de esta, pero sin ofrecer una visión clara. Pese a que el lector tiene acceso a la mente de la protagonista en momentos puntuales, se le niega una interpretación clara de los hechos. Por ejemplo, sabemos que Lola no sale de casa debido a un accidente en el supermercado, pero no conocemos qué sucedió. También se nos dice que tenían un hijo que falleció sin llegar a especificar el porqué.

Hay varios aspectos que nos ayudan con la caracterización del personaje y su paranoia, por ejemplo, la percepción que tiene la mujer mayor sobre su entorno es de amenaza; nos describe su barrio como un lugar peligroso, una desconfianza que se acentúa con la llegada de nuevos vecinos a la casa de al lado. Entre ellos se encontrará un joven con el que su marido empieza a entablar relación algunas tardes mientras trabaja en el huerto de la parte trasera de su casa. Lola al principio desconoce la existencia de esta relación, lo cual le parece sospechoso ya que su marido, quien suele contarle todo, decide que no es relevante mencionar su nueva amistad con el muchacho. Lola duda si es al muchacho a quién le da chocolatada su marido, ya que el paquete va apareciendo vacío eventualmente.

A medida que avanza el relato, la salud mental de Lola se ve claramente deteriorada. La situación se intensifica cuando su marido se muere antes que ella, a diferencia de Lola que es incapaz de acabar con su sufrimiento, pues su cuerpo sigue resistiendo. A partir de este momento, Lola se enfrenta a un vacío todavía más grande: no tiene para quién morirse.

Entendió, con una lucidez rencorosa, que esto la mantendría viva para siempre. Que él se había muerto en sus narices, sin ningún esfuerzo, y la había dejado sola con la casa y las cajas. La había dejado para siempre, después de todo lo que ella había hecho por él. Le había dicho lo del chico y se había ido a la tumba con todo dentro. Ahora ella no tenía ni para quién morirse. (Schweblin, 2015, p.79)

Lola va a tener que seguir viva y cargando a cuestas con ella su respiración cavernaria, que la acompaña en momentos de tensión, como cuando el chico pica a su puerta de madrugada pidiéndole ayuda. Ella decide no abrirle la puerta de su casa, decisión que

marca el relato, pues poco después el muchacho aparece muerto y el lector se enfrenta a la ambigüedad de si lo que percibió Lola fue real o producto de su cabeza. La percepción de la realidad se vuelve más frágil aun para la protagonista, ya que parece sentir ruidos por toda la casa, creyendo que es el muchacho.

Finalmente, y en el clímax del cuento, Susana, la madre del muchacho, enfrenta a Lola cuando esta le pica a la puerta para decirle que su hijo se encuentra escondido en la casa de ella. Se revela la verdad: el hijo de Susana lleva tres meses muerto y Lola, quien es incapaz de recordarlo, asimilarlo o asumirlo, sigue creyendo que está vivo y persigue a Susana a todas horas, pidiéndole explicaciones de qué está haciendo su hijo en su casa. Pese a todo esto y para cerrar el relato, Lola finalmente muere contra la pared del comedor, sin aire, en una casa descuidada y con muchas cajas llenas, aliviada de que la muerte por fin haya ido a visitarla.

Ahora bien, si analizamos el cuento desde una perspectiva psicoanalítica, uno de los elementos que resultan más significativos es la lista que Lola lleva constantemente consigo:

Era una lista breve:

Clasificarlo todo.

Donar lo prescindible.

Embalar lo importante.

Concentrarse en la muerte.

Si él se entromete, ignorarlo.

La lista la ayudaba a lidiar con su cabeza. (Schweblin, 2015, p. 46)

Esta lista representa no solo un registro de las tareas que tiene que hacer, sino un intento de control en su vida, pues no puede controlar su muerte. Es un amarre simbólico que la conecta con las cosas dónde sí tiene poder de decisión. A través de esta relectura compulsiva de la nota, Lola intenta no desviarse del objetivo, y aferrarse así a un propósito mientras la vida sigue pasando para ella. Esta lista es un ejemplo perfecto de lo ominoso freudiano, ya que convierte un objeto cotidiano como es una lista de tareas, en algo inquietante y simbólico a lo largo del relato. Freud define el *Unheimlich* como aquello familiar que se vuelve perturbador, que en este caso es el deseo de la muerte de Lola.

A medida que Lola va actualizando la lista, esta se transforma, ya no escribe cosas que hacer, sino cosas que recordar: “Él está muerto” (Schweblin, 2015, p.83). Progresivamente la lista refleja la lucha por recordar de la protagonista, añadiendo también notas por la casa sobre cómo hacer las cosas sencillas o notas como: “Me llamo Lola y esta es mi casa” (Schweblin, 2015, p.85). Incluso tiene momentos de lucidez donde se da cuenta de que está olvidando: “Entonces recordó que otras veces había pensado en ordenar las cosas del garaje, había ido hasta ahí y había descubierto que ya lo había hecho” (Schweblin, 2015, p.84).

Tras el episodio donde Susana nos explica una verdad *a priori* más verosímil, Lola hace la actualización final de la lista, que queda así:

Concentrarse en la muerte.  
Él está muerto.  
La mujer de al lado es peligrosa.  
Si no lo recuerdas, espera. (Schweblin, 2015, p. 89)

Al igual que con la azucarera en “Nada de todo esto”, aquí tenemos dos elementos simbólicos que contribuyen a lo neofantástico. Una de ellas la lista, la otra es la chocolatada, símbolo importante que nos aclara mucho en la parte final del relato:

Así que 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? Escuchó un sonido grave, profundo. Tan grave que el suelo tembló bajo su cuerpo. Sonó otra vez, oscura y pesada dentro de ella. Era su respiración cavernaria. (Schweblin, 2015, p.95)

En este párrafo previo al final vemos como el narrador nos plantea que tal vez había sido Lola todo este tiempo la que se comía la chocolatada y después no se acordaba, contribuyendo así a la confusión de la realidad que Schweblin genera tanto en Lola como en el propio lector. Igualmente, se le plantea al lector entre interrogantes, lo cual nos deja con las ganas de una certeza. Aunque llegamos a intuir, o incluso saber, que Lola sufre un deterioro cognitivo, esto no disminuye en absoluto la sensación de inquietud del relato. Tal como advierte Freud en su ensayo *Lo siniestro*, incluso cuando desaparece la incertidumbre intelectual y se nos revela que lo que estamos observando proviene de un delirio o de una enfermedad mental, la impresión de lo siniestro prevalece (Freud, 1932, p.7). En “Respiración cavernaria” Schweblin no oculta la condición de su protagonista,

sino que la hace convivir con lo perturbador que conlleva ese diagnóstico y es precisamente esta tensión la que mantiene activa la inquietud del lector, incluso después de comprender de manera racional lo que sucede en el relato.

Vemos que el cuento presenta una visión distorsionada del entorno, por ejemplo, Lola describe su barrio como un lugar peligroso, y a la nueva familia vecina como una amenaza, pero el lector nunca sabe si esa percepción es real o es una proyección de lo que ella cree que es verdad:

Esa noche Lola intentó hablar con él, hacerle entender el nuevo problema que esta mudanza significaba. Discutieron. — ¿Por qué sos tan prejuiciosa?

—Porque alguien tiene que llevar los pantalones en esta casa. (Schweblin, 2015, p.51)

Es obvio que la llegada de los nuevos vecinos, una madre y su hijo, introduce en Lola inquietud y nos da la sensación de que se trata de algo relacionado con el accidente del supermercado: ¿será que el muchacho le recuerda a lo que podría haber sido su hijo?

En cuanto al tiempo, la narración se extiende durante un periodo temporal indeterminado. No sabemos si pasan años o meses, pero nos damos cuenta de que no pasa todo en cuestión de semanas por como interactúan los personajes. Durante este tiempo se nos describe la repulsión que siente Lola a salir de su casa, debido a un accidente que sufrió en el supermercado hace años y que descubriremos mediante un *flashback* más adelante en la narración. Este evento sucedido en el supermercado sumado a la pérdida de un hijo, del cual Lola nunca consigue recuperarse emocionalmente, parece haberla condenado a un encierro voluntario.

Es gracias a que la narración no tiene una continuidad lineal, que el lector puede intuir el deterioro cognitivo de Lola. Un lector que se enfrenta constantemente a la duda sobre qué es real de lo que ve la señora, y qué no. Es tanto el punto de duda que se insinúa que el marido no se toma en serio lo que esta dice, como si conociera un diagnóstico que la propia Lola se niega a aceptar. Lo vemos de forma clara cuando una noche la protagonista cree ver a alguien en el jardín delantero, a la mañana siguiente él revisa si había alguna señal, pero a Lola le parece que no revisa a conciencia, dando a entender que a lo mejor él cree estar revisando fantasmas inventados por su mujer (Schweblin, 2015, p.58).

Aquí Schweblin sostiene la atmósfera de ambigüedad a través de este manejo del tiempo. Otra vez la narración se inicia *in media res*, situando al lector en un presente marcado por una serie tensiones (no se nombra al marido, Lola no sale de casa, la protagonista se quiere morir etc.) sin ninguna explicación clara del origen de los problemas psicológicos de nuestro personaje principal. Nos encontramos con un vacío interpretativo donde los traumas del pasado como el accidente del supermercado se introducen de forma fragmentaria. De hecho, descubrimos en un flashback revelador lo que sucedió en el supermercado: un día de verano Lola se cruza con una madre y un niño. Al observarlos con detenimiento, siente terror al encontrarse con ella misma y su hijo, veinticinco años atrás. Tras el *shock* de la visión, se desmaya. Por lo tanto, gracias a los *flashbacks*, vemos como el lector y Lola se ven obligados a reconstruir los hechos, generando en el lector la misma sensación de incertidumbre y desconcierto que siente la protagonista.

Aquí observamos un fenómeno curioso, pues en la narrativa de Schweblin, los cuentos contienen un punto de revelación entendido como ese momento en el que el lector accede de forma racional a una clave que reorganiza el sentido del relato. Sin embargo, la autora distingue esa revelación de otro fenómeno más complejo: el espejo. Este término exige de una participación del lector, a través de la cual conecta de forma emocional con la obra. Si la revelación responde a la pregunta sobre qué sucede, el espejo responde al porqué sucede, porqué se cuenta la historia. En “Respiración cavernaria” la revelación está en el recuerdo de lo sucedido en el supermercado, mientras el espejo aparece en el final, cuando comprendemos instantes antes de su muerte porqué Lola no puede nombrar a su marido. Además, el espejo suele abrir nuevas capas de lectura, en la medida que permite ver todas las caras del relato, operando a la vez dentro de la historia y haciendo de reflejo para los propios personajes. Esta función simbólica del espejo se relaciona con una larga tradición rioplatense, donde autores como Borges utilizan esta figura para explorar la identidad, la duplicación y también los límites de la realidad.

El espacio también tiene un peso simbólico. Si bien sabemos que la recopilación de cuentos se llama *Siete casas vacías*, aquí nos encontramos un confinamiento voluntario. La elección del escenario no es casual, dado que responde a la idea de un encierro físico y psicológico del cual Lola no puede salir. El lugar cobra importancia sobre todo hacia el final del relato pues la narración avanza hacia un desenlace donde Lola empieza a imaginar al muchacho a los pies de su cama, dentro de su propia casa, un lugar

ahora caótico, con espejos rotos, basura tirada y en estado de palpable abandono que refleja el estado de la protagonista. Schweblin utiliza este aislamiento a su favor y describe espacios con lugares oscuros, desordenados y caóticos donde se crea confusión.

El espacio doméstico se convierte en un territorio ambiguo donde lo real y lo imaginario convergen: los ecos de la respiración, los sonidos que escucha Lola y su percepción de un barrio peligroso desdibujan la línea entre lo tangible y lo mental. El espacio no es solo un escenario, sino que es un personaje que materializa los miedos y la descomposición emocional que padece Lola a lo largo del cuento.

Finalmente, el cuento concluye con varias revelaciones que son clave: una de ellas es que el sonido que Lola no deja de escuchar en la casa, aquel que atribuía al muchacho, no es más que el eco de su propia respiración cavernaria, otro reflejo de su deterioro físico. Aclara también al lector que le es imposible nombrar a su marido porque comparten nombre con el difunto hijo que compartían: un nombre que tampoco se nos revela a nosotros. Destaca mucho el detalle de que Lola siempre se dirija a su marido como “él”, esta ausencia del nombre no responde a una irrelevancia del personaje, sino más bien a un dolor reprimido.

Así pues, lo neofantástico en este relato se construye a través del deterioro mental en la protagonista, elemento que genera ambigüedad constante en la lógica de los hechos. La enfermedad, la muerte, la vejez y la memoria funcionan como elementos de lo inquietante, en la medida que operan desde lo íntimo y lo cotidiano. La neofantasía viene dada de la mano de un mundo reconocible donde el lector, al igual que la protagonista, quedan atrapados en una experiencia que nos remite a lo extraño y donde jamás se resuelven todas las incógnitas.

#### **4.3 “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar: una mirada comparada**

Como se ha comentado con anterioridad, para abordar el vínculo entre *Siete casas vacías* (2015) y la tradición rioplatense del cuento fantástico, nos detendremos en la figura de Julio Cortázar (1914-1984), uno de los autores más influyentes en el género en Latinoamérica. Cortázar contribuyó al cuento fantástico desplazando lo extraordinario hacia lo cotidiano y haciendo que lo extraño se incorpore a la realidad sin necesidad de romperla (Goloboff, 2004).

Su escritura es moderna y propone situaciones donde lo fantástico se genera en situaciones familiares y domésticas. Esta modulación de la ambigüedad perceptiva

y de la fantasía tiene lugar en el cuento de “Casa tomada”, el cual pertenece a *Bestiario* (1951).

En esta ocasión, el relato está narrado en primera persona por uno de los dos hermanos protagonistas. El narrador, cuyo nombre no se menciona (como ocurre también con el personaje de “él” en “Respiración Cavernaria” o con la narradora de “Nada de todo esto”), vive con su hermana Irene en una casa muy grande, en algún barrio sin especificar de Buenos Aires. Se nos comenta que ambos rondan los cuarenta años y que viven tranquilos, comparten vida no por necesidad sino por la falta de vínculos amorosos que les obliguen a separarse.

El uso del pretérito imperfecto nos indica que la narración se sitúa en un pasado indefinido. Se describe la casa entera para luego precisar que los hermanos solo habitan una parte de ella, separada del resto por una puerta de roble macizo. Ellos solo cruzan a la otra parte de forma esporádica para limpiar cada mañana. El giro del relato se produce cuando el narrador, después de escuchar ruidos de fondo, le comunica a Irene que una parte de la casa ha sido tomada. La aceptación de esta es inmediata: “Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado” (Cortázar, 1970, p.8).

Gatti (2023) señala que lo fantástico en Cortázar se manifiesta tanto en la aparición de algo extraño como en la naturalización de esta extrañeza por parte de los personajes. Esta dualidad permite que tracemos un hilo en común con los relatos que hemos visto de Schweblin, especialmente porque todos trabajan con la noción de la invasión en cierta medida<sup>4</sup>: “Cabe leer estas invasiones en clave metafórica: lo extraño —lo otro— viene a señalar la limitación de los saberes para comprenderlo, en tanto acorta y reduce el orden conocido y normalizado que el sujeto puede manejar.” (Gatti, 2023, p. 65).

En “Casa tomada”, lo que se invade es el espacio propio, un interior que al inicio es seguro y confortable, pero que termina por ser inhabitable, ya que la final del relato los dos hermanos acaban abandonando la casa. Esta invasión no proviene de un ente definido, no se habla de qué o quién invade la casa y no se describe de

---

<sup>4</sup> De hecho, vemos como Schweblin tematiza la invasión en sus textos, por ejemplo, en “Pasa siempre en esta casa”, otro relato de *Siete casas vacías* lo podemos observar. Vemos como el señor Weimer repite la invasión de un espacio ajeno hasta el punto de normalizarlo, erosionando así los límites entre el espacio propio y el ajeno (Gatti, 2023, p.66). Así pues, podemos concluir que es una característica de Schweblin que la invasión esté incorporada a lo cotidiano, provocando así que los límites se hagan borrosos para los personajes.

forma visual. La decisión de abandonar la casa no es algo dramático, simplemente sucede porque los personajes lo aceptan. Del mismo modo ocurre en “Nada de todo esto”, donde se producen múltiples invasiones en distintos niveles. Primero la madre de la narradora irrumpen en casa de una desconocida y reconfigura este espacio de forma simbólica, pasando de algo ajeno a algo propio, sin embargo, esta dinámica se invierte en el final, cuando la madre se convierte en invadida y la mujer rica en invasora, en su afán por encontrar la azucarera robada. En “Respiración cavernaria”, la invasión también se construye en más de una dirección: Lola percibe su espacio invadido por los nuevos vecinos, y eso provoca que ella, de manera inconsciente, invada de vuelta tanto el espacio de Susana, como la vida de la familia. Tal como resume Gatti (2023): “todos los relatos [de *Siete casas vacías*] presentan tensiones entre el adentro y el afuera, lo propio y lo ajeno, lo privado y lo público, a través de la idea de la invasión que define el hacer de los personajes y sus relaciones con los espacios” (p. 67).

Lo neofantástico en este caso no solo viene dado por la invasión, sino por el extrañamiento en lo cotidiano y la naturalización de este extrañamiento. En “Casa tomada”, lo que es verdaderamente inquietante es que los hermanos aceptan que la casa está invadida, como si lo hubieran estado esperando, como si sonara lógico. Así pues, lo neofantástico reside, precisamente, en la aceptación pasiva de lo anómalo. Como hemos mencionado con anterioridad, no se intenta averiguar qué o quién ha invadido la casa pues lo inquietante no proviene de lo que se ve, sino de lo que se escucha a pesar de no poder comprobarse su fuente. Este rasgo también se observa en la “Respiración Cavernaria”, donde el oído es el sentido que se utiliza para entender lo que sucede.

Tal naturalización de lo extraño también está presente en los dos relatos de Schweblin aquí analizados y en los tres casos tiene mucho que ver con lo ominoso de Freud, entendido como aquello familiar que se vuelve inquietante. En “Nada de todo esto”, la hija acaba desafinado a la mujer rica a buscar la azucarera, con lo cual normaliza la actitud de su madre y espera a que otra persona actúe igual. En “Respiración cavernaria”, el hecho extraño no reside en las supuestas visiones de Lola, sino más bien en el tratamiento de la muerte, en cómo el relato convierte en un proceso natural una experiencia conflictiva para la protagonista. Lola desea morir, pero no puede, una situación que se presenta como algo insólito, a la vez que asumido con naturalidad por los demás. En el caso del relato de Cortázar vemos que lo extraño

se da en la naturalización de la invasión por parte de otros, introduciendo de forma sutil lo ominoso.

Por lo tanto, podemos observar que los tres cuentos aquí analizados comparten varias características que los introducen en mayor o menor medida dentro de lo neofantástico, evidenciando a la vez la relación entre la tradición rioplatense y la cuentística contemporánea de Schweblin.

## 5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos podido observar cómo Samantha Schweblin se inscribe de manera clara en una continuidad estética y conceptual en la tradición rioplatense del cuento fantástico, para lo cual nos hemos centrado en el autor Julio Cortázar a fin de recuperar elementos claves del género: como la ambigüedad, la distorsión de los límites entre lo real y lo extraño y la aceptación de lo anómalo en la cotidianidad. Sin embargo, Schweblin también trae consigo técnicas narrativas actualizadas que se nutren de su herencia literaria, y que configuran una propuesta literaria propia y contemporánea.

Lo neofantástico en *Siete casas vacías* (2015) se construye a través de técnicas narrativas que engloban aspectos como el tiempo, los espacios y las complejidades entre lo íntimo y lo ajeno, la psicología de los personajes y la carga simbólica de objetos cotidianos. En este marco, vemos que parte de los relatos en *Siete casas vacías* (2015) se articulan a través de la enfermedad y de la locura. En “Nada de todo esto” y en “Respiración Cavernaria” —así como también sucede en “Pasa siempre en esta casa”— la enfermedad se relaciona con la vejez. Podemos notar que, por un lado, se reconoce y se aprecia la sabiduría en la autoridad de sujetos viejos; por el otro, se los retrata con sus respectivas incapacidades y deterioros tanto físico como psicológico (Malloy y Santos Barboza, 2022).

De ese modo, lo neofantástico en Schweblin no se apoya en criaturas sobrenaturales, más bien, se alimenta de lo inquietante en lo cotidiano, en la pérdida del sentido y en la vacilación de perspectiva. Es un miedo sordo, como bien describe Arriaga (2023): “Así, el terror de estos cuentos da miedo, porque emana de la realidad, da cuenta de su inestabilidad y su falta de certezas. Es el miedo del terror cotidiano: se gesta a nuestro lado, toca nuestra puerta, acecha desde nuestro interior” (p. 79). De este modo, el miedo y lo extraño se instalan en lo cotidiano, sin necesidad de lo sobrenatural. Esto ha sido relacionado con el *Unheimlich* freudiano y con la noción de lo *weird* que introduce Fisher, ya que ambos conceptos exploran lo perturbador que surge cuando lo familiar se torna extraño y cuando lo real se resquebraja sutilmente.

Por último, a través del análisis de sus cuentos, hemos podido observar que Schweblin propone una renovación del género al incorporar la fase del espejo, una herramienta que busca generar una conexión emocional con el lector. Recientemente en una entrevista, la propia Schweblin ha hablado así del recurso: “En estos casos, lo extraño,

lo amenazante, lo monstruoso, funciona como alarma y como espejo, y en los reflejos vemos nuestra propia realidad. Lo bueno de la ficción es que es un espacio donde podemos ensayar esas confrontaciones” (Alzate, 2025, en línea). A diferencia de autores como Cortázar, aquí se integra un componente introspectivo por medio del cual se intenta que el lector se enfrente a sí mismo a través del relato.

En definitiva, la autora argentina recoge los ecos de la tradición desde una mirada contemporánea dando paso a la neofantasía: una escritura que convierte lo cotidiano en algo fragmentario y nos recuerda que lo extraño siempre habita más cerca de lo que creemos.

## 6. Bibliografía

Alzate, S. (2025. 04. 26). Samanta Schweblin y El buen mal: ‘Los animales nos confrontan con otros modos de percibir la realidad’. *El tiempo*. <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/samanta-schweblin-los-animales-nos-confrontan-con-otros-modos-de-percibir-la-realidad-3448284>

Arriaga, E. L. (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. <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5105>

Brescia, P. (1998, July). La teoría del cuento desde Hispanoamérica. In *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. 3, pp. 600-605 Madrid, 6-11 de julio de 1998).

Cortázar, J. (1970). *Bestiario*. Editorial Sudamericana.

Fisher, M. (2016). *The weird and the eerie*. Repeater Books.

Fisher, M. (2021). *Lo raro y lo espeluznante* (Núria Molines Galarza, Trad.). Alpha Decay.

Franco, R. O. (2006). Borges y la “Antología de la literatura fantástica.” *Variaciones Borges*, 22, 251–276. <http://www.jstor.org/stable/24880333>

Freud, S. (1932). *Lo siniestro* (L. López-Ballesteros y de Torres, Trad.). En *Obras completas* (Vol. III, pp. 249-276). Madrid: Biblioteca Nueva. chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf

Gatti, M. (2023). Modulaciones del fantástico: continuidades cortazarianas en Siete casas vacías de Samanta Schweblin. *Nota al margen*, 1(1), 60-70.

Goloboff, M. (2004). Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar. En N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Vol. 9, pp. 265- 278). Emecé. <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4526200>

Malloy, L. y Santos Barboza, A. C. (2022). Velhice femenina e memoria em *The Blind Assassin*, de Margaret Atwood, e “La respiración cavernaria”, de Samanta Schweblin. *Antares*, 14(33), 379-399. <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v33.n14.14>

Meyer-Minnemann, K. (2010). Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58(1), 215–240. <https://www.jstor.org/stable/41220683>

Piña-Rosales, G. (2009). El cuento: Anatomía de un género literario. *Hispania*, 92(3), 476–487. <https://www.jstor.org/stable/40648388>

Roas, D. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En J. Alazraki & T. Fernández (Eds.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282). Arco/Libros.

Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. In *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (Vol. 1, No. 2008, pp. 94-120). Asociación Cultural Xatafi. Universidad Carlos III de Madrid.

Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica* (Elvio Gandolfo, trad.). Paidós.

Facultat de Filosofia i Lletres

**Grau:** Lengua y literatura españolas

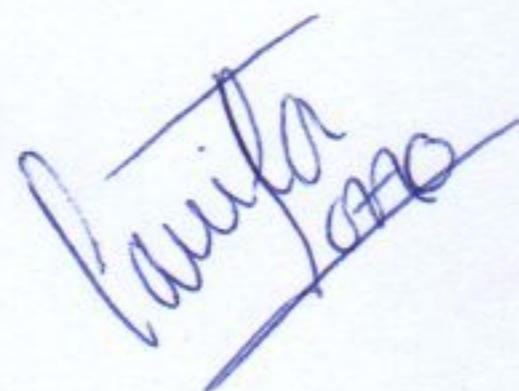
**Curs acadèmic:** 2024-2025

L'estudiant Carmela Iozzo amb NIF 54757214X

Lliura el seu TFG El cuento neofantástico en la tradición rioplatense: "Siete casas vacías" de Samanta Schwablin.

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 x o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia. Declaro, així mateix, que no he fet un ús indegit de la IA i que, en el cas d'utilitzar-la, ho he fet palès amb una reflexió sobre la seva aportació al present treball.

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



Bellaterra, 18 de junio de 2025