



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)

Classe LT-12

Tesi di Laurea in
LETTERATURA
ISPANOAMERICANA

Nostalgia de lo íntimo abandonado

El proceso de desfamiliarización de lo doméstico en
Siete casas vacías de Samanta Schweblin

Relatore
Prof. Francesco Fasano

Laureanda
Maria Luisa Notarnicola
n° matr.1199678 / LTLLM

Anno Accademico 2022 / 2023

Índice

Introducción.....	1
1. “Cuarenta centímetros cuadrados”: el proceso de esterilización.....	7
1.1 Hogares rotos	8
1.2 Circulación.....	11
1.3 Objetos.....	15
2. “Un hombre sin suerte”: la presencia difusa de la niña-bombacha	21
2.1 Fracaso del cuidado	22
2.2 Difusión de lo doméstico	29
2.3 Resistencia a la difusión de lo doméstico	36
3. “Mis padres y mis hijos”: el poder de la desnudez.....	39
3.1 Hogar roto	40
3.2 Búsqueda.....	44
3.3 Nostalgia de lo íntimo.....	48
4. “Salir”: la burla del sistema sin salida.....	55
4.1 Las dos dimensiones: la casa y el afuera	56
4.2 Circulación y difusión del ser doméstico.....	63
4.3 Desilusión y regreso.....	68
Conclusiones.....	71
Bibliografía.....	74
Resumen en italiano	76

Introducción

Siete casas vacías es un cuentario publicado por primera vez en 2015 por la escritora argentina Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), una de las voces más originales y auténticas de la literatura argentina contemporánea. Los cuentos que componen la obra son siete y cada uno corresponde y se dedica a la narración de la historia de una de las siete casas protagonistas que la autora presenta como vacías, es decir como impresiones de casas sujetas a un proceso de desfamiliarización y consiguiente pérdida de su contenido doméstico y afectivo con el que los personajes siempre las han identificadas desde una perspectiva de valor humano. A la luz de esto, los siete relatos ponen de manifiesto la inquietud que se oculta en lo cotidiano de estas viviendas, dando lugar de esta manera al carácter único del género de terror psicológico y psiquiátrico propio de Samanta: un horror sin efectos especiales, sino de naturaleza mucho más discreta, ya que tiene que ver con la rareza interior de sus personajes. Cada historia presenta el espacio doméstico como un lugar enrarecido y habitado por dinámicas familiares particularmente extrañas que revelan la centralidad de la casa y de lo familiar como generadores de los disturbios y de los traumas sin relato de sus habitantes. Central es el trabajo que la poética de la autora hace con el mecanismo narrativo de la circulación, el que define la verdadera naturaleza de estos espacios enrarecidos y, con respecto a esto, el Profesor de Lenguas y Literaturas hispanoamericanas Gabriele Bizzarri afirma que: «la violencia –que es un elemento crucial en cada uno de sus precarios ecosistemas imaginarios– obsesivamente se vincula con, o mejor, se funda en, el que definiría un relato de circulación mil veces variado, detrás de cuya apariencia liberadora se transparenta un dispositivo deshumanizador, un abismo ético y un vacío político» (Bizzarri, 2019, 225). Este último, en relación con la situación del contexto de ubicación de la narrativa de la autora, explica que: «Schweblin vuelve aciago el posibilismo de la transumancia, la atolondrada movilización multifocal que refunde sin cesar lo doméstico y lo ajeno en síntesis espaciales cada vez más alucinantes, confundiendo sus respectivas atribuciones en una secuela de no-lugares donde la única ley posible es la de la indiferenciación identitaria» (Bizzarri, 2019, 225-226) representando, por lo tanto, la vocación de estas casas como espacios donde todo circula aparentemente sin consecuencias y donde no hay la posibilidad de darse cuenta de donde termina lo doméstico y empieza lo otro. Todas estas viviendas y sus contenidos son

víctimas de la gran amenaza de lo ajeno, una especie de monstruo invisible que domina esta única dimensión que integra todas las siete viviendas y las interconectas, condenando lo familiar y todo lo que siempre ha pertenecido a los personajes, incluso las pertenencias afectivas más sagradas como los hijos, a la homologación a su realidad: «en los discursos que se irradian desde la torre de control del proyecto neoliberal, el que precisamente construye y reglamenta el funcionamiento del “invernadero global”, exigiéndoles a sus habitantes prestaciones cada vez más líquidas, flexibilidad y disponibilidad de movimiento y para la reformulación que, en última instancia, apunta a la desmaterialización de toda identificación posible dentro de un territorio uniforme – uniformado por lógicas meramente performativas– en el que el sujeto desplazado sirve, a la vez, de modelo y oscuro punto de caída. Una “fantasía espacial”, pues, la de la globalización, cuya invención insiste en el programático vaciamiento narrativo de todos los referentes tradicionales» (Bizzarri, 2019, 224).

Con respecto a esto, lo que hace este monstruo sin cara consiste en poner en acción un proceso de vaciamiento y esterilización del contenido humano identitario de sus víctimas, transformándolas así en presencias de doméstico difuso, caracterizadas por una nueva identidad adaptada a esta nueva realidad de los tiempos contemporáneos. Como consecuencia, la nueva forma asumida por el sujeto arrollado por el monstruo de lo ajeno se convierte en algo que el hogar originario no logra más reconocer, causando, por un lado, la destrucción progresiva de este último y de todos sus principios identitarios que se revelan una frágil construcción social destinada a fracasar y, por el otro, la consiguiente reacción de trastorno psicológico en aquellos que sufren la pérdida. Todo lo que queda es un simbólico sentimiento de nostalgia que se manifiesta frente a la irreconocibilidad de lo propio perdido y que se traduce en el mismo que la autora expresa frente al sistema de circulación global que ha afectado nuestra realidad. De hecho, en lo que concierne a esto y al contexto con el que la autora trabaja, el Profesor Gabriele Bizzarri afirma: «La renovación tanto temática como formal que caracteriza la nueva promoción con respecto a la gran cosecha fantástica de la época del boom y sus alrededores tiene que ver con la explotación obsesiva, y oportunamente crítica, del imaginario de referencia del mundo global, que parece servirles (...) como un privilegiado repertorio de visiones inquietantes, sombras y prodigios tristemente actuales» (Bizzarri, 2019, 222-223), de hecho, la identidad de la gran amenaza remite al monstruo del mundo globalizado del capital que,

así como las pertenencias domésticas difusas, circula como un fantasma invadiendo nuestro sistema y dando lugar a una guerra invisible que está destinado a ganar. Este último, entonces, es artífice de la creación de este libre espacio sin fronteras que remite a la globalización y que reúne la dimensión externa y la íntima del espacio doméstico, quitando así la posibilidad de su división y de su control. La retórica de la dimensión sin salida del mundo dominado por la inquietante amenaza del capital es propia del pensamiento del filósofo marxista Mark Fisher, el cual lo define estructuralmente espeluznante, ya que lo considera un sistema en el que no queda espacio para alternativas y posibilidades de un afuera. Lo que propone este último y que se demostrará la única posibilidad de imaginación de un afuera del sistema es lo que define *weird*, es decir el sentimiento de lo erróneo frente a la aparición de un elemento destructivo y de ruptura que, con escándalo, interrumpe la continuidad de la normalidad de la realidad espeluznante trayendo el afuera, es decir la exterioridad absoluta, dentro del dominio de lo familiar como un escalofriante corte. Con respecto al citado sentimiento de lo erróneo, María Lucía Bradford afirma que: «Ya lo fantástico no es solo el fantasma, el monstruo o el doble, sino, por ejemplo, la cotidianidad transformada por un vacío repentino, “algo” que debería estar y no está o, al contrario, un elemento, un gesto, una presencia en el lugar equivocado que pone en tensión al mundo narrado y al del lector» (García, López-Pellisa, Velázquez, 2019, 37) y además, en relación con la reacción de los personajes insertados en el sistema sin salida y al mismo tiempo comunicante con el corte del afuera, Elsa López Arriaga explica que: «En este registro de la aparente normalidad, de la cual germina la perversidad de la rutina, se pone de frente la complejidad de hallar una solución a los problemas más comunes, haciendo de la abertura a lo extraño, inquietante y terrorífico un punto de escape de la tensión en la que se encuentran los personajes» (López Arriaga, 2023, 79). Frente a todo esto, la sensación que se registra en *Siete casas vacías* es la de quedar atrapados en la construcción de la casa sin puerta, es decir en la dimensión enfermiza en la que se ubica y, con respecto a esto, lo que hace la escritora en este cuentario es un recorrido entre todas las siete casas que, desde un punto de vista metafórico, componen un laberinto de siete salas que genera la sensación de encontrarse en una “jaula dorada”. Este término representa la concepción del filósofo Noam Chomsky de la condición postmoderna de la humanidad víctima del mal de la sociedad occidental: un lugar donde el absurdo logra convertirse en normal, ya que consiste en una

construcción de un sistema desde el que ninguno de nosotros quiere salir, ya que en su interior las personas parecen estar anestesiadas por los aparentes beneficios como la libertad y la satisfacción de sus necesidades, pero, al mismo tiempo, esta realidad sigue debilitando o incluso disolviendo los lazos sociales. De esta manera, la sociedad se acerca a una condición de soledad y antropológicamente próxima a la concepción hobbesiana de la natura humana, la cual es básicamente egoísta: aquí lo que determina las acciones de la persona es el instinto de supervivencia y de abuso. Esta condición se revela ideal para los poderes fuertes, ya que se encuentran ante de una sociedad hecha de individuos desglosados y por esto fácilmente manipulable bajo el sistema de la sociedad del consumo. A la luz de esto, Chomsky parece querer comunicarnos la urgencia de volver a conocer y reconocer el objeto del “bien común”, transformándolo de la connotación universal e ilusoria de su naturaleza a “jaula de la libertad”. De hecho, con respecto al utópico enfrentamiento de la sociedad contra la realidad neutralizadora, él afirma que: «La preocupación por el bien común debe impulsarnos a encontrar caminos para cultivar el desarrollo humano en su más rica diversidad»¹ y, de manera similar, este concepto se casa con la naturaleza del pensamiento de la autora sobre uno de los mensajes más significativos de *Siete casas vacías*: «la normalidad no existe, es una convención, un espacio al que nos aferramos y que en realidad lo que hace es recortarnos, limitarnos, obligarnos a aceptar normas, mandatos colectivos, familiares. Si algo me apetece recalcar en mis relatos es que cada uno de nosotros somos seres especiales, únicos, y, al mismo tiempo, sacudir los prejuicios de los lectores».²

En el primer capítulo se irá a analizar, en el cuento “Cuarenta centímetros cuadrados”, la realización del proceso de desfamiliarización y de esterilización del contenido humano del sujeto en las dos historias paralelas de dos mujeres. En el relato ambas sufren un progresivo caso de vaciamiento de sus principios identitarios que, en primer lugar, afecta los dos hogares fracasados, desde los cuales las dos instintivamente intentan salir poniéndose en una condición de circulación por el ilusorio afuera de la casa que, pero, les reserva un camino que tiene como destino la culminación del proceso mencionado. Las dos, de hecho, al final se descubrirán personas-objeto enteramente vaciadas de su

¹ Transcripción de una conferencia del lingüista, filósofo, científico cognitivo, ensayista histórico, crítico social y activista político estadounidense Noam Chomsky en la Universidad de Columbia en New York el 6 diciembre de 2013.

² Declaración hecha por la escritora Samanta Schweblin en la entrevista con la periodista E. Rodríguez en el periodico online “Lecturas sumergidas”.

contenido humano y su naturaleza resultará ser más estéril de la de los objetos mismos que aparecen en la historia que, en cambio, se revelarán más humanos de las mismas personas.

El segundo capítulo examina, en el cuento “Un hombre sin suerte”, el fenómeno de la pérdida y de la transformación de lo propio que, a través de su ingreso a una condición doméstico difuso, acaba por asumir una nueva forma irreconocible por el hogar originario. El relato es sobre la historia de lo que se puede definir el caso de la niña-bombacha: una niña es abandonada sin bombacha por la familia en la sala de espera de un hospital el día de su cumpleaños. Aquí encuentra a un hombre que no puede revelar su identidad pero que, al mismo tiempo, quiere resolver la situación problemática de ella regalándole unos nuevos calzoncillos. Entre los dos nace una especial conexión que, pero, verá como enemigo la reaparición de los padres de ella. Central en la historia es la problemática de la desnudez, a través de la que la niña acaba por revelarse una presencia difusa que en realidad no pertenece a ninguna de las figuras que nostálgicamente intentan en vano ponerla bajo su cuidado y asignarle la bombacha correcta.

La significativa temática de la desnudez es central también en el tercer capítulo que se centra en el análisis del relato “Mis padres y mis hijos”, donde la manifestación del corte de lo ajeno se encarna en la experiencia de la propia corporeidad englobando una vez más la pertenencia doméstica sagrada de los hijos. Los primeros sujetos afectados por la nueva forma irreconocible por la construcción del hogar son dos abuelos que corren desnudos por el jardín de la casa y este hecho se presenta en el relato como la causa del enfrentamiento entre el narrador y su exmujer. Los individuos disputados entre la realidad de la familia de Javier y la de Marga son sus dos niños que, en un momento dado, desaparecen junto con los dos ancianos para luego reaparecer todos juntos y desnudos detrás del ventanal del *living*: gritan de alegría, como si estuvieran celebrando una victoria contra el sistema del que siempre han sido prisioneros, mientras que, al mismo tiempo, la madre sigue manifestando su trastorno psicológico por la pérdida y continúa buscando infructuosamente a sus pertenencias domésticas.

El cuarto y último capítulo irá a analizar, en el cuento “Salir”, el significativo intento de salida de la protagonista de su hogar vaciado y estéril que se presenta como una acción valiente y rebelde, ya que el propósito de su fuga no tiene que ver solo con el espacio

doméstico, sino con la entera dimensión enfermiza que tiene la misma naturaleza. De hecho, ella escapa de la construcción fracasada de la casa sin su máscara social, es decir en una condición de desnudez y, tan pronto como sale de la vivienda, encuentra una ilusoria posibilidad de enfrentamiento contra el sistema en la figura de un hombre que se presentará a ella como “escapista”. Los dos empiezan circular juntos por la dimensión externa de la casa, la cual parece asumir también una connotación más onírica donde ella, pensando ilusoriamente de ser flaqueada por un cómplice que tiene su mismo objetivo, encuentra una consolación temporal. Este último, pero, al final revelará su doble cara: por un lado, encarna la burla del sistema desde el que es imposible salir, mientras que, por el otro, parece manifestar el mismo sentimiento de nostalgia de ella por la condena al cautiverio del sistema donde todo está perdido.

CAPÍTULO 1

1. “Cuarenta centímetros cuadrados”: el proceso de esterilización

El primer capítulo irá a analizar, en el cuento “Cuarenta centímetros cuadrados”, el fenómeno de desfamiliarización y transformación de lo doméstico y consiguiente esterilización de la persona en objeto. La problemática de este proceso se realiza mediante un progresivo vaciamiento de los contenidos emocionales del sujeto, los cuales son los que generan su identidad y valor humano en el que la persona siempre se ha identificado. El análisis propuesto se divide en tres principales condensaciones de significado mediante las cuales este caso tiene lugar: el contexto de partida de los dos personajes principales, representados por los dos casos de hogares rotos, que las lleva a una necesidad de escape de ellos y a una consiguiente condición de circulación en la que, al final, las dos mujeres se identificarán con la verdadera naturaleza estéril de su interioridad descubriéndose como objetos.

En este relato, la narradora cuenta que su suegra le pide que vaya a comprarle unas aspirinas porque, después de contarle una historia terrible, le duele mucho la cabeza. La farmacia que le había indicado está cerrada, así que busca otra aventurándose por la ciudad. La protagonista se encuentra en Buenos Aires, vive en la casa de su suegra y cuenta que ambas han sido abandonadas por su hijo Mariano. Antes de mudarse a España, la narradora explica que empaquetaron todas las cosas que no se podían enviar, que el camión de la mudanza se lo llevó todo a una baulera que, ahora que están en Buenos Aires, todavía no han ido a recoger sus cosas. Más tarde, la protagonista cuenta la horrible historia de la mujer que la aloja: su marido le había pedido el divorcio, cuenta que la casa era grande y que ella ya no tenía control sobre ella, era la señora de la limpieza quien se ocupaba de la vivienda. Se sentía muy sola, los niños se reían de ella y sólo creían en su padre. En un momento dado decidió ir a vender su anillo de boda, pero sólo valía 30 dólares. El plano narrativo vuelve a ser el de la narradora que, deambulando, decide no salir de la estación y dirigirse al andén, aquí opta por no subir a ningún tren sino sentarse en un banco, a su lado hay un mendigo que en un momento dado se le acerca. De repente,

la protagonista se acuerda de sus cajas, se da cuenta de que debe ir a recogerlas y que son la razón por la que está allí sentada. La narración vuelve a la historia de la suegra cuando la narradora se acuerda de otra cosa que le dijo: una vez que ha vendido el anillo y ha salido de la tienda, no tiene ganas de volver a casa, así que decide sentarse en un banco de la parada de autobús y quedarse allí. Mientras ve la estación llenarse y vaciarse, observa que la gente siempre lleva algo consigo (cosas en bolsos, bajo el brazo, etc.), describiéndolas como cosas que cuidan, para las que están ahí, y que a cambio sus cosas los sostienen. La suegra recuerda todo lo que la gente que pasa carga, pero ella tiene las manos vacías, y además no va a ninguna parte, dice que está sentada en cuarenta centímetros cuadrados y que ése es todo el espacio que su cuerpo ocupa en el mundo. El mendigo saca de su bolsa un mapa de las calles para ayudar a la narradora a alcanzar sus cajas, pero ella, aunque piensa que debería ir a recuperarlas, no lo consigue porque dice que si se levanta verá cuánto espacio ocupa realmente su cuerpo, además de eso dice que si mira el mapa se dará cuenta de que no hay ningún lugar en toda la ciudad que ella pueda señalarle.

1.1 Hogares rotos

El concepto con el que propongo abrir el análisis es el de "hogares rotos" en una rama que se divide en la evaluación de las dos unidades familiares que se presentan en el relato: la familia de la suegra y la familia de la narradora. Cuando hablamos de hogar roto, no hablamos de la concepción de casa que solemos tener, es decir un lugar que se identifica con la familia, la seguridad y con algo de lo que nos sentimos parte, sino nos referimos a una impresión de casa. La vivienda que tomamos en consideración y que representa este concepto es un espacio doméstico que tiene una connotación siniestra porque está sujeto a una desfamiliarización constante: es un lugar que se ha vaciado de los rituales al que siempre se ha asociado, que se revela un espacio anodino en el que faltan los contenidos emocionales y afectivos que hace que una casa sea algo, es decir un hogar. En el relato "Cuarenta centímetros cuadrados" ambas las protagonistas, en sus historias paralelas, presentan a un hogar roto y a una familia que ha fracasado, desde donde nace el deseo de huir. La primera colección de cuentos de Samanta Schweblin se titula *El núcleo del disturbio* (2002) y el término hace referencia al lugar de concentración del horror para la escritora: la casa y las relaciones domésticas, según la poética de la autora, constituyen el

“núcleo del disturbio” porque aquí es donde se registra la pérdida de lo doméstico y de lo familiar. El primer caso de hogar roto que tomamos en consideración es la familia de la suegra. Esta última es un personaje que retrata al fenómeno del fracaso de la madre/mujer: es una mujer que ha fallado en el matrimonio, en su responsabilidad de ángel del hogar y en la continuidad de su función con sus hijos. En primer lugar, la suegra tiene una relación problemática con el marido que conduce a la demanda del divorcio de parte de él, la cual representa una solicitud definitiva de su desapego del núcleo familiar. Además, la mujer presenta una relación difícil también con la casa y, con respecto a esto, cuenta que: «La casa era grande, y había perdido el control sobre ella. La mujer que limpiaba estaba a cargo ahora, y ella ya no podía decir qué faltaba en las alacenas» (Schweblin, 2015, 99), describiendo el ambiente doméstico como un espacio sobre el que ha perdido el control y la orientación, hasta llegar al punto en el que es la señora de la limpieza que toma su lugar. La historia retrata de este modo una madre/mujer que se ha perdido en su misma casa y una desconocida que la sustituye, como si la suegra fuera un afecto/objeto roto que se puede sustituir. El momento culminante de este proceso de disgregación está representado por el fracaso de la mujer como madre: aquí destaca la pérdida de su autoridad sobre los hijos que se burlan de ella, hasta llegar a una desvinculación total de ella por su parte cuando ella afirma «mis hijos solo creen en su padre» (Schweblin, 2015, 99). En relación con esta problematicidad, ella menciona también un episodio significativo: «Cuando se sentaban a la mesa, los hijos se divertían viéndola comer. Si había pollo roía los huesos con ansiedad, si había postre se servía doble ración, tomaba agua con la boca llena» (Schweblin, 2015, 99). En esta escena destaca el hecho que los hijos se burlan de la madre cuando ella come con ansiedad y es significativo porque pone de manifiesto la reacción de trastorno psicológico de la mujer frente a la sensación de descontrol sobre el proceso de la pérdida del principio de identificación de lo doméstico. La suegra expresa su sensación de abandono cuando dice que extraña mucho a sus hijos, pero ellos están ocupados en sus cosas y no quiere molestarlos intentando mantener una conexión con ellos: se deduce que la conexión entre la madre y los hijos ha fracasado. Lo que estamos presenciando es un vaciamiento gradual del contenido de las pertenencias emocionales y afectivas en las que ella siempre se ha identificado. La manera en que ella intenta enfrentar eso es la adopción de un mecanismo de compensación que consiste en la sustitución, es decir tratando la protagonista como si fuera su nueva familia dándole las

atenciones que se dan a una hija, pero la narradora se siente vinculada a eso, de hecho, acerca de esto ella cuenta: «Pensé que tenía que escucharla, que era mi obligación porque estaba viviendo en su casa, y porque me daba culpa que ya no tuviera su anillo de treinta dólares. Porque insistía en cocinarnos, en planchar la ropa cada vez que la lavábamos, porque conmigo había sido tan buena desde el principio. También dijo que le pidió a la vecina del C los clasificados del domingo y se fijó si no había algún nuevo departamento para mudarse, porque este tampoco le parecía lo suficientemente luminoso» (Schweblin, 2015, 101).

El personaje clave de esta vinculación es Mariano, el hijo de la suegra y el novio de la protagonista, es decir una figura que constituye el núcleo familiar de ambas las mujeres y que las abandonó dando lugar a este nuevo hogar ilusorio. La nostalgia de lo familiar de la suegra destaca también en su reacción a la separación y al rechazo de la protagonista con respecto a su madre: simplemente no lo entiende y cree que ella quiere llamarla, es decir aún cree en una posibilidad de conexión entre ellas.

Otro aspecto que se puede tomar en consideración en el análisis es la descripción del departamento en el que viven los dos caracteres femeninos: «el departamento es chico y hay que esquivar tantos muebles, tantas repisas y vajilleros repletos de adornos que es difícil pensar en otra cosa» (Schweblin, 2015, 97). Este espacio doméstico está descrito como un lugar caótico, poco iluminado y nos da una impresión de desorientación que es espejo del estado y de la condición de las dos mujeres.

El segundo caso de hogar roto que tenemos en cuenta es la familia de la narradora, pero su historia es más ambigua y misteriosa porque no se explica claramente en el texto como en el caso de la suegra. Los dos personajes relacionados con ella que aparecen en el relato y con los que ella presenta una relación problemática son la madre y Mariano. De nuevo, vemos aquí una situación de fracaso de conexión entre una madre y su hija: la narradora no dice casi nada sobre su madre, una de las pocas cosas que declara es que no quiere llamarla mostrando rechazo y desinterés por ella, pero no se explica la razón. Peculiar, en los cuentos de Samanta Schweblin, es la presencia de la sensación de un trauma acontecido en el pasado que nunca llega narrativamente al texto: las relaciones familiares de los personajes son complicadas de entender y son estas que participan en la constitución del “núcleo del disturbio”. Aquí también se observa algo que se puede interpretar como una sustitución de afectos, ya que la narradora prefiere estar en un estado

de mudanza con la suegra. En cambio, parece mostrar más una sensación de abandono cuando habla de Mariano, que la deja sola en su hogar con su madre y también aquí la razón no está explicada en el relato: «Las dos veces que Mariano nos dejó solas mi madre volvió preguntarme por qué estábamos yéndonos realmente, pero ninguna de las veces pude contestar» (Schweblin, 2015, 98).

Mariano es el personaje que ambas esperan en el departamento y con respecto al cual la narradora parece mostrar el deseo de recuperar la conexión: en este caso parece ser más el hombre que la rechaza. La protagonista expresa un sentimiento de esperanza y, al mismo tiempo, de rendimiento con respecto al fracaso de su conexión cuando dice: «Pienso que sería bueno que Mariano llegara, le preguntara a su madre por mí, y ella tuviera que explicarse diciendo que me ha mandado a comprar aspirinas a las diez y media de la noche por un barrio que no conozco. Después me pregunto por qué eso sería algo bueno» (Schweblin, 2015, 99). Esta sensación de rendimiento siempre la muestra con una acción de denegación porque también en este caso ella no quiere llamarlo, sino prefiere circular: «No conozco el barrio y no quiero llamar a Mariano, así que adivino por el tránsito la avenida más cercana y camino hacia allá» (Schweblin, 2015, 98).

1.2 Circulación

El concepto siguiente que propongo examinar es el de la circulación en una rama que se divide en tres niveles de problematicidad: los no lugares, la provisionalidad y la búsqueda sin dirección.

El mecanismo narrativo de los textos de la autora es el de la circulación: en sus textos todo circula aparentemente sin consecuencias. La casa de Samanta Schweblin tiene la dimensión y la vocación de un espacio donde todo circula y donde nadie tiene la posibilidad de darse cuenta de donde termina lo doméstico y donde empieza lo otro: la idea es que, en un cualquier momento, lo que se considera familiar puede escaparse del control de la persona e ir a otro lugar, convirtiéndose en algo ajeno. Las marcas de lo exterior y las de lo interior, de lo propio y de lo ajeno, de lo familiar y de lo extraño sencillamente circulan, es decir se mueven a través de un no lugar, o sea una dimensión uniforme en la que nada llega a ser totalmente ajeno y nada, como consecuencia, es totalmente propio. Con respecto a esta idea, el Profesor Gabriele Bizzarri explica que la autora: “*clava* a sus personajes en siete terroríficas *casas sin puertas* (...) trátese de

moradas suburbanas, en realidad, perfecta, anodinamente habitadas, que se vuelven inquietantemente idénticas –como espacios clonados– por la total ausencia de cualquier tipo de *genius loci*, vaciadas por una economía doméstica demasiado fluida, des-familiarizadas por el hábito del traspaso” (Bizzarri, 2019, 227).

El no lugar es un espacio fronterizo pensado para la circulación y se caracteriza por la imposibilidad de lo exterior, de hecho, es un sitio donde no se percibe la amenaza, pero, al mismo tiempo, se caracteriza por la imposibilidad de casa, de hecho, es un espacio que en realidad simula una dinámica familiar: todo esto conlleva una dimensión donde todo es anodino.

En “Cuarenta centímetros cuadrados”, se puede identificar como primer no lugar la ciudad misma: un espacio de circulación sin salida en el que las dos mujeres vagan como si no tuvieran un lugar. Esta última constituye una única dimensión a la que pertenecen las casas que se analizan y donde todo circula y cualquier cosa es posible sin confines definidos. En el relato, la idea de un lugar sin salida destaca cuando la narradora, deambulando por la ciudad, dice: «Tomo la primera calle hacia el cruce pero está cerrada, es una calle sin salida, y lo mismo sucede en la cuadra siguiente» (Schweblin, 2015, 99). Además, también los túneles mencionados en la descripción de la ruta por la ciudad de ella remiten a la idea de la interconexión de todas las viviendas por un sistema de canales subterráneos que van enlazando todas las siete casas vacías, un gran sistema que integra todo en una única dimensión.

El concepto de la dimensión sin salida remite al pensamiento que el filósofo marxista Mark Fisher tiene sobre el mundo capital, un mundo que define espeluznante: el capital está descrito como una amenaza inquietante que estamos acostumbrados a normalizar, pero que en realidad produce fenómenos que no tienen nada que ver con el hombre y con la vida humana sobre la tierra. Según Mark Fisher, somos víctimas de todo eso cuando no nos damos cuenta de que estamos viviendo en esta realidad y la normalizamos porque las cosas están así y no las contestamos.

Es una situación que es estructuralmente espeluznante porque no queda espacio para un afuera, el capitalismo es un mundo en el que no hay alternativas y posibilidades de salida. El permisivismo total que se encuentra en este libre espacio sin fronteras remite a los mecanismos de la globalización (del mundo supermercado y de los grandes almacenes), a la idea de un no lugar.

El segundo no lugar que se toma en consideración es el depósito, en el que la narradora dejó todas sus cosas embaladas que permanecen allí esperando. Ella cuenta que: «Un camión de mudanzas llevó todo hasta una baulera. Me acuerdo de esto porque estoy casi segura de que en la caja que dice “baño” hay una tira de aspirinas. Pero ahora, de regreso a Buenos Aires, todavía no fuimos por ellas. Antes hay que encontrar un nuevo departamento, y antes de eso hay que juntar algo de toda la plata que perdimos» (Schweblin, 2015, 98). Se puede identificar el depósito como un umbral, un limbo que es un lugar de paso entre una casa y la otra, o mejor entre un hogar ilusorio y otro. Las cosas se quedan embaladas en este lugar para que la narradora no las pierda y pueda recuperarlas, pero este sitio al final nunca lo alcanzará porque, así como las cajas esperan en el depósito, se verá también la narradora esperar en el no lugar de la estación de tren como un mismo objeto. Por lo tanto, el hogar ilusorio de destino es algo que nunca tendrá lugar, también porque cuando ella habla del hecho de ir a recuperar las cosas, habla en plural refiriéndose también a Mariano que, pero, es algo propio que ha perdido en el mecanismo de circulación de los afectos.

Los últimos dos no lugares que se analizan son la estación de tren y la estación de autobuses en las dos historias paralelas. En el relato, la narradora sale del departamento porque la suegra necesita aspirinas y le indica una farmacia, pero ella la encuentra cerrada y desde este momento ella empieza circular aventurándose por la ciudad. En un momento dado, ella elige pararse en una estación de tren y, aunque tenga un billete válido y un tren está llegando, decide permanecer en la terminal de trenes. De la misma manera, la suegra, aunque tenga la posibilidad de regresar a casa, después de la venta del anillo y la consiguiente pérdida de su conexión con el mundo, necesita pararse en una estación de autobuses: este ambiente se revela para ambas el lugar donde su instinto las lleva. La estación es un umbral, es decir un lugar de paso entre un lugar y otro y es el lugar por excelencia de la circulación, donde todo se mueve y nada permanece y se queda. Lo que pasa es que ellas, en el proceso de vaciamiento de su contenido y de consiguiente transformación en objetos, no son más que doméstico difuso, afectos que circulan y reconocen la estación como el lugar donde tienen que estar. Además, este entorno está caracterizado por el movimiento de la circulación, ya que hay una continua ruta circular de los trenes/autobuses: la suegra, mientras permanece aquí, cuenta que: «Un tiempo indefinido se cumplía de un modo cíclico, el colectivo llegaba y se iba, la parada quedaba

vacía, y se volvía a llenar» (Schweblin, 2015, 102). Se puede interpretar esta ausencia de permanencia también en la razón para la que la estación se revela para ambas un lugar reconfortante, esto es porque el hecho que todo se mueve y nada se queda está conectado con la idea de provisionalidad, es decir de la negación de una frontera última donde nada llega a superar una frontera definitiva: la sensación que se registra es que nada se pierde y todo se puede en realidad recuperar, nada es realmente mío y nada llega a ser realmente otro. Entonces la suegra, después de la sensación de extravío, necesita pararse en un lugar caracterizado por el movimiento de la circulación y donde todo es anodino, así como la narradora, que dice: «Pierdo el tiempo porque me ayuda a seguir adelante, hace un mes y medio que no tengo absolutamente nada que hacer. Así que voy hacia la estación» (Schweblin, 2015, 100): después de haber encontrado la farmacia cerrada, la protagonista empieza un camino sin meta segura por la ciudad y, en un momento dado, percibe la necesidad de pararse en el banco de una estación como si fuera su lugar alentador. Por lo que se refiere al concepto de provisionalidad, central es el estado de mudanza en el que las dos mujeres se encuentran: ambas viven en un departamento que es un lugar provisional y que remite a la temporalidad siendo, como hemos dicho, un ambiente caótico y de desorientación. La narradora tiene sus cosas puestas en cajas listas para salir, mientras que de la suegra se cuenta que tiene una chimenea: «Es una chimenea a gas y de piedras artificiales, y ella insiste en mudarla cada vez que cambia de departamento» (Schweblin, 2015, 97). Esta última consiste en la simulación de un objeto simbólico de la casa, es decir la chimenea que en nuestro imaginario colectivo de hogar constituye el punto de reunión de la familia, y es precisamente este objeto que ella insiste en llevarlo con ella cada vez que se muda: esta imagen expresa claramente su nostalgia de un hogar. El último aspecto que se analiza en relación con la circulación es el de la búsqueda ilusoria y sin dirección. La narradora sale del departamento con el objetivo inicial de conseguir las aspirinas para la suegra en la farmacia que ella le señaló, pero la encuentra cerrada y lo mismo pasa con otra farmacia cuando hace un segundo tentativo. Además, no conoce el barrio y, tal de no llamar a Mariano, prefiere adivinar por sí misma la dirección correcta. La situación en la que se encuentra parece ser un invito a la circulación y la búsqueda empieza a revelarse algo ilusorio. Encuentra otra vez una farmacia que está cerrada, pero hay otra más allá de las vías de la estación y al final encuentra una señora que le dice que para alcanzar la farmacia tiene que pasar por los túneles del subte. La sensación de que la

meta de la estación es resultado del destino incontrolable, pero, pasa por una decisión porque la mujer, en un momento dado, tiene que elegir su meta definitiva: «A la derecha, bajando dos escaleras más, está la parada de subte, a la izquierda está la salida. Quizá porque pienso que hay alguna farmacia en el subte, o porque quiero recordar un poco más la estación, bajo hacia la derecha» (Schweblin, 2015, 100). Interesante es el hecho que la parada está situada a la derecha y la salida a la izquierda. Culturalmente, la derecha ha siempre representado lo justo y lo correcto, mientras que la izquierda siempre se ha asociado a lo que está mal: de esto se puede deducir que, simbólicamente, la dirección correcta es la que la lleva a la parada. En un momento dado, la narradora se acuerda de repente de sus cajas restableciendo el objetivo de su búsqueda que pasa de ser la farmacia a ser las cajas. Se puede ver este cambio de finalidad como un tentativo último de enfrentar el proceso de vaciamiento, al que ella está sujeta, alcanzando y recuperando lo que es suyo. En este momento aparece un objeto simbólico que es el mapa y todavía logra reconocer los lugares y orientarse. Hay un cambio de situación al final, cuando dice: «Y si miro el mapa – el mendigo lo acerca ahora un poco más, por si eso ayuda -, descubriré que, en toda la ciudad, no hay ningún sitio que pueda señalarle» (Schweblin, 2015, 103). La narradora al final dice que no logra señalar ni siquiera un lugar, esto probablemente porque la naturaleza de su búsqueda se ha revelado: es una búsqueda sin sentido, sin dirección. La sensación inicial es la de poder encontrar todo lo que se ha extraviado y la idea es que nada realmente pueda perderse, pero en realidad todo está perdido. El personaje que muestra el mapa a la narradora es un mendigo, un individuo que de por sí no tiene lugar. El mendigo se queda sentado en el piso de la estación, el que también para él es el lugar donde tiene que estar. La suegra, en cambio, sale con el objetivo de vender el anillo de boda y, una vez hecho, es como si ya supiera dónde ir, ya que no queda nada que buscar: es como si el vaciamiento hubiera llegado a su fin.

1.3 Objetos

La rama de los objetos que propongo en “Cuarenta centímetros cuadrados” se divide en el análisis del fenómeno de persona-objeto y de objeto-persona.

El concepto de persona-objeto consiste en la transformación de una persona en algo estéril, como un objeto. Lo que pasa es que el individuo está sujeto a un proceso de vaciamiento de su contenido emocional y afectivo, es decir su contenido de valor humano,

en el que siempre se ha identificado, revelándose nada más que un contenedor vacío. La primera persona que sufre este proceso de esterilización es la suegra que está sujeta a un proceso gradual de vaciamiento: ella es una mujer que ha perdido su papel de madre y la conexión con sus hijos, su rol de guardiana de la casa y en el mismo espacio hogareño pierde el control y la orientación, hasta llegar a la pérdida de su matrimonio y de su posición de mujer. El momento en el que vende el anillo representa el final de su proceso de vaciamiento y de esterilización, donde se convierte en un objeto y pierde su conexión con el mundo. La mujer parece estar sujeta a un proceso de deshumanización y de gradual asunción de las características de un objeto cuando la narradora cuenta que tenía la oportunidad de volver a casa, «pero, simplemente, no podía hacerlo» y cuando dice: «Miró a la gente. No quería ni podía pensar en nada, no sacar ninguna conclusión. Solo podía mirar y respirar, porque su cuerpo lo hacía automáticamente» (Schweblin, 2015, 103). Aquí lo que destaca es una desconexión entre mente y cuerpo. El momento del texto donde culmina y es evidente su transformación es cuando se cuenta: «Pero ella tenía las manos vacías. Y no iba hacia ningún lugar. Dijo que estaba sentada en cuarenta centímetros cuadrados, (...) y que eso era todo lo que ocupada su cuerpo en el mundo» (Schweblin, 2015, 103). Ella ahora es un contenedor completamente vaciado, un objeto que puede ser cuantificado en peso y tamaño apoyando en el banco de una estación de autobús.

La narradora es la segunda persona-objeto que se encuentra en el cuento. Su historia, paralela a la de la suegra, tiene una dinámica similar: como la suegra, también ella elige pararse en una estación, permanecer inmóvil como un objeto y solo observar lo que pasa alrededor. Pierde también ella su conexión con el mundo, olvidándose del motivo para el que salió, pero cuando se acuerda que había conservado unas aspirinas en sus cajas que están en la baulera, dice: «Pero no puedo hacerlo. No puedo siquiera moverme» (Schweblin, 2015, 103) como si también ella esté asumiendo las características de un objeto y en este punto de la historia ya ni siquiera es capaz de reconocer los lugares del mapa. Asimismo, al final dice: «Si me paro, no podré evitar ver cuánto ocupa realmente mi cuerpo» (Schweblin, 2015, 103): en esta escena ella describe su cuerpo como un objeto con una dimensión precisa en un espacio y destaca su miedo de reconocerse en el proceso de deshumanización y esterilización, es decir de verse como persona-objeto.

Hablando de personas-objetos, tomamos en consideración también las personas alrededor que la suegra mira en la estación: «La gente que esperaba cargaba siempre con algo. Llevaban sus cosas en bolsos, en carteras, bajo el brazo, colgando de las manos, apoyadas en el piso entre los pies. Ellos estaban ahí para cuidar de sus cosas, y a cambio sus cosas los sostenían» (Schweblin, 2015, 102). En este caso, se puede considerar a estos individuos como personas casi objeto que siguen circulando y teniendo las manos ocupadas. Estos sujetos son contenedores que, sin embargo, en un cualquier momento pueden convertirse en vacíos y, además, la descripción de ellos como algo sostenido por sus cosas remite al concepto del cuerpo que asume la naturaleza de un objeto.

El mendigo, en cambio, es el persona-objeto que representa la transformación total y que de por sí ya tiene características de un objeto: es sin piernas y, en consecuencia, no puede circular, además es un mendigo y por lo tanto no tiene una casa, su lugar es la estación. El detalle en el que podríamos reconocer la transformación completa de este personaje es su identificación con los papanoeles: «Baja un segundo la mirada y descubro que en los parpados tiene dibujados un par de ojos, como los papanoeles del árbol de navidad» (Schweblin, 2015, 103). Además, otro detalle interesante lo encontramos cuando, en la descripción inicial del hombre, la narradora dice que contempla el cartel de champú que es un producto de supermercado, es decir algo que se puede reproducir de manera serial, en el que él podría estar identificándose: lo que es problemático en la identificación con tal elemento, es la problematicidad de la reproducción y de la simulación de las personas justo como esto.

El concepto de objeto-persona consiste en el hecho que los objetos resultan ser más humanos de las mismas personas porque están sujetos a un fenómeno de cargamento de valor humano y esto hace que adquieran un significado importante que los aleja de lo que realmente son, pero cuando pierden valor, la humanidad y sus rituales ceden. Ejemplo emblemático de este fenómeno es el totemismo, una práctica religiosa tribal basada en un objeto de fuerte valor simbólico: el tótem. Este objeto representa una multitud de significados, entre los que principalmente la descendencia del grupo, generalmente en forma de clan, de un solo antepasado y la distinción entre el propio clan y otros grupos, especialmente durante enfrentamientos y batallas (una especie de nacionalismo muy primitivo y vago).

En el relato, un objeto-persona que analizamos es el anillo: este objeto puede tener un significado simbólico, como por ejemplo en el caso del anillo de boda donde esto adquiere un valor inestimable, ya que es el objeto que es dado por el novio a su novia cuando le propone el matrimonio representando la promesa de unión por la vida y el nacimiento del consiguiente nuevo núcleo familiar. Lo que se identifica en el objeto del anillo, de la misma forma, se anula cuando ocurre el divorcio, es decir la institución legal que decreta el fin de un matrimonio. Como resultado, la pérdida de esto representa el vaciamiento de su contenido humano y lo que queda es lo en el que consiste realmente: una banda de metal u otros materiales que se usa en un dedo de la mano, principalmente como adorno. La suegra decide ir a vender el anillo de bodas, concluyendo el pasaje de este último como objeto cargado de valor humano a un objeto cualquiera vaciado de su significado. La calle hacia donde se dirige se llama “calle Libertad”: el nombre probablemente es representativo con respecto a este fenómeno, ya que podría referirse a la liberación de todos los rituales y construcciones sociales en los que la humanidad ha siempre identificado su sentido.

La mujer, una vez llegada al local de compraventa de oro, declara que quiere vender el anillo y lo que hace el hombre es una especie de ritual que representa el paso citado: coloca el anillo en una pequeña balanza electrónica y dice: «Puedo darle treinta dólares». Frente a esta información, «Ella se tomó unos segundos para contestar. Después dijo: -Es mi anillo de bodas. Y el hombre dijo: -Es lo que vale» (Schweblin, 2015, 100): el anillo ahora no tiene más el grande precio afectivo que la suegra intenta subrayar contra la pequeña suma, sino ahora que se ha vaciado de su contenido humano tiene un simple precio económico.

Otro objeto-persona que aparece en la historia es el dinero, es decir un instrumento que asume el papel de medio de intercambio con la tarea de funcionar como un valor puente, haciendo que todos los productos sean intercambiables. El dinero da un valor universalmente reconocible a los objetos por lo que concretamente valen: como hemos visto en la citación de la escena de la venta del anillo, el dinero tiene el poder de reducir cualquiera cosa a un valor y a una cantidad medible, que es lo a que el anillo está sujeto una vez deshumanizado. La mujer le cuesta mucho aceptar el hecho de que el objeto tenga un valor tan escaso, de hecho, trata de reiterar que es su anillo de bodas. De hecho, el poder que tiene el objeto del dinero existe porque hemos elegido nosotros su valor y

contenido humano, pero si decidiremos no usarlo más y usar otro objeto en su lugar, lo que queda de él es lo en el que consiste realmente: trozos de papel y pequeños círculos de cobre, zinc y níquel. El poder del dinero se extiende también al valor económico del objeto-casa, ya que es la única posibilidad de la protagonista para encontrar un nuevo departamento a Buenos Aires y salir de su continuo estado de mudanza en el que se encuentra viviendo con la suegra, porque ella dice que: «antes de eso hay que juntar algo de toda la plata que perdimos» (Schweblin, 2015, 98). En cambio, la casa es un objeto que se puede vender como hizo la narradora antes de viajar a España.

La casa es otro objeto-persona del relato que propongo analizar: en el imaginario común es un espacio controlado, el lugar de lo familiar y de los rituales íntimos donde los componentes sientes que pertenecen a algo. En la historia, hemos visto como la vivienda de la suegra se revela un contenedor que se vacía gradualmente hasta llegar a una pérdida total del control psicofísico sobre esta: la sensación es la de que, en cualquier momento, lo que pensaste que siempre te había pertenecido, puede escaparse de tu control y volverse extraño. Adoptando el punto de vista de la cosificación, la casa no es más que un espacio arquitectónico, lo que la hace un hogar son los contenidos afectivos y su representación de la unión familiar, pero la pérdida de los hijos, del matrimonio y de la propia identidad dentro de este espacio resta valor a la casa que se convierte en una impresión de casa, es decir en un no-lugar en el que todo está perdido. Una parte significativa que caracteriza esta estructura es la puerta: esta última está siempre abierta haciendo circular todo el contenido del hogar ilusorio que en vano los personajes intentan mantener consigo: según la poética de la autora, el espacio doméstico es una estructura social que fracasa demostrando la imposibilidad de la familia.

Con respecto a la idea de impresión de casa, otros objetos-personas que aparecen en el relato son el árbol de navidad y la chimenea falsa. El árbol de navidad es el objeto emblemático de Navidad, es decir la festividad de la familia por antonomasia donde el núcleo afectivo se reúne para celebrar. Cuando la narradora describe este objeto simbólico dice que: «Tiene la altura de un enano, es flaco y de un verde artificial. Tiene bochas rojas, dos guirlandas doradas y seis muñecos papanoeles colgado de las ramas como en un club de ahorcados.» (Schweblin, 2015, 97). En la descripción destaca un árbol que tiene características que no corresponden a la imagen feliz a la que solemos asociarlo, sino remite a una impresión de árbol de Navidad: algo artificial que intenta simular este

objeto emblemático pero que remite a algo desvanecido y que se está consumiendo, expresando una tristeza nostálgica. En su descripción hay también una referencia a la muerte, ya que está decorado con papanoeles que cuelgan de las ramas y por eso comparados con ahorcados: este detalle podría ser un mensaje que comunica la muerte del hogar. Este árbol de Navidad es espejo de la vivienda que adorna, es decir un lugar que remite a la idea de la falsedad y artificialidad de un hogar que en realidad es ilusorio, constantemente desfamiliarizado y en contraste con la idea de hogar que tenemos. Además, para alimentar este contraste, la narradora añade que su madre compraba guirnaldas mucho más mullidas y suaves.

Otro objeto-persona con el que ocurre la misma dinámica es la chimenea falsa que, como el árbol de Navidad, es un objeto simbólico del hogar, ya que en el imaginario común representa el corazón de la casa donde la familia suele reunirse. Este objeto es una simulación de la chimenea verdadera y el arraigo que tiene la suegra hacia esto probablemente deriva del hecho que es un objeto cargado de afectividad, puesto que remite a la pérdida de lo familiar y del propio hogar.

CAPÍTULO 2

2. “Un hombre sin suerte”: la presencia difusa de la niña-bombacha

El segundo capítulo se ocupará de analizar, en el cuento “Un hombre sin suerte”, el fenómeno de la pérdida de lo doméstico y de su desfamiliarización en los tres macro conceptos que propongo examinar: el fracaso del cuidado, la difusión de lo doméstico y la resistencia a la difusión de lo doméstico. El análisis de estos últimos sigue un orden causal basado en una concatenación de causas y efectos: la historia presenta una situación particular de partida que consiste en el fracaso del cuidado por el núcleo familiar de la protagonista, de la que se evoluciona el proceso de difusión de lo doméstico terminando con una reacción defensiva contra lo que este fenómeno conlleva. La narradora, una niña de ocho años, cuenta el día de su cumpleaños arruinado por su hermana menor Abi que bebe una taza de lavandina, obligando así a la familia a tomar el coche y dirigirse al hospital. Los padres, desesperados, fuerzan a la narradora a quitarse su bombacha blanca para agitarla por la ventana en señal de alarma. La niña permanece sin ropa interior y espera a sus padres en la sala de espera. Un hombre se acerca, habla con ella y le ofrece un vale para un helado que ella rechaza prudentemente. La niña le dice ingenua que está sin bombacha y que es su cumpleaños, ante la situación él se muestra muy comprensivo diciendo que no es justo. El hombre decide llevarla a un centro comercial porque quiere regalarle una bombacha nueva para su cumpleaños y la niña, inicialmente vacilante, acepta. En este punto de la historia comienza a establecerse un entendimiento ambiguo entre los dos. El hombre la guía en la elección de la nueva ropa interior y decide no tomarla blanca como la que solía usar, sino negra. Cuando llega el momento de probarla en los probadores, la protagonista debe entrar sola y confiesa su miedo a salir y no encontrar más al hombre, así que le pide su nombre para poder identificarlo y poder llamarlo sintiéndose más segura. Pero, desafortunadamente, el hombre no puede revelárselo porque está ojeado por una mujer que lo odia: la próxima vez que diga su nombre morirá. La niña le pregunta si puede escribirlo, pero él se niega diciendo que es mejor no arriesgarse porque es el hombre más desafortunado del mundo. Ante esta noticia, ella rompe a llorar y el hombre le da un fuerte abrazo. A pesar del gran riesgo, al

final decide escribirlo en un papel pidiéndole que no lo lea, pero la niña cuando está en el camerino para probarse la bombacha no se resiste y lo lee. Justo antes de abrir el boletín se había probado los nuevos calzoncillos: estaba entusiasmada y los define perfectos para ella. Los dos salen juntos de la mano y llegan a los padres de la narradora, pero cuando ellos la ven con el hombre, se ponen furiosos. La madre nota que tiene una bombacha nueva y su ira aumenta exponencialmente. Los padres y la policía arremeten contra el hombre y lo golpean exigiendo saber su nombre, pero él no puede revelarlo. En medio de este momento caótico que separa violentamente a los dos, la niña se mete el pedazo de papel en la boca y lo envía abajo repitiendo su nombre en silencio para nunca olvidarlo.

2.1 Fracaso del cuidado

El concepto inicial que propongo examinar es el de "fracaso del cuidado" mediante el análisis de tres aspectos destacados de la historia que son representativos de este fenómeno: la sustitución de una niña con la otra, la orden de quitarse la bombacha que los padres le dan a su hija y la aparición del hombre desconocido.

El relato se abre con una situación dramática: Abi, la hermana menor que tiene tres años, bebe una taza entera de lavandina poniendo en grave riesgo su vida. En esta escena ya destaca una culpa, es decir la de la madre que, distrayéndose por un momento, permitió que esto sucediera dando lugar a un primer caso de fracaso del cuidado. Como haría cualquier madre instintivamente, hace todo lo posible para rescatar a la niña y, después de habiéndose dado cuenta de lo que acababa de ocurrir, llama al padre en busca de ayuda y entretanto intenta encontrar una solución inmediata dándole un vaso de leche. Cuando el padre llega, toda la familia corre al hospital. El asunto pronto se convierte en una concatenación de culpas de los padres, ya que este día es el cumpleaños de la protagonista, en la que se nota inmediatamente un cambio de perspectiva que es típicamente infantil: a pesar de que los niños tan pequeños actúan inconscientemente, para la niña la culpa de la tragedia que le roba el día de su cumpleaños es de la pequeña Abi, de hecho ella afirma: «El día que cumplí ocho años, mi hermana – que no soportaba que dejaran de mirarla un solo segundo – se tomó de un saque una taza entera de lavandina» (Schweblin, 2015, 105). Y describe la reacción desesperada de la madre como «el show del vaso de leche» (Schweblin, 2015, 106).

Es significativo observar el comportamiento desinteresado y rencoroso de la protagonista frente al riesgo de muerte de su hermana, tan frío que cuando está en el hospital, mientras espera, llega a decir: «Una vez que me estiré un poquito llegué a ver a Abi moverse inquieta en una de las camillas, y supe que, al menos ese día, no iba a morir» (Schweblin, 2015, 107). El planteamiento que la niña tiene con respecto a la desgracia ocurrida a Abi resulta ser innatural, especialmente para una persona de su edad, casi como si escondiera un contenido oscuro que muestra en circunstancias como esta. La situación que presenta la primera parte del relato es en lo que consiste la culpa que sigue la inicial de la tragedia de Abi, es decir la sustitución de una niña con la otra desde un punto de vista de atenciones, que da lugar a una lucha entre hermanas y que desarrolla en la protagonista el trauma del miedo del abandono que se verá a lo largo de la historia. La familia de la niña presenta claramente relaciones domésticas perturbadas que van a constituir lo que la autora define “núcleo del disturbio”, es decir el lugar de condensación del elemento terrorífico para la escritora.

El asunto del fracaso del cuidado por la madre-mujer es central también en la primera novela de Samanta Schweblin llamada *Distancia de rescate*, una obra cuyo título hace referencia al espacio admisible de la distancia máxima que mide cuanto una madre pueda alejarse de su hijo para no preocuparse, la cuota de descontrol y libertad de las reglas del hogar: «Lo llamo “distancia de rescate”, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería» (Schweblin, 2014, 7). En este sentido, la distancia de rescate está descrita metafóricamente como un hilo que conecta una madre con su hijo y constituye la característica fundamental de la mujer. Lo que pasa en la historia es que dos madres, Amanda y Carla, ven la ruptura de su hilo y la consiguiente pérdida de sus hijos y cuando esto se rompe, una madre deja de ser tal fracasando en su responsabilidad, entonces hay una culpa. La distancia de rescate consiste en algo que culturalmente se pasa de madre a abuela, desarrollando de esta manera una cadena que construye una estirpe de mujeres que son guardianas de la continuidad del cuidado. Cuando estas últimas no hacen lo que tienen que hacer, es decir controlar a su hijo, la cadena se rompe y el sistema fracasa: esta dinámica ocurre también entre la narradora de “Un hombre sin suerte” y su madre.

Todos los componentes del núcleo familiar van al hospital y en esta escena «la puerta de entrada, la reja y las puertas del coche quedaron abiertas» (Schweblin, 2015, 106): la

imagen de la puerta abierta que destaca en este episodio se puede interpretar como un primer invito a la circulación y al comienzo del proceso de difusión de lo doméstico. En la poética de la autora los personajes tienen una particular relación con la estructura de la casa, especialmente con el elemento de la puerta, ya que se encuentran en una dimensión donde entrar y salir de una vivienda no tiene consecuencias, de hecho, las casas que analizamos son conceptualmente sin puertas porque en realidad no se puede salir de ellas, no hay exterioridad y todo circula sin fronteras.

Cuando están en el coche para ir al hospital encuentran el tráfico que está parado y, sin saber que hacer, la niña cuenta que el padre «Se dio vuelta y me dijo: -Sacate la bombacha. (...) Miré a mamá y ella gritó: ¡Sacate la puta bombacha! Y yo me la saqué. Papá me la quitó de las manos. Bajó la ventanilla, volvió a tocar bocina y sacó afuera mi bombacha» (Schweblin, 2015, 106). La forma violenta con la que le ordenan de quitarse la ropa interior es algo que resulta ser innatural en la conducta que unos padres normalmente solían tener hacia su hijo, remite casi a una verdadera violencia. Aquí entra en juego la culpa siguiente: los padres dejan la niña sin bombacha y la abandonan desnuda en la sala de espera del hospital, sin mostrar un mínimo de instinto de protección hacia la pequeña, como si ella dejara de ser su hija y la única para la que lo ejercen es Abi, esto parece demostrar la realización completa del proceso de sustitución de la narradora con Abi. También en *Distancia de rescate*, de forma diferente, se habla del fenómeno de la sustitución que ve como sujetos los niños, señalados como los más propio de uno, especialmente para la narradora del texto que es una madre: en ambos los casos hay dos madres que hacen lo posible para salvar a sus hijos, pero al hacerlo se encuentran en un proceso de sustitución que da como resultado la pérdida de ellos.

La niña se encuentra sola y desnuda en la sala de espera, y esto no parecería ser un lugar casual, ya que emblemático para la pérdida de las pertenencias familiares: es un no lugar, un espacio pensado para la circulación que se revela un sitio de paso, donde lo doméstico se convierte en lo ajeno. Samanta Schweblin introduce la ambientación de la sala de espera de un hospital también en su novela *Distancia de rescate*: en el relato, Amanda, moribunda, dialoga con David en este lugar de transición entre la vida y la muerte, una suerte de limbo donde las identidades se mezclan y donde todo puede acontecer. La imagen es la de la mujer que se encuentra en un umbral: ella ha quedado intoxicada y está a punto de pasar al otro lado, y el niño la está acompañando en un proceso de

desprendimiento de todo lo que era suyo y de progresivo entendimiento de su situación incierta. David invita a Amanda a despedirse de su hija, de sí misma y de todos los presupuestos de la reconocibilidad identitaria y afectiva, le está diciendo que no tiene que preocuparse de la distancia de rescate porque todo de alguna forma está perdido. En la novela, el papel que él toma en el dialogo hace referencia al hecho que los niños son entidades que saben más y por eso funcionan de alguna forma como guías de sus padres. La sala de espera, por lo tanto, se puede considerar como el lugar de la revelación de la verdad, es decir del auténtico estado de las cosas y donde ocurre la transición hacia esto. La misma dinámica ocurre en el cuento “Cuarenta centímetros cuadrados” donde, en este caso, el lugar de espera es una estación y aquí es donde la narradora y la suegra descubren ser contenedores vacíos, es decir objetos. Cuando se rompe el hilo de la distancia de rescate, así como cuando los padres abandonan su propia hija desnuda porque está siendo sustituida por otra, ocurre el pasaje de pérdida de lo propio y se construye una idea de familia diferente, es decir una abierta que no tiene necesariamente el mismo apellido. De manera similar cambia también la idea de casa, que no es el hogar donde se ha vivido, sino una sala de espera donde se queda esperando que pase algo, de hecho, aquí la niña conocerá al hombre sin suerte que identificará como una especie de nuevo núcleo familiar de pertenencia.

El ápice del fracaso del cuidado está representado por el encuentro entre la chica y el hombre, donde desde el principio se subraya la condición de abandono en la que se encuentra la narradora y aquí empieza desarrollarse la relación de confianza entre los dos, ya que ella confiesa ingenuamente y enseguida que no está esperando a nadie: «- ¿Estas esperando a alguien? Lo pensé. No estaba esperando a nadie o, al menos, no es lo que quería estar haciendo en ese momento. Así que negué y él dijo: - ¿Y por qué estás sentada en una sala de espera? Entendí que era una gran contradicción» (Schweblin, 2015, 108). En este caso, es el hombre que parece tener el papel de guía en el proceso de entendimiento de la condición de la niña porque le hace entender la contradicción del hecho que está en una sala de espera, aunque no esté esperando a nadie y que no es justo porque es el día de su cumpleaños, el día donde un niño debería tener todas las atenciones sobre sí mismo mientras ella ha sido incluso abandonada sin bombacha: «No es justo. Uno no puede andar sin bombacha el día de su cumpleaños. -Ya sé – dije, y lo dije con mucha seguridad, porque acababa de descubrir la injusticia a la que todo el show de Abi

me había llevado» (Schweblin, 2015, 109). La niña entiende que él puede darle lo que más necesita en este momento, es decir las atenciones que sus padres no le dan, y se puede notar como, en un instante, ella pasa de no aceptar ni siquiera un vale para un helado hasta confesarle su desnudez.

El encuentro entre los dos atraviesa diferentes niveles de ambigüedad sobre su relación: la primera situación, desde el principio, parece claramente el escenario típico malintencionado donde un hombre extraño trata inmediatamente de tomar confianza con una niña que se encuentra sola, de la nada le ofrece algo y ella la rechaza respetando la regla básica que cada madre enseña a su propio hijo, es decir no aceptar nada de extraños. Seguidamente, es ella que mantiene la conversación por la necesidad de comunicar que es su cumpleaños, con el objetivo, probablemente inconsciente, de compensar su estado de abandono. Cuando nota que la reacción de él no es indiferente, ella empieza inmediatamente a abrirse anulando la distancia de seguridad para protegerse del desconocido porque «consciente de tener otra vez su atención» (Schweblin, 2015, 108). Cuando él le pide el porqué de su condición, subrayando el hecho que está ocurriendo el día de su cumpleaños, ella lo describe como un hombre observador como si hubiera dado el clavo. Desde aquí la situación de ambigüedad crece, ya que la actitud sospechosa empieza ser presente también por parte de la niña: «Él sonrió y yo me acomodé el pelo» (Schweblin, 2015, 109). No está claro si ella está buscando un tipo de atención relacionada con una hipotética atracción que está empezando desarrollar con respecto al individuo, pero lo que parece ser claro en el texto es el tormento que ella tiene sobre la situación en la que se encuentra y su necesidad de expresarla: Y entonces dije: «No tengo bombacha. No sé por qué lo dije. Es que era mi cumpleaños y yo estaba sin bombacha, y era algo en lo que no podía dejar de pensar» (Schweblin, 2015, 109).

El hombre da una gran importancia al hecho que es el día de su cumpleaños y que está sin bombacha, así que su reacción a la condición de la niña es la de compensar las dos faltas: decide regalarle exactamente unos calzoncillos nuevos como regalo de cumpleaños. El sentido del pudor y de responsabilidad hace dudar la pequeña cuando él la invita a conseguir unos nuevos calzoncillos, porque esto significaría ponerse en una situación muy peligrosa, es decir confiarse a él y, lo que es mas, en un estado de desnudez del que el hombre es consciente. Pero, lo que más le preocupa es la vergüenza que siente por el hecho de ser sin bombacha, que es el estado en que la dejaron sus padres, y cuando

ve que él decide mantenerlo en secreto la niña se siente todavía más comprendida y lo identifica aún más como la nueva figura familiar en la que confiar porque sus acciones encajan con lo que ella desea: «abrió la puerta, me guiñó un ojo, y yo supe que podía confiar en él» (Schweblin, 2015, 110).

La excesiva generosidad del hombre y la manera en la que inmediatamente decide actuar sugieren que probablemente él también tiene una falta, un vacío que necesita colmar y con la niña encuentra la oportunidad de hacerlo. La duda que acompaña al lector a lo largo de la historia se refiere a la identificación de las verdaderas intenciones del individuo y es muy difícil entenderlas pues ella se demuestra condescendiente, llegando incluso a sentir un afecto igualmente sospechoso. Por un lado, el vacío del hombre podría ser peligroso porque, en el lugar común, la situación inicial donde él le ofrece un vale para un helado, como ya se ha descrito, parecería resultar bastante molesta, además lo que hace crecer el nivel de ambigüedad es la excesiva confianza que él toma con ella cuando utiliza palabras como *darling* y *my lady*. A la narradora no parece molestarle las palabras del hombre, al contrario, repite la palabra *darling* y este detalle podría sostener la visión de su sospechosa atracción antes mencionada, pero es una niña y podría solo haber repetido ingenuamente la palabra.

Por otro lado, es fundamental considerar que el cuento está narrado por una niña de ocho años que, desde su inocencia, cuenta la experiencia sin captar las posibles malas intenciones que, en cambio, el lector podría interpretar. Desde una perspectiva que va más allá de los prejuicios comunes a los que se está acostumbrados, el vacío considerado podría ser sencillamente inocente porque tal es su generosidad que él decide ofrecerse para hacerla feliz el día de su cumpleaños. Las razones detrás de la conducta del hombre podrían ser varias y relacionadas a un motivo específico que el texto no revela: en el pasado ha hecho cosas malas, por eso una mujer le ha hecho el mal de ojo y ahora solo desea arreglar las cosas y ser una buena persona, o ha perdido a su hija y el gesto de llenar de atenciones la protagonista, actuando como un padre, podría ser una manera para compensar su falta. La crítica, influenciada por los prejuicios comunes, tiende a simplificar la interpretación del relato clasificándolo como una historia de abuso, pero esto hace intervenir la autora misma que en diferentes entrevistas declara: «los miedos están en la mente de los lectores. No podemos saber las intenciones reales del extraño que se va a pasear con la niña. Yo simplemente me limito a dibujar los actos, las escenas, sin

emitir ningún tipo de juicio. Parto de situaciones que demuestran hasta qué punto los adultos estamos entrenados para ser malpensantes, para cumplir en todo momento el pacto de la normalidad»³. Las palabras de la escritora sugieren una invitación a salir de nuestra zona confort, es decir no considerarnos como peones constituidos por una interioridad manipulada por una sociedad que nos propone una construcción de normalidad hecha de reglas y prejuicios fijos e iguales para todos, sino captar la singularidad del individuo cuyas acciones no necesariamente corresponden a estas. En realidad, esta normalidad que quiere someter todas las personas a una única visión de las cosas no existe, lo que es real es la unicidad de cada individuo que se oculta detrás de esta. La autora juega mucho con la conciencia de lo perverso a través de la tensión que acompaña al lector a lo largo de la historia, pero no hay una culpa, sino la hipotetizada por la mente condicionada del lector que construye un juicio sesgado hacia la naturaleza del personaje del hombre desconocido desde la escena inicial. Los personajes que más se acercan a la mentalidad mal pensante del lector son los padres y probablemente el título se refiere a la experiencia del propio personaje masculino, que se siente desafortunado de no haber podido llevar a cabo sus intenciones. El hombre cuenta que está ojeado y si revela su nombre muere, la persona que hizo la maldición es un sujeto femenino, y este aspecto podría no ser casual, ya que, se está conectando al concepto de la madre-mujer que tiene la responsabilidad de no permitir el fracaso del cuidado. El hecho de que él no puede revelar su identidad a la niña constituye un obstáculo en la creación de una unión entre los dos: parece que la bruja predijo el encuentro y, para proteger el cuidado de la madre, maldijo el hombre de esta manera específica, obligándole así a no hacerlo. Por otro lado, la razón de la muerte como castigo de la maldición, es significativa porque representa la frontera definitiva de la pérdida por excelencia y la revelación del nombre, es decir la posibilidad de identificación de él por la narradora, conlleva el alcanzamiento de esta separación última de la pequeña, terminando de esta manera la realización del fracaso del cuidado. Esto, en efecto, es lo que se hace realidad: el hombre cede a la voluntad de la protagonista y le revela su nombre dando lugar al secreto compartido que crea una conexión definitiva de pertenencia entre los dos, de este modo se registra una pérdida final de la niña, es decir de lo doméstico, como algo propio por parte del hogar originario.

³Declaración hecha por la escritora Samanta Schweblin en la entrevista de 2015 con la periodista E. Rodríguez en el periodico online “Lecturas sumergidas”.

2.2 Difusión de lo doméstico

El aspecto siguiente que propongo analizar es el de la difusión de lo doméstico a través de la exploración de tres fenómenos mediante los cuales se plasma: la ambientación del centro comercial, la transformación del estado del protagonista representado por el pasaje de la bombacha vieja a la nueva y el asunto de la desnudez.

Cuando salen del hospital, el hombre lleva la niña a un centro comercial, más exactamente a una gran tienda de ropa para buscar los nuevos calzoncillos. Esta ambientación, así como la del supermercado, representa el templo de la globalización y el no lugar por antonomasia: es el sitio de los fantasmas, es decir de lo que se copia y se reproduce, donde circulan las identidades enlatadas y donde ocurre su transferencia. Aquí se efectúa el fenómeno del vértigo de lo idéntico simulado, o sea el caso de problematización de la irreconocibilidad de lo propio que se traduce en la sensación constante de duda sobre la verdadera naturaleza de las pertenencias más cercana como los hijos. Los fantasmas de Samanta Schweblin son las cosas comunes y propias que se conocen tal como han siempre sido, pero que no se logra reconocer más como tales y se empieza a sospechar en realidad que sean una vera apariencia que ocultan una amenaza, como si fueran el efecto de una simulación. En este lugar de desfamiliarización de los afectos, la niña vaga desnuda, como una entidad fantasmal pura y vaciada de todo lo que era antes en busca de su nuevo contenido que identificará en la bombacha elegida, es decir su nueva forma y, en este caso, el color de la prenda interior será revelador de la nueva identidad. La narradora puede ser todas las bombachas expuestas, y esto remite al mecanismo de la serialización y de la reproducción masiva: la idea es la de la niña-bombacha reproducida como un producto de supermercado, entonces también las personas y los afectos pueden ser sujetos a una reproducción masiva, funcionando según los estándares del mercado. La guía en la elección de los nuevos calzoncillos y quien en realidad elige, es precisamente el hombre que, de esta manera, se hace artífice de la nueva forma de la niña de la que se apropia: «Pero hay que buscar mejor, estar seguros (...) dejó frente a mí sus dos puños cerrados y así se quedó hasta que entendí y toqué el derecho. Lo abrió: estaba vacío. – Todavía podés elegir el otro» (Schweblin, 2015, 111). Algunos aspectos de este episodio remiten al fenómeno de la transmigración de las almas de *Distancia de rescate*: Carla lleva a su hijo moribundo a la bruja de la casa verde después de que se ha intoxicado y la única esperanza para no perderlo es la transmigración de su alma, pero ocurre algo que va al revés de la

idea de la conexión: la bruja hace que “mitad del alma” del chico enfermo se mueva de su cuerpo, pero no se sabe a dónde va. Ella dice que David se puede salvar, pero dos espíritus no pueden estar en el mismo cuerpo y un cuerpo no puede estar sin espíritu, así como, de alguna forma, la niña de “Un hombre sin suerte” necesita su espíritu, es decir su contenido. La trasmigración es un proceso pensado para evitar la frontera última y definitiva de la pérdida al que la madre desesperadamente recurre, pero se lleva el espíritu del niño a un cuerpo sano y trae un espíritu desconocido al cuerpo enfermo: el resultado es la creación de una identidad nueva en la que el contenedor y el contenido no se corresponden. Al final, para no perder a David se reparte el veneno y queda un hijo impropio, así como la niña que, después del proceso de sustitución por los padres que la deja vacía, se encuentra inevitablemente a asumir una nueva forma. En ambos los casos, lo que pasa al final es una ruptura de comunicación entre la madre y el nuevo hijo, que se convierte en un nuevo monstruo portador de lo ajeno, ya que tiene una diferente identidad que la madre no reconoce como suya.

La niña sufre una transformación y un pasaje de estado de su contenido que se identifica en el objeto fetiche del cuento, es decir la bombacha: el pasaje del que se habla es el entre la vieja blanca y la nueva negra. Al principio del relato, ella cuenta que «Todas mis bombachas eran blancas» (Scheblin, 2015, 106), y añade «La bombacha era chica, pero también muy blanca» (Schweblin, 2015, 106-107) deteniéndose en la característica del color: la niña, en su estado inicial, se identifica con la bombacha blanca, que representa la forma de ella con la que los padres la identifican y que está bajo su cuidado. Además, los calzoncillos de la narradora desaparecen y este detalle podría ser un signo *weird* de la presencia del proceso de revelación del estado de la protagonista. En este punto de la historia, ella ya comienza a ser, en su estado de desnudez, doméstico difuso: «Yo dudaba si debía o no bajarme: estaba sin bombacha y quería ver dónde la había dejado papá, pero no la encontré ni en los asientos delanteros ni en su mano, que ya cerraba desde afuera su puerta» (Schweblin, 2015, 107).

Por lo que se refiere al hombre en su papel de guía en la búsqueda de la nueva bombacha mencionado antes, en este lugar lleno de calzoncillos, la narradora cuenta que: «Antes de entrar él dijo “no te pierdas” y me dio la mano» (Schweblin, 2015, 110): en este proceso de apropiación de la niña por él, el gesto de tomarla de la mano antes de ingresar se refleja en el miedo de perderla y que se vaya, es un acto que hace para tenerla controlada porque

ahora ella está bajo su cuidado. Cuando él le da la bombacha elegida, ella decide probarla en los probadores, pero destaca un cierto temor al hacerlo: «Él dijo que no sabía si podría entrar porque esos eran solo para mujeres. Que tendría que hacerlo sola. Era lógico porque, a menos que sea alguien muy conocido, no está bien que te vean en bombacha. Pero me daba miedo entrar sola al probador, entrar sola o algo peor: salir y no encontrar a nadie» (Schweblin, 2015, 112). El probador es el lugar donde ocurre físicamente el paso a la nueva bombacha negra, pero al mismo tiempo es un lugar en el que ella tiene que ser sola y aquí destaca su miedo de ser abandonada otra vez: si el hombre desapareciera, ella se quedaría sola y desnuda nuevamente, así como pasó con sus padres. En este punto entonces, para identificarlo y familiarizar con él, decide concretar la conexión pidiéndole el nombre, pero él le confiesa que no puede hacerlo porque está ojeado. La niña insiste intentando buscar una solución contra el maleficio, y le propone escribirlo porque: «Si lo escribieras no sería decirlo, sería escribirlo. Y si sé tu nombre puedo llamarte y no me daría tanto miedo entrar sola al probador» (Schweblin, 2015, 112). El hombre opone resistencia también a la propuesta de la protagonista porque en realidad sería siempre la revelación de la palabra que la narradora no debería descubrir: es aquí donde el miedo del abandono culmina y la pequeña empieza a llorar. Otro nombre desconocido es lo de la narradora misma, él no se lo pregunta: este aspecto podría hacer referencia al hecho que ella en realidad no tiene una identidad, es decir no es más la niña de sus padres y el hombre tampoco puede identificarla con otro nombre, como si fuera su nueva hija. La chica no será nunca de su pertenencia como no lo es de sus padres, ella es simplemente doméstico difuso, una pertenencia afectiva vaciada que circula y es solo en esta forma que él puede ilusoriamente apropiarse de ella. El hombre, de hecho, podría estar en la misma condición de la narradora, es decir una entidad que, por la maldición, no tiene más un nombre y que circula intentando, de alguna manera como la niña, de colmar su vacío. La reacción de la protagonista, pero, provoca algo en el hombre que cambia los planes y, después del llanto, entre los dos hay un abrazo particularmente intenso. Este último representa la idea de unidad que, además de ser física, podría ser también una unión que hace sentir los vacíos de ambos colmados. Es después de este acto que el hombre decide correr el riesgo de desafiar la maldición escribiendo su nombre en un pedazo de papel que da a la narradora, pero le pide que no lo lea: el significado del gesto es el hecho que, aunque ella no pueda saber su nombre, lo posee. La típica curiosidad infantil que lleva a actuar impulsivamente

hace que la niña lea el nombre sin considerar las consecuencias cuando vuelve en el probador, el lugar en el que se materializa, además del pasaje entre la vieja y la nueva bombacha, también el descubrimiento de la identidad del individuo desconocido: todo esto es lo que corona los probadores como lugar de paso. En el mismo sitio, como se acaba de mencionar, ella se pone los calzoncillos negros: «Me probé la bombacha. Era perfecta. Me levanté el jumper para ver bien cómo me quedaba. Era tan, pero tan perfecta» (Schweblin, 2015, 113). La narradora expresa una reacción de entusiasmo para la nueva prenda interior: cuando la describe subraya de manera significativa el adjetivo “perfecta” manifestando también su sentimiento de extrema satisfacción para haberla encontrada, como si fueran el contenedor que ella tanto buscaba y en el que ella encaja perfectamente, además en la forma de su nuevo contenido. Lo que ella reconoce en la nueva bombacha refleja lo que el hombre representa para ella, es decir alguien que ha llenado su vacío del trauma del abandono.

Los dos parecen encajarse perfectamente porque parecen colmar recíprocamente sus respectivos traumas, aunque, con respecto al hombre, no se explicita nada, sino se tiene la sensación de un trauma acontecido en el pasado que nunca llega narrativamente en el texto. En este punto de la historia, el proceso de identificación de la niña en la bombacha negra se ha completado y todo eso se traduce en el gran entendimiento que destaca cuando, en la conclusión de este episodio, ella cuenta: «Me miró, y cuando vio que no tenía la bombacha a la vista me guiñó un ojo y fui yo la que lo tomó de la mano. Esta vez me sostuvo más fuerte, a mí me pareció bien y caminamos hacia la salida. Confiaba en que él sabía lo que hacía. En que un hombre ojeado y con la peor suerte del mundo sabía cómo hacer esas cosas» (Schweblin, 2015, 113-114). Más allá de eso, la transformación de identificación de la niña se trasluce también en su contenedor, caracterizado por el pasaje significativo desde el blanco al negro: según el imaginario común, el primero es el color de la inocencia y de la pureza mientras que el segundo es el extremo inconciliable y ha siempre sido asociado a algo malo. Entonces, esto podría reflejar la transición de la niña de la inocencia y del pudor de la infancia, que es como los padres la han siempre identificada, al alcanzamiento de un escape de control sobre ella, que puede referirse también al logro de una actitud de una chica más adulta. El negro es un color significativo también en materia de racismo, ya que ha siempre sido relacionado con lo diferente: el color de la piel, opuesto a lo de los blancos occidentales, fue uno de los elementos

principales que dio vida al gran fenómeno de discriminación racial y étnica presente aún hoy en día. La esencia del asunto es la consideración de lo diferente como portador de lo ajeno y, frente a eso, la primera reacción instintiva del ser humano es el miedo. El sujeto discriminado de la historia es el hombre misterioso, representado por el color negro de la bombacha de la niña con la que ella lo identifica: es él el portador de lo ajeno de la historia, ya que hace tal la narradora y es responsable del cumplimiento de su proceso de desfamiliarización, convirtiéndola en una nueva forma que la madre al final del cuento no reconoce más como su pertenencia. El filósofo italiano Pietro Rossi, en su libro *Vesti e insegne liturgiche: Storia, uso e simbolismo nel rito romano*, ilustra las diferentes vestimentas utilizadas en las celebraciones religiosas católicas romanas. Él profundiza en el significado que comunican estas prendas de origen latino con especial atención a los colores, incluido el blanco y negro. Él cuenta que el primero, también en el mundo no eclesiástico, asume el significado de “símbolo de luz, integridad y pureza”, además añade que este color «es fruto de operaciones de blanqueo del hilado, que en su color original y natural se presenta con tonalidades más tendentes al marrón que al blanco. (...) No se trata de colorear una fibra, sino de eliminar todas las varias impurezas. Color radiante y al mismo tiempo delicado, no solo en la imaginación sino concretamente en el tejido, donde las fibras, sometidas a estas operaciones de blanqueo, están muy debilitadas» (Pietro Rossi, 2003, 14-15.). El filósofo explica el hecho que el blanco es un color que en su estado original no existe sino como algo que tiende al marrón, es decir algo que naturalmente está constituido y contaminado por impurezas: esta información es espejo del estado original de la niña-bombacha blanca, que no es más que una pertenencia afectiva destinada a la difusión y a la consiguiente contaminación, en este caso, por el hombre. El proceso de extracción de impurezas es lo que representa el cuidado de la madre bajo el cual tiene la hija como algo radiante y delicado, pero al mismo tiempo débil, es decir destinado al fracaso de este estado de ilusoria pertenencia. El proceso de blanqueamiento podría ser asociado a la escena final, cuando la madre intenta violentamente restablecer la bombacha blanca contra la impureza de la negra, es decir el hombre, el que en realidad forma parte de lo constituye de alguna forma el estado natural de la niña según la poética de la autora. Más adelante Pietro Rossi, hablando del negro, el color litúrgico símbolo de los difuntos y de los ritos funerarios, propone: «¿Por qué por ejemplo no proponer para dicha celebración telas con fondo negro, subrayando el dolor,

la tristeza del desprendimiento (junto con la tradición consolidada a lo largo de los siglos que este color representa), pero, junto con esto, una buena calidad de oro, como adorno o diseño de la tela misma, que recordaría la esperanza viva de la resurrección?» (Pietro Rossi, 2003, 17-18.) En primer lugar, es significativa la asociación simbólica del negro con el dolor y la muerte porque, como mencionado anteriormente, esta última representa la frontera definitiva de la pérdida total de lo propio: esto es lo que pasa con el hombre, identificado en este sentido de forma simbólica con el color negro de los nuevos calzoncillos de la narradora (su nuevo contenido), ya que personifica la frontera última de la pérdida de la niña como la pertenencia bajo el cuidado de la madre. El elemento de la muerte mismo aparece en la historia como castigo de la maldición del nombre, y esta última realmente se ve desafiada y realizada, pero la pérdida contada en el texto consiste en la nueva forma de ella y en la conexión definitiva de pertenencia entre los dos, realizada por la instauración del secreto compartido del nombre. Al mismo tiempo, la propuesta de la adición del oro como adorno de la tela negra podría ser espejo de la otra perspectiva con la que se podría considerar el hombre, es decir aquella buena y comprensiva de su estado que va más allá de los prejuicios y del miedo de lo otro. En esta visión, él pasa de ser el villano de la historia asociado a la pérdida, a portador de una resurrección que puede ser interpretada en diferentes maneras: en sus gestos generosos que, como los adornos oro iluminan el tejido negro, en un mundo donde una niña es abandonada y expuesta a la oscuridad del mundo exterior, aparecen como un rayo de luz y simplemente quiere hacerla feliz. Este aspecto se puede considerar también como una resurrección para la niña que en él encuentra un nuevo renacimiento que cura su trauma y llena su vacío.

El entusiasmo que siente la narradora para el encuentro, la lleva de manera casi instintiva a hacer una comparación entre el hombre y sus padres, es decir entre su viejo y nuevo estado. Ella refleja sobre el hecho que la nueva bombacha es tan perfecta para ella que nunca se repetiría lo que pasó con aquellas blancas, los calzoncillos negros son el objeto sobre el que ellos no tienen más el control: «Me quedaba increíblemente bien, papá nunca me la pediría para revolverla detrás de la ambulancia e incluso, si llegara a hacerlo, no me daría tanta vergüenza que mis compañeros la vieran. Mirá que bombacha tiene esta piba, pensarían, qué bombacha tan perfecta. Me di cuenta de que ya no podía sacármela» (Schweblin, 2015, 113). Ella dice que, si llegara nuevamente a un estado de desnudez con

los nuevos calzoncillos, no probaría más vergüenza y esto probablemente porque son los en que encaja perfectamente, es decir son espejo de un contenido en el que se reconoce y donde su vacío y su trauma se han cerrado. La niña, al principio del encuentro con el hombre, cuenta que cuando entran en la tienda de ropa él: «Saludó a las cajeras con el mismo gesto que les había hecho a las asistentes a la salida del hospital, pero no vi que nadie le respondiera» (Schweblin, 2015, 110), como si fueran dos entidades fantasmales vagantes. Ahora que la niña no está más en un estado de desnudez y el hombre, revelando a ella su nombre, hubiera resucitado su identidad, el guardia los ve: es como si ambos hubieran encontrado su lugar y por un momento dejaran ser doméstico difuso. Es en este momento que la niña dice: «Para él mi hombre sin nombre sería mi papá, y me sentí orgullosa» (Schweblin, 2015, 114), revelando el cumplimiento del proceso de sustitución de la figura paternal, como si fuera una respuesta a lo que hicieron sus padres.

El fenómeno recurrente y central en el relato a través del que se desarrolla el proceso de difusión de lo doméstico es el de la desnudez. En realidad, más que la bombacha negra, es la desnudez misma que revela el contenido monstruoso encubierto en el cuerpo de la niña, ya que revela la verdad que hace fracasar cualquier hogar, que sea lo originario de la narradora o lo nuevo del hombre: lo propio no existe y todo se tiene que compartir. Los calzoncillos negros son una consecuencia de la desnudez que intentan colmar pero que, de hecho, acompañarán a la narradora hasta el encuentro con los padres. La ropa construye la intimidad de algo que se quiere solo para sí, es decir de lo propio, pero en una realidad de imposibilidad de pertenencias esto fracasa. La desnudez expresa la presencia difusa de lo doméstico, que es el real estado de la protagonista y, aunque ella misma intentará salir de él como le pareció ilusoriamente con el hombre, es algo con el que tendrá siempre que coexistir. La fenomenología de los contenedores, es decir la relación no conforme entre el contenedor y el contenido, es fundamental para entender la ilusión fantástica de Samanta Schweblin: en “Un hombre sin suerte” el contenido correspondiente a la bombacha en el que se identifica la niña en realidad es ilusorio y toma de esta manera el papel del contenedor. En este sentido, no es casual que el contenedor que asume la narradora, es decir el de la bombacha colorada, revele de manera inmediata lo que está pasando con ella, el real contenido oculto a todos los personajes es la presencia difusa de la niña, es decir de lo doméstico.

2.3 Resistencia a la difusión de lo doméstico

El asunto final que voy a examinar hace referencia a la reacción significativa frente al proceso de difusión de lo doméstico por los padres de la niña en la escena conclusiva del relato: esta consiste en una violenta respuesta de resistencia.

Al final de la historia la narradora y el hombre, cuando salen del centro comercial, encuentran la familia de la niña junto con la policía. La primera imagen que la niña ve es la de su hermana Abi sola en medio de un aparcamiento: esta escena remite a la inicial del abandono de la narradora y parece comunicar un mensaje sobre el hecho de que también Abi es una pertenencia afectiva destinada a ser doméstico difuso. Además, el lugar donde esto ocurre es el del estacionamiento que, así como la sala de espera y las estaciones de “Cuarenta centímetros cuadrados”, es de por sí un sitio caracterizado por la provisionalidad y la circulación, es decir un no lugar. En el mismo escenario, lo que pasa es el brutal encuentro entre los padres y el hombre junto con la niña: como haría cualquier padre influenciado por su instinto de protección y por los prejuicios, ellos culpan de inmediato al hombre como responsable de la pérdida de la niña y como mismo peligro para ella. La chica podría haber salido por su cuenta del hospital y el sujeto desconocido podría haber sido alguien que, para protegerla, decidió no dejarla sola, pero la única perspectiva que consideran los padres es que el hombre es el villano de la historia que quiere apropiarse de la niña ingenua y, por eso, constituye una amenaza de la cual hay que defenderse. Desde el principio, su reacción de defensa tiene una connotación violenta como instrumento de control sobre él, ya que, tan pronto como se le acercan, lo rodean y lo empujan. La escena sigue con el encuentro entre la madre y la hija, sobre el cual ella cuenta que: «Mamá me abrazó y me revisionó de arriba abajo. Tenía mi bombacha blanca enganchada en la mano derecha. Entonces, tanteándome, notó que llevaba otra bombacha. Me levantó el jumper en un solo movimiento: fue algo tan brusco y grosero, delante de todos, que yo tuve que dar unos pasos hacia atrás para no caerme» (Schweblin, 2015, 114). Cuando la madre retoma el control nuevamente sobre la niña, en su mano derecha reaparece la bombacha blanca: esto revela que la culpa última y más grave, pues es la causa del estado concreto de desnudez de la niña, llega de la figura materna que se llevó su ropa interior. Esta es la acción más irresponsable que una madre podría hacer porque, además de ser la primera figura paterna que la abandona exponiéndola a la amenaza de lo externo, la deja en la condición más vulnerable posible, puesto que los calzoncillos son

la prenda que cubre la parte del cuerpo más íntima de una persona. La narradora expresa también un sentimiento de desprecio con respecto a ella cuando cuenta la manera abusiva en la que le levantó el jumper: la escena remite a la forma violenta con la que, al principio del relato, le ordenan de quitarse la bombacha y también al consiguiente sentimiento de vergüenza por encontrarse desnuda y por la exposición de su bombacha fuera de la ventana. El punto culminante de tensión en la escena final ocurre cuando hay el encuentro entre la madre y la nueva bombacha negra de la niña: «Cuando mamá vio la bombacha negra gritó “hijo de puta, hijo de puta”, y papá se tiró sobre él y trató de pegarle» (Schweblin, 2015, 114). La madre, cuando descubre los nuevos calzoncillos, manifiesta un trastorno psicológico que expresa a través de un comportamiento extremadamente agresivo y donde la violencia se convierte en el único medio utilizado por los padres para intentar controlar este objeto que en realidad es incontrolable. Lo que quiere demostrar la poética de Samanta Schweblin es como el principio de la circulación, de la repartición y de la compensación de las pertenencias afectivas, que se traduce en el hecho de no admitir una frontera última, es algo negativo porque expone los personajes a la problematicidad de la desfamiliarización, es decir de la sensación de no reconocer más lo que ha siempre constituido su hogar. Entonces se desarrolla la sensación de poder encontrar todo lo que se ha perdido en esta dimensión donde se encuentran todas las siete casas vacías, en la que todo circula, entrando y saliendo de estas casas sin puertas, es decir sin interior. Todo esto es el mal que alude al espacio globalizado, donde todo circula y es volátil, tanto los objetos como las personas y los afectos. La idea es que nada realmente pueda perderse y alcanzar una frontera definitiva, cuando en realidad todo está perdido y esto expone a los personajes a unos vértigos y trastornos terribles. Esta dinámica ocurre también en el cuento “La respiración cavernaria”, donde la protagonista es una madre que sufre para la pérdida, en este caso física, de su hijo y que alcanza un trastorno psicológico cuando, en el supermercado, ve su hijo en un niño desconocido, es decir reconoce en lo ajeno lo que le perteneció. Este acontecimiento provoca en ella un trastorno psiquiátrico que le hace perder la memoria y desorientar dentro de su propio hogar, perdiendo las marcas de lo hogareño. De esta manera, la bombacha negra podría ser paragonada al niño desconocido, en cuanto es lo que hace dar cuenta a la mujer de que su pertenencia afectiva más cercana, ahora está en lo otro y es una presencia difusa. También en *Distancia de rescate* se enfrenta el drama de una madre que pierde la pertenencia más importante, es

decir su hijo: aquí el fenómeno terrorífico de la alteración de lo doméstico se realiza con la trasmigración de las almas que le da una nueva forma y lo hace convertir en lo ajeno, es decir en una diferente entidad que la madre no reconoce más. La circulación y las transferencias de las pertenencias afectivas hacen encontrar la retórica del espacio global también en *Distancia de rescate*.

El relato termina con una brutal escena caótica: frente al descubrimiento de la nueva bombacha, además de la ira de la madre, también el padre empieza a golpear al hombre llevando al extremo el medio de la violencia que utilizan como única herramienta del control. Pero, a pesar de esto, la separación entre la narradora y el pobre hombre se revela solo física: en este momento de angustia, la niña, de manera instintiva, se pone en la boca el pedazo de papel donde está escrito el nombre de él, tragándose y repitiendo el nombre en silencio para nunca olvidarlo. Entre los dos se traba una relación que la niña no podrá y no querrá olvidar y, a través de este gesto, ella es como si hiciera convertir el secreto y, en consecuencia, el hombre para siempre parte de ella. En este sentido, ella se convierte oficialmente en lo doméstico también del hombre, entonces en una pertenencia afectiva difusa que por lo tanto no es más solo de sus padres, sino también de él. Este relato es imagen de la visión nostálgica de la autora con respecto a lo que es íntimo y propio, ya que deconstruye la naturalidad de la continuidad del cuidado de una madre y la consideración de su pertenencia más sagrada, los hijos, como algo de propia y exclusiva pertenencia que se puede proteger en el ilusorio interior seguro de la casa.

CAPÍTULO 3

3. “Mis padres y mis hijos”: el poder de la desnudez

El tercer capítulo irá a examinar, en el relato “Mis padres y mis hijos”, el fenómeno de la pérdida de lo doméstico en el que particularmente central es el asunto de la experiencia de la propia corporeidad como encarnación de lo ajeno. Esta historia se puede considerar la más brutal y, al mismo tiempo, emblemática entre todas las tratadas por lo que respecta a la desaparición de la interioridad y su desfamiliarización, ya que la transformación de las pertenencias afectivas en doméstico difuso y el vacío del sentido de los acontecimientos que presenta el relato, que contrasta con la normalidad y el sentido común del lector, aparecen de manera más genuina. A la luz de esto, el análisis del cuento que propongo se divide en tres conceptos que se presentan como repercusiones de la realidad que se oculta detrás de los eventos de la historia: el de hogar roto, el de la búsqueda y el de la nostalgia de lo íntimo. Desde el principio, el narrador introduce la situación de su hogar roto, caracterizada por el fracaso matrimonial y una circunstancia de división entre los dos núcleos familiares. Una de las razones que parecen ser motivo de división entre el narrador y su exmujer es la “locura” de los padres del él, la cual es exteriorizada por la desnudez y causa la desaparición, en todos los sentidos, de los dos hijos de la expareja. Este acontecimiento da lugar a una búsqueda que involucra a todos los varios personajes y que, por eso, resulta ser caracterizada por diferentes perspectivas. Esta última, en la historia, termina solo para el narrador que ve con sus ojos la verdad que revela el relato y de la que el concepto de la nostalgia de lo íntimo es el emblema.

El cuento empieza con Javier, el narrador, que relata que Marga, su exmujer, le pregunta dónde está la ropa de sus padres que, mientras tanto, están corriendo desnudos por el jardín. Según ella este hecho causaría vergüenza en Simón y Lina, los dos hijos de la expareja. Él los justifica diciendo que están enfermos mientras ella dice que están locos y no quiere que los niños los vean más. De repente sucede que los abuelos y los dos hijos desaparecen y esto alarma mucho a Marga que empieza una búsqueda desesperada de ellos junto con Javier y Charly, el nuevo novio con el que fue a visitar a su exmarido junto con los niños en la casa de verano. En el jardín encuentran el delfín inflable colgando de una rama con una cuerda hecha con la ropa de los abuelos. Marga se enoja con Javier, dice que es culpa de sus padres. Sucesivamente encuentran la ropa de los niños en el suelo

y poco después el shortcito de malla de Simón: ella, en ese punto, decide llamar a la policía. Cuando esta última llega y descubre que hay adultos y menores desnudos, va a buscarlos de inmediato con la patrullera junto con el narrador y su exmujer. En el coche Javier los ve de repente: están los cuatro desnudos detrás del ventanal del living con sus cuerpos contra el vidrio. Él cuenta que están gritando de alegría y nota que los niños imitan las acciones de sus abuelos y, en un momento dado, el padre lo mira con una sonrisa triunfante y abraza a los tres sin quitar a nadie del vidrio, Javier no dice nada.

3.1 Hogar roto

El primer concepto que se analiza en este capítulo es el de hogar roto, el cual representa la situación familiar del narrador y caracteriza todos los núcleos familiares de las casas contadas en *Siete casas vacías*: en este relato, en particular, las relaciones domésticas se presentan extremadamente lesionadas hasta al punto que el vaciamiento del hogar ya ha sido completado, esto porque hay una ruptura concreta ya acontecida, es decir la separación de los padres. La única razón de la continuidad de comunicación entre ellos son los dos hijos, Simón y Lina, que son dos niños que ya se encuentran en una condición de pérdida y de fracaso familiar siendo el resultado de este hogar vaciado: serán ellos que encarnarán el monstruo de lo ajeno, provocando así el fracaso del cuidado de la madre que pondrá fin también a esta última oportunidad de conexión entre la expareja, haciendo así desconectar completamente Javier y Marga. La condición de los dos niños se puede definir la de un “hogar abierto”, es decir de división entre dos casas y de personificación con la pertenencia afectiva de dos núcleos familiares, el de la madre y el del padre. Tal contexto parece ser algo que hace los dos hijos ya predispuestos a la circulación y a la difusión de su presencia. Además, esta condición familiar podría ser conectada al hecho que, esta vez, la causa de la desaparición y de la pérdida de Simón y Lina no proviene de alguien de afuera, sino de la familia misma, es decir de los abuelos que representan, a través de la enfermedad, la forma más extrema de vaciamiento y de ausencia de la interioridad.

Al principio de la historia, Marga se presenta como una madre responsable que, a pesar del divorcio, no quita a sus hijos lo doméstico que les pertenecen, es decir Javier y, de esta manera, intenta dar continuidad a su papel de, en este caso, “ángel del hogar abierto”. Pero pronto en el texto aparece el motivo que hace fracasar inmediatamente este intento,

o sea la cruda actuación de la desnudez de los abuelos que corren desnudos por el jardín trasero. La primera escena con la que se abre el texto es la de Marga que pregunta a Javier en tono recriminatorio: «¿Dónde está la ropa de tus padres?» (Schweblin, 2015, 29), haciendo así empezar el relato con una imagen de colapso de las expectativas e ilusiones que Marga tiene con respecto al intento de conexión entre las dos familias. Después de haber visto los abuelos, ella retira impulsivamente las intenciones precedentes y decide ocultar a los niños lo que hacen separándolos de la familia de Javier: «-Quiero dejar toda esta locura atrás, Javier. “Esta locura”, pienso. - Si eso implica que veas menos a los chicos... No puedo seguir exponiéndolos» (Schweblin, 2015, 30). El uso de imágenes grotescas en el contexto de la normalidad cotidiana es uno de los aspectos que más caracteriza la poética de Samanta Schweblin y, con respecto a esto, la autora Anna Boccuti afirma que: «No es tanto el recurso a lo imposible a alterar la realidad, en las historias de Schweblin, sino más bien la exaltación del lado absurdo y grotesco, capaz de producir fracturas inesperadas, esa especie de cortocircuito en los acontecimientos cotidianos» (Boccuti, 2021, 3). El horror que se presenta en los textos de la autora tiene que ver con una rareza interior, es decir con un terror de carácter psicológico y psiquiátrico que, como se observa en este relato y también en el cuento “La respiración cavernaria”, se manifiesta a través de la problemática de la enfermedad. Esta última, pero, se revela no reconducible al mecanismo de psicoanálisis freudiano, sino un punto ciego y un vacío total de sentido que da lugar a fantasmas que no se pueden domesticar. El personaje de Marga, frente a la presencia de este corte, intenta inmediatamente justificar y reconducir a una dimensión racional lo que ve, definiendo el comportamiento de los dos ancianos como “locura”, definición que normalmente se suele dar a lo que se percibe como un límite del entendimiento. Lo que lleva a los extremos la naturaleza grotesca del cuento, es que los artífices del “cortocircuito” del que habla Anna Boccuti, son precisamente los abuelos, es decir la familia mismo del narrador. En vista de eso, la reacción instintiva de Marga, es decir del personaje que desesperadamente intenta proteger sus pertenencias afectivas de la amenaza de lo ajeno, es la de su rechazo de la familia de Javier. Ella, entonces, actúa esto a través de un progresivo proceso de voluntaria desfamiliarización frente a los abuelos: en el momento en el que llega la policía, ella tiene que explicar lo que está pasando y dice: «Mis hijos están perdidos con dos locos» (Schweblin, 2015, 35). La manera en la que los define expresa su voluntad de quitarles la identidad de miembros

de la familia, o sea de abuelos de sus hijos, reconociéndolos solo sobre la base de lo que sus acciones, es decir la manifestación de este corte en la normalidad, representan para ella. Además, cuando el narrador intervine diciendo que los niños probablemente están con los abuelos, ella lo corrige diciendo que están con dos viejos desnudos, imponiendo así la condición de ruptura y de desfamiliarización entre los hijos y los padres de Javier. El proceso mencionado que pone en acto Marga ocurre también frente al narrador mismo que, al final del cuento, trata como si fuera un desconocido: «No están mis hijos- dice Marga -, no están mis hijos - y señala la malla que cuelga de mi mano» (Schweblin, 2015, 35). En primer lugar, la insistencia de ella en la repetición “mis hijos” expresa claramente el hecho que quiere quitar también a él el papel de padre, considerando por tanto los dos niños como pertenencias afectivas únicamente de su nuevo núcleo familiar, de hecho, ella se dirige a su nuevo compañero para llamar a la policía. Asimismo, cuando la policía pide la identidad del narrador, Marga no dice nada como si siquiera que permanezca escondida, es Javier que dice de ser el padre y cuando ordenan a los padres de salir en el coche para empezar la búsqueda, ella rechaza porque para ella el narrador no solo no es más el padre, sino lo identifica como responsable de la desaparición. Además del rechazo de la familia de Javier por Marga, otro aspecto central en la historia, por lo que se refiere al concepto de “hogar roto”, es la comparación significativa de los personajes de Javier y Charly: ellos son las dos figuras masculinas que acompañan a Marga, solo que la primera es la del viejo núcleo familiar mientras que la segunda es la del actual. En el pasaje entre los dos el texto no explica lo que pasó, es decir el motivo de la separación entre la expareja, pero más claro es lo que ellos representan para ella y la posición que asumen frente a los acontecimientos del relato. En el texto parece que la problematicidad de la enfermedad de los padres de él es desde hace tiempo motivo de conflicto entre los dos y probablemente contribuyó en su división. Significativa es la paradoja sobre el hecho de que Javier, siendo el padre, debería tener el mismo temor de Marga, pero lo que pasa es que, entre todos, es el único personaje que no se preocupa de la posibilidad que sus padres y sus hijos podrían estar juntos y desnudos. Frente a los prejuicios ante la desnudez, la cual, según la exmujer, solo causaría vergüenza en sus hijos, él responde diciendo cosas como: «Solo están desnudos, Marga», «-Esta locura-pienso» (Schweblin, 2015, 30) y «Por primera vez me pregunto qué tan peligroso es que tus hijos anden desnudos con tus padres» (Schweblin, 2015, 36). La idea que comunican estas afirmaciones sugiere que él sea el personaje

mediador entre la realidad de Marga, Charly y la policía y la de sus padres. La razón detrás de sus palabras podría ser que también él, no viendo lo que están haciendo los abuelos como una amenaza, vayas a casar la realidad que la cruda desnudez de los dos ancianos revela y esta última, que se presenta como el gran vacío del sentido de la historia, provoque una inconsciente sensación de liberación y de fascinación porque hace pensar a la posibilidad de una salida del sistema sin afuera. No es clara su posición con respecto a la falta de reconocimiento del contenido de sus padres: por un lado, no parece ser algo que lo tormenta, sino algo que reconoce y comprende probablemente porque él mismo está sujeto al gradual proceso de vaciamiento con el final de unirse a la fotografía de familia de la escena final y esto, como mencionado antes, es algo que produce en él un sentimiento de consuelo y liberación. Por el otro, él podría simplemente haber comprendido el real estado de las cosas y haberse rendido frente a la realidad de lo íntimo destinado a ser compartido. Su papel de mediador está en sus acciones, porque no muestra signos de “locura”, al revés participa a la búsqueda y hace lo que Marga quiere, pero al mismo tiempo intenta hacer entender que no hay nada por lo que preocuparse porqué, también en este caso, todo está perdido y lo que es doméstico está a destinado ser difuso. Al revés, Charly que es el nuevo compañero de la madre de los niños, está descrito como un personaje estúpido y esto es algo que el narrador explicita: «me parece el hombre más estúpido que vi en mi vida» (Schweblin, 2015, 34). La estupidez representa el no entender y entonces la caracterización de este personaje podría ser simbólica, de esta manera asume también el papel del personaje opuesto a el de Javier, que es lo que entiende. Otro aspecto significativo que el narrador cuenta es que Charly parece ser una marioneta manejada por Marga: «Sobreactúa sus movimientos como si Marga estuviera controlándolo» (Schweblin, 2015, 33) y, por eso, parece que ella haya encontrado en él un aliado de manipular, entonces una posibilidad de rescate contra el destino de la pérdida de lo propio, cosa que al revés Javier parece haber aceptado, o incluso al que se haya convertido. El personaje del nuevo novio de la mujer podría también reflejar la actuación de un mecanismo de compensación de lo propio perdido por lo ajeno: la mujer ha perdido a Javier, probablemente por la manifestación aterradora de la presencia de lo ajeno, y Charly es la compensación de lo perdido, es decir “la otra cosa que ella mueve” para intentar a volver a un equilibrio inicial. Según esta visión, el actual compañero de Marga podría ser paragonado a la azucarera del cuento “Nada de todo eso”: aquí la madre de la

protagonista roba una azucarera porque tiene un gran valor afectivo para su propietaria, intentando de esta manera colmar su trauma, pero en realidad no logra hacerlo porque no se puede hacer con pertenencias afectivas otras. El significado es que no se puede sustituir estas cosas caracterizada por valores afectivos como si estuvieran sustituyendo valores económicos y esto hace referencia a la amenaza del espacio globalizado, donde absolutamente todo se mueve y es volátil, tanto los objetos como las personas y los afectos. Asimismo, el novio de Marga, es decir el que representa el nuevo hogar para ella y también para los hijos, así como la azucarera, es como un objeto otro puesto bajo el propio control con el que se intenta colmar el trauma y el vacío de un hogar roto, representando así para la mujer una compensación de algo que no se puede restaurar.

3.2 Búsqueda

El segundo asunto que se toma en consideración en el análisis del relato es el de la búsqueda, la cual inserta a todos los personajes en un mecanismo de circulación en el sistema sin afuera. Las personas que están involucradas en esta se caracterizan por diferentes perspectivas, necesidades y concepciones de la dimensión en la que se encuentran. De la misma manera, la búsqueda que se va a analizar no hace referencia solo a la finalidad de encontrar lo propio perdido, sino se revela caracterizada y adaptada a las diferentes naturalezas de los participantes, presentando así objetivos diferentes.

Cuando Marga está prestando atención a su perro, en un momento dado los niños desaparecen y ella ya empieza a dirigirse al narrador con un tono de reproche. Javier le dice que podrían estar en el jardín que es el lugar donde los ha visto la última vez, pero cuando ella se dirige hacia el lugar, él dice para sí mismo: «Temo llegar al jardín y encontrar juntos a mis hijos y mis padres. No, lo que temo es que sea Marga quien los encuentre juntos, y la gran escena recriminatoria que se avecina» (Schweblin, 2015, 32). Con estas palabras el personaje expresa nuevamente su pensamiento y planteamiento con respecto a la amenaza que la exmujer más teme. Lo que lo preocupa más, en cambio, es Marga misma y lo que podría hacer si se encontrara con ellos. Desde la perspectiva del narrador, la verdadera villana de la historia parece ser la mujer que, como afirma Carolina Grenoville en su ponencia “Más acá de la palabra. La representación de la experiencia de sí en *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin”: «apela de manera recurrente a la cordura y a la vergüenza como si se tratara de conjuros que permitirían mágicamente reanudar la

normalidad. Desliza sin ningún éxito reproches hacia su expareja interpelándolo a que haga algo para que sus padres restablezcan el vínculo con el mundo, que no es otra cosa, en rigor, que anular su relación inmediata con él; para que vuelvan en sí cuando en realidad lo que quiere es que salgan de sí» (Grenoville, 2021, 4-5). La mujer, frente a la naturaleza de la realidad en la que se encuentran Javier y su familia, constituye un obstáculo que invoca de manera autoritaria las leyes de la cordura, de las buenas costumbres y de la ropa puesta, que son lo que permite construir y conservar la intimidad. Esta última, sin embargo, se revelará solo una gran mentira que permite guardar para sí lo que le gustaría mantener para sí misma y darle una forma que corresponde a su doméstico y que logra reconocer. El hecho de quitar esto a Marga, tendría por consecuencia el mismo violento trastorno psicológico que se ha visto en la madre de la narradora de “Un hombre sin suerte”. En realidad, en este momento de la historia, ya se empiezan a manifestar diferentes señales de las consecuencias de la pérdida de lo íntimo para ella y, a este respecto, el narrador la retrata como una figura autoritaria, un policía que quiere hacer justicia haciendo respetar las leyes de su sistema que combate esta guerra en nombre del cuidado de lo íntimo contra lo de los abuelos. El narrador reporta esta connotación de ella también cuando cuenta que: «Marga está sola en el medio del jardín, esperándonos con los puños en la cintura. Entramos a la casa siguiéndola. Somos sus más humildes seguidores y eso es tener algo en común con Charly, algún tipo de relación» (Schweblin, 2015, 32). En esta descripción de la escena, emblemática por lo que se refiere la imagen de villana de la mujer y la autoridad que manifiesta, es la definición de Javier y Charly como sus servidores: su novio, como se ha explicado antes, es como si fuera la manifestación de una extensión de la voluntad de ella, mientras que el narrador mismo aquí asume el papel de personaje intermedio mencionado antes y, con respecto a eso, se convierte en una especie de doble cara, ya que se somete a lo que quiere Marga por temor pero, al mismo tiempo, siempre intenta como defender la desnudez de sus padres. Además, añade que el papel que toma con respecto a la exmujer en este momento es la única cosa que tiene en común con Charly y que va a crear una especie de conexión entre ellos: los dos representan a dos sujetos bajo el proceso de vaciamiento de su contenido humano. En el caso de Charly, se toma en consideración una persona cuya interioridad parece vaciada, sin identidad y que ha sido “violada” y llenada por la necesidad de compensación del trauma de Marga. Se puede reconocer de alguna manera la misma

dinámica en la relación entre la protagonista y el hombre de “Un hombre sin suerte”, donde él intenta apropiarse del contenido de la niña probablemente para colmar su vacío. Por lo que se refiere a Javier, se habla de un personaje que proviene de un hogar roto y completamente vaciado, ya que ha perdido a Marga, a sus hijos que ella se ha llevado y también a sus padres. Parece que esta condición extrema de pérdida de lo familiar ha sido una revelación para él, la cual ha convertido el proceso de vaciamiento de su contenido humano en algo consciente y pacífico, siendo esto para él probablemente una liberación y un rescate frente a, como define Mark Fisher, la estructura espeluznante de la dimensión sin afuera. Las dos condiciones encuentran un punto de conexión en el “equipo” bajo el control de Marga que tiene la misión de recuperar a los dos niños, es decir las pertenencias afectivas de ambos los núcleos familiares. El hecho de hacer parte de algo y de tener una dirección en la dimensión donde todo circula sin rumbo los involucran en un mecanismo de compensación reconfortante, aunque todo esto contrasta con la real posición de Javier que, de hecho, se ha definido como una doble cara. Es en esta divergencia que se descubre el hecho de que la búsqueda de este relato en realidad no tiene el mismo objetivo para todos los personajes: se puede individuar entonces una primera bifurcación de perspectivas y finalidades entre la búsqueda de Marga y Charly, los cuales personifican una única entidad, y la búsqueda del narrador. La decisión de poner en marcha esta última viene impuesta por la voluntad de la mujer que, junto con su nuevo compañero, representan los verdaderos buscadores de lo propio perdido. La naturaleza de la búsqueda de Javier se percibe cuando él, refiriéndose a la manera en la que Charly actúa, dice: «como si solo pudiera encontrar a los chicos tomándolos por sorpresa» (Schweblin, 2015, 33). Esta afirmación alimenta el contraste entre los dos hombres porque el narrador, al contrario que él, probablemente sabe que los desaparecidos se han perdido para siempre: se han convertido en una ausencia de presencia que nunca regresará. Con respecto a la búsqueda de Marga, él se pregunta: «Ella buscará también a mis padres o solo buscará a los chicos?» (Schweblin, 2015, 33) y, declarando su duda con respecto a la finalidad que ella tiene, pone de relieve el hecho que en realidad a ella interesa encontrar solo a los niños. Según la perspectiva de Marga, los villanos de la historia son los abuelos, ya que encarnan el monstruo de lo ajeno que abrumó y se llevó consigo sus hijos y, como explicado antes, los dos ancianos ahora tienen una forma que ella no logra y no quiere considerar parte del núcleo de sus pertenencias afectivas, entonces ella frente a esto actúa

un proceso voluntario de desfamiliarización a fin de proteger a sus pertenencias más sagradas que cree poder recuperar. A favor de su desinterés con respecto a los abuelos, durante la búsqueda, ella llama una y otra vez solo a los niños, mientras que, cuando piensa en los padres del narrador, manifiesta la actitud violenta y agresiva que deriva del trastorno psicológico que crece cada vez más, con constantes acusaciones y utilizando expresiones como: «La puta madre que los parió» (Schweblin, 2015, 33). Además, la bifurcación mencionada antes se expresa concretamente cuando él cuenta: «Espero pero no hay ninguna instrucción para mí», subrayando la consideración que la exmujer tiene de él en la misión de recupero de lo perdido, es decir alguien sobre el que sabe que no puede y no quiere confiar. A este respecto, ella dice a Javier: «Es tu culpa. ¿Dónde mierda están mis hijos?» (Schweblin, 2015, 34), ya que identifica él con sus padres como un único hogar roto y vaciado que ahora encarna lo ajeno, es decir la gran amenaza para el cuidado de Marga con respecto a sus hijos. Por lo que se refiere a la búsqueda del narrador, él cuenta: «Me veo obligado a seguir sus pasos y no puedo concentrarme en mi propia búsqueda» (Schweblin, 2015, 33), dando así la certeza de que su búsqueda no coincide con la de ellos. La forma en que vive la desaparición parece bastante serena: probablemente él solo quiere ver si sus hijos están con sus abuelos y si es así, para él no hay nada que temer.

Otra figura que se añade a la búsqueda es la de la policía, llamada por voluntad de Marga después de haber encontrado lo que más temía: el shortcito de malla de Simón. En el dialogo entre la mujer y las autoridades policiales destaca otra bifurcación de perspectivas: ella confía en estas figuras emblemáticas del mantenimiento del orden de la seguridad pública, esperando también ser comprendida en su trauma que la concretización del fracaso del cuidado está desarrollando, de hecho, les dice: «-Mis hijos – insiste Marga. Se planta frente a uno de los policías y lo repite muchas veces, quiere que la policía se concentre en lo importante -, mis hijos, mis hijos, mis hijos» (Schweblin, 2015, 36). Pero lo que parece afectar particularmente a la policía, es el hecho que hay menores y adultos desnudos y juntos, un hecho delictivo que va totalmente en contra el orden público y, descubierto esto, se lanzan a la acción para buscarlos. La relación entre los hijos perdidos y Marga puede ser paragonada a la del orden público perdido y la policía: dos necesidades que pueden colaborar perfectamente para alcanzar sus respectivos objetivos. La acción de seguir circulando con la policía y pedir el orden para Marga es algo que consuela, es

decir una especie de amortización de la pérdida donde, hasta el último, se intenta no alcanzar la admisión de la pérdida definitiva con la esperanza de encontrar lo perdido, así como siempre se ha conocido, en la casa de al lado. Mientras circulan, la policía grita a la central palabras como “adultos y menores”, “secuestro” y “desnudos”, un grito que contrasta con el de alegría que, entretanto, están haciendo los abuelos y los niños que, en un momento dado, el narrador ve expuestos en toda su desnudez detrás del ventanal del *living*. La escena manifiesta una especie de rebeldía por ellos frente a Marga y las autoridades, enemigos de la libertad que, en cambio, Javier secunda no diciendo nada. De esta manera ambos los papeles de los buscadores desesperados fallan, haciendo caer el régimen de la construcción de la estructura social. Esta última, definida “normalidad”, en realidad se revela ser un medio de control y racionalización de la naturaleza de la realidad en la que la persona se ubica. Con respecto a esto, la autora misma declara: «La verdad es que todos tenemos un anhelo por respetar y ser parte de los códigos sociales, de lo que se entiende por normalidad. Pero la normalidad no existe, es una convención, un espacio al que nos aferramos y que en realidad lo que hace es recortarnos, limitarnos, obligarnos a aceptar normas, mandatos colectivos, familiares. Si algo me apetece recalcar en mis relatos es que cada uno de nosotros somos seres especiales, únicos, y, al mismo tiempo, sacudir los prejuicios de los lectores.»⁴.

3.3 Nostalgia de lo íntimo

En conclusión, el concepto final del análisis que se va a considerar es el de la nostalgia de lo íntimo y es emblemático para lo que se refiere a lo que queda frente a la revelación del real estado de las cosas que la actuación de la desnudez de la escena final retrata. El personaje más representativo por lo que se refiere la nostalgia de lo íntimo perdido es Marga, una madre que, como las figuras maternas examinadas en los dos cuentos precedentes, se enfrenta con el desapego de sus hijos y el consiguiente fracaso del cuidado. Aquí interviene la problematicidad de la irreconocibilidad de lo propio, representada por la incoherencia entre el contenedor de la pertenencia afectiva y su contenido que, convirtiéndose en lo ajeno, crea una ruptura de los sistemas de relaciones y de las identidades tal como siempre se han conocido, expresando de esta manera la

⁴Declaración hecha por la escritora Samanta Schweblin en la entrevista con la periodista E. Rodríguez en el periodico online “Lecturas sumergidas”.

perspectiva que adopta la autora de una lectura nostálgicamente humanista. En el relato, los cuatros miembros del viejo núcleo familiar de Marga y Javier se revelan contenedores que manifiestan un contenido que comunica la amenaza del corte del sistema y la desnudez es el medio a través del que esta otredad aparece, de hecho, el contenedor mismo, convirtiéndose en algo que va contra el sistema de la madre y de la policía, se vuelve imagen de la naturaleza del contenido. Cuando la prueba de la desnudez de los niños aparece ante los ojos de Marga, es decir cuando encuentra el bañador de Simón, el narrador cuenta que: «Marga no hace nada. Quizá no puede agacharse por esa prenda, quizá no tenga las fuerzas suficientes. Está de espaldas y su cuerpo empieza a temblar» (Schweblin, 2015, 35). La dinámica que ocurre en esta escena remite mucho a la del encuentro entre la madre de la protagonista de “Un hombre sin suerte” y la nueva niña-bombacha: cuando ambas descubren que la parte más íntima del cuerpo de sus hijos ha sido violada, entonces que los niños han alcanzado el nivel más extremo de desnudez, manifiestan un trastorno psicológico que tiene una actitud agresiva y adoptan la reacción más instintiva de la violencia como reivindicación contra quien representa el culpable desde su perspectiva. En este caso la víctima de la reacción agresiva es Javier que, siendo identificado con sus padres por Marga, corresponde al hombre contra el que la madre de la niña de “Un hombre sin suerte” descarga su frustración: «Marga me salta encima. Trato de sostenerme pero pierdo el equilibrio. Me cubro la cara de sus cachetazos» (Schweblin, 2015, 35). Además, aquí el bañador está claramente descrito como el objeto incontrolable que hace externar a la madre su pérdida de control, ya que es imagen de la culminación del peligro de la intimidad de sus hijos y la concretización de su fracaso del cuidado. Marga, así como la protagonista de la “Respiración cavernaria”, es un personaje que refleja su obsesión del control en el espacio ilusoriamente propio y seguro de la casa: al igual que Lola que utiliza como herramienta del control el hecho de ordenar las cosas, meterla en las cajas y embalarlas para no perderlas y para que no se vayan, el narrador cuenta que en la casa de Marga: «Hay pocas cosas y todo está muy ordenado. Es una casa de verano, me digo, pero después pienso en la verdadera casa de mi mujer y mis hijos, la casa que también era mi casa y me doy cuenta de que siempre fue así en esta familia, que todo fue poco y ordenado, que nunca sirvió de nada correr las perchas para encontrar algo más» (Schweblin, 2015, 35). Las casas de las dos figuras femeninas representan el espacio donde estas mujeres tienen que ejercer su responsabilidad de ángel del hogar, es decir de

guardiana de la casa y donde son responsables de mantener a salvo sus pertenencias afectivas de la dimensión de circulación y difusión de lo doméstico del afuera. Pero estos espacios domésticos, por mucho que se intente mantenerlos cerrados, en el mundo contemporáneo son contenedores abiertos: como se ha observado en las casas analizadas hasta ahora, en estas siete viviendas que pertenecen a esta dimensión no hay una posibilidad de distinción entre un adentro y un afuera, todo sale y entra circulando. Además, un detalle significativo que caracteriza las casas de esta época son las grandes vidrieras que alimentan esta neutralización entre la dimensión de lo doméstico y la de lo ajeno, ya que son como puertas abiertas que permiten un contacto directo entre las dos dimensiones, es decir una imposibilidad de intimidad. Estas se pueden considerar también como elementos de la casa que actúan como exhibidores de un negocio y, en este sentido, toman un significado fundamental en la escena final. El intento de mantener el orden y el control en el espacio que se cree ser seguro y bajo el propio poder contra lo caótico del afuera fracasa tanto en “Mis padres y mis hijos” como en “La respiración cavernaria”, ya que todo cede al mecanismo de circulación y de difusión de lo doméstico donde personas y objetos, cargados de valores humanos, se convierten en algo volátil y sujeto al proceso de vaciamiento en la dimensión que remite al espacio globalizado. Otra característica de la vivienda en cuestión es el hecho que es una casa de verano: esta última no es una habitación principal, sino un lugar de permanencia temporánea y por eso representa la vivienda de la provisionalidad por excelencia. En realidad, los espacios con los que la poética de la autora trabaja son lugares transitorios y, por lo tanto, una casa de verano se puede considerar un lugar aún más provisional. La centralidad de este aspecto se refiere al hecho que muchos de los protagonistas de *Siete casas vacías* viven en un estado de perfecta mudanza, por ejemplo, poniendo sus cosas en cajas listas para salir como hacen las protagonistas de “Nada de todo eso”, la narradora de “Cuarenta centímetros cuadrados” y Lola en “La respiración cavernaria”. Todo esto tiene por objeto la idea que nunca se puede pasar un confín definitivo y la sensación de lo provisional es la que se contrapone a la constatación de la pérdida absoluta.

Otro aspecto que se puede considerar es la relación entre la ropa encontrada de los abuelos y los niños con el concepto de la muerte: durante la búsqueda el narrador, cuando nota la ropa de sus padres, cuenta: «Entre las ramas de dos árboles veo que el delfín inflable de los chicos cuelga ahorcado de una de las ramas. La soga está hecha con la ropa de *jogging*

de mis padres» (Schweblin, 2015, 32) y, a continuación, cuando Marga ve la primera prenda de su hija en el suelo, la describe diciendo: «Es algo azul, y lo sostiene de una punta, como si se tratara de un animal muerto» (Schweblin, 2015, 34). La simulación del ahorcamiento escenificado con una cuerda hecha con la ropa de los dos ancianos hace que sea aún más claro que los artífices de la participación de Simón y Lina en el proceso de compartición de la propia intimidad venga precisamente de ellos. Estas dos imágenes que aluden a la muerte probablemente hacen referencia a esta última como signo de la pérdida por antonomasia y del alcanzamiento de la frontera definitiva de la pérdida de los niños como pertenencias íntimas y de su identidad. El objeto fetiche de la historia, es decir a través del que la madre logra identificar la identidad de sus hijos como sus pertenencias y bajo su cuidado, es la ropa de ellos. La vestimenta representa la construcción de la intimidad, así como la imposición de una estructura social hecha de normas, leyes y un orden determinado representa la construcción de la normalidad: si se quitan estas construcciones, lo que queda es un estado caótico que en realidad consiste en la libertad, es decir en el real estado de las cosas. De esta manera, siendo la ropa un medio con el que se las personas distinguen la natural serialización de los cuerpos todos iguales creando su propia máscara social, el estado de la desnudez no permite más a la madre considerar a los niños como algo identificable y íntimo. La condición de desnudez con la que los niños ahora están puestos en circulación y expuestos al afuera, hace adoptar a las crías una nueva forma adaptada a la nueva realidad revelada y les quita el contenido humano dado por la madre, dando lugar a una ruptura de conexión entre ellos y al fracaso de la responsabilidad de la madre. Así como se ha mencionado en “Un hombre sin suerte” y también en la historia de *Distancia de rescate*, incluso en este caso el fracaso del cuidado empieza de una pequeña distracción por la madre que parece algo inevitable: la realidad es que esto es algo destinado a suceder y todos estos cuentos parecen deconstruir la naturalidad de la idea de la generación de las mujeres guardianas del cuidado, del hogar y de la posibilidad de la existencias de pertenencias afectivas, haciendo destacar otra vez la visión nostálgica humanista de la autora.

En el relato, el narrador define los comportamientos absurdos de sus padres como síntomas de una enfermedad. Esta última es algo que de por sí pone el individuo trabajador, inserto en la realidad de la globalización, en una condición diferente, es decir afuera del mecanismo de producción. La “locura” de la que habla Marga y que el narrador

define “Alzheimer” se encuentra de manera similar también en la protagonista de “La respiración cavernaria”: es la enfermedad por excelencia que crea un desapego con la realidad y con lo que está afuera del cuerpo, haciendo perder el control sobre este último, cuya única realidad es aquella nueva que se desarrolla adentro. Lo que parece ocurrir, pero, es que el cuerpo mismo se convierte en una especie de jaula dominada por algún tipo de presencia ajena portadora de la revelación del natural estado de las cosas contra la construcción del sistema. Como dicho antes, el contenido que va a construir la enfermedad en cuestión se revela no reconducible a una lectura de psicoanálisis freudiana, sino un corte del sistema, una vorágine del sentido que se reconduce al concepto de *weird* de Mark Fisher. Este elemento destructivo consiste en algo que suscita el sentimiento de lo erróneo y que se manifiesta a través de fenómenos extraños que no se pueden domesticar, es decir las acciones grotescas que los abuelos cumplen. La desnudez y la “locura” de los desnudos del cuento representan un elemento de ruptura que, de manera escandalosa, interrumpen la continuidad de lo normal del sistema sin afuera trayendo el corte, es decir la revelación del mensaje del texto, en la casa de Marga. El hecho que al final también los niños asuman la misma naturaleza de los abuelos, confirma que la “enfermedad” de la que se habla en el cuento, en realidad no es más que una forma de resistencia y de rebeldía a través de la revelación del contenido de los cuerpos desnudos dominados por el monstruo de lo ajeno.

El narrador, mientras está en el coche junto con Marga y la policía, por fin los ve: «En este momento me vuelvo hacia la casa. Los veo, ahí están los cuatros: a espaldas de Charly, más allá del jardín delantero, mis padres y mis hijos, desnudos y empapados detrás del ventanal del living. Mi madre restriega sus tetas contra el vidrio y Lina la imita mirándola con fascinación. Gritan de alegría, pero no se los escucha. Simón las imita a ambas con los cachetes del culo» (Schweblin, 2015, 37) y al final añade: «Así que me digo a mí mismo “no abras la boca”, “no digas ni mu”, porque veo a mi padre mirar hacia acá: su torso viejo y dorado por el sol, su sexo flojo entre las piernas. Sonríe triunfal y parece reconocerme. Abraza a mi madre y a mis hijos, despacio, cálidamente, sin despegar a nadie del vidrio» (Schweblin, 2015, 38). El episodio final descrito por el narrador es lo que lleva el acontecimiento al más alto nivel de su connotación grotesca, esto porque es la escena que encierra la revelación de la historia: los cuatros están completamente desnudos y expuestos detrás del ventanal de la casa mientras cumplen

gestos que desafían de manera brutal el sentido común del lector. Una particular atención está en la cruda exposición de las zonas íntimas: la abuela se divierte jugando con su seno, suscitando fascinación en la niña que la imita, casi como si fuera un juego educativo que la abuela está orgullosa de enseñar. Junto a ellas participa también Simón que las imita con su cola. La desnudez aquí está retrata como un inocente juego entre abuelos y nietos que celebran de manera desproporcionada gritando de alegría. Esta escena se puede considerar símbolo de su victoria en la guerra entre los dos sistemas, donde ahora los cuatros exponen el trofeo de la desnudez, cuya completa exposición está acentuada por la particular y orgullosa exposición de las zonas íntimas, es decir las componentes más emblemática del cuerpo descubierto que, de hecho, parecen ser lo que más quieren exhibir manteniéndolas pegadas al vidrio. El abuelo, que en toda su desnudez mira al hijo, abraza los tres con una sonrisa definida triunfal: él está orgulloso de la victoria contra el gran sistema de la construcción y celebra junto con ellos la liberación de la máscara social de la ropa, involucrando a todos en un abrazo como símbolo de unión que hace parecer la escena una fotografía expuesta a la ciudad de lo que se puede considerar una especie de nuevo núcleo familiar adaptados a los tiempos contemporáneos. Es como si formaran una única mente común que representa el origen de una nueva humanidad, hecha de individuos cambiados que apunta hacia la irreconocibilidad de lo propio y la imposibilidad de la intimidad. El abuelo, cuando mira a Javier, probablemente quiere que se una a ellos porque él ha entendido desde el principio y tiene la posibilidad de convertirse, de hecho, es también el único entre todos los otros personajes que los ve. El elemento de la desnudez caracteriza también la casa moderna que es la vivienda caracterizada por grandes vidrieras, como si tuviera el objetivo de convertir lo personal en público favoreciendo la exposición. Estas vidrieras actúan como las vitrinas de un negocio que exponen el espacio doméstico y sus componentes completamente vaciados de cualquier identidad y contenido humano. La casa es como una tienda, una estantería de supermercado, donde los habitantes son expuestos como productos-objetos de manera serializada, desnudos, así como han nacidos (o mejor, producidos). La intimidad se revela así una construcción hija del sistema de la “normalidad”, ya que en realidad es algo que tiene que ser compartido y difuso. Imagen de la imposibilidad de lo íntimo es la del no poder y querer desapegarlo de la vidriera porque es algo que tiene que ser expuesto en los tiempos contemporáneos. La nostalgia del humanismo, que Samanta Schweblin expresa

de manera así potente a través de la monstruosidad de la desnudez en este relato, hace referencia a todo lo que se está perdiendo en este sistema de circulación global que ha afectado a nuestras identidades.

CAPÍTULO 4

4. “Salir”: la burla del sistema sin salida

El cuarto y último capítulo analizará, en el relato final “Salir”, la acción simbólica y rebelde de la narradora que da el título al cuento y que, a lo largo de la narración, estará acompañada de una visión utópica, pero que al final fracasa sacando a la luz el mensaje último del texto y también representativo para todas las historias de *Siete casas vacías*. El análisis de los acontecimientos que caracterizan la aventura de la protagonista se articula en tres conceptos que reconstruyen su camino hacia la revelación final del relato: la bifurcación entre la dimensión real de la casa y aquella más ilusoria y onírica del afuera, la circulación y consiguiente difusión de la presencia de la narradora y su regreso y resultante fracaso de la salida. La protagonista introduce su entorno doméstico como un ambiente desde el que necesita huir hacia la dimensión externa de la casa, un lugar que parece mover el lector a una realidad de carácter más onírico y donde, en cambio, ella experimenta una agradable sensación de libertad. La mujer empieza a circular por esta ambientación externa y lo hace acompañada por un hombre que conoce al comienzo de su acción de salida y con el que ella percibe una conexión especial en cuanto identifica en él su mismo intento utópico. Al final, esta persona se revelará un cómplice ilusorio y todas las esperanzas de la salida de la narradora fracasarán con su regreso.

La narradora está en su casa sentada a la mesa con su marido que la mira y hay un gran silencio, ella dice que tiene que decir algo, pero no puede. Ella sale de la casa en bata y sin llaves, pero esto no le preocupa mucho. En el ascensor conoce a un hombre con el que se siente cómoda y entre los dos empieza un diálogo: él le dice que su esposa lo mataría, pero no dice la razón y al final los dos se despiden. Mientras la narradora está en la calle, el señor del ascensor reaparece y ella decide subir a su coche siempre que conduzca a paso de tortuga y con las ventanas abiertas, como si estuvieran caminando. Ella le pregunta por su esposa (porque entonces le gustaría hablar de su hermana) y él le explica que es su aniversario y que tenían que salir a cenar, pero tuvo un inesperado porque hubo un problema con la antena. Seguidamente ella descubre que el hombre trabaja en el edificio donde vive desde hace meses. A la historia de su esposa ella responde que podría haberla llamado, pero él dice que no lo hizo. En algún momento deciden bajarse del coche delante de un quiosco, ella dice que se siente muy bien con él y que le gustaría replicar

este momento cuando lo necesite. El “escapista” la invita a unirse a él y al hombre del quisco. Este último se da cuenta de que su cabello está mojado y se sorprende, así que él le pregunta si está bien y si quiere secarlos con un secador de pelo que tiene en la parte trasera. Ella no quiere, pero al mismo tiempo no quiere decir que no a nadie. Interviene el “escapista” y dice al hombre del quisco que, con el calor y conduciendo con las ventanas bajadas, volverá a tener pronto el cabello seco. La narradora le propone al hombre comprar flores para su mujer para compensar su retraso y él acepta. Los dos caminan, él tiene una caminata torpe y desordenada, así que ella se aleja para no hacerlo sentir incómodo, pero luego se acerca para reanudar una especie de comunicación que ella define “una distancia de comunicación”. Los dos siguen caminando, pero no hay sincronización entre sus pasos, hasta que él propone ir en coche. En este punto ella piensa que las cosas no van bien, él se ríe, pero ella dice que es una cosa seria y él confiesa que no entiende, así que terminan despidiéndose. Ella llega a casa pensando en cosas como el hecho de que esta es su forma de caminar y ese es su palacio. Cuando regresa está muy molesta al ver todo terriblemente intacto de manera perfecta, como estaba cuando se fue. El marido todavía está sentado allí que espera y ella concluye diciendo que lo único que podría decirle es que salió por un momento.

4.1 Las dos dimensiones: la casa y el afuera

La protagonista abre la narración presentando el espacio doméstico de su casa que, de inmediato, describe como un lugar infestado de una sutil inquietud, pero extremadamente perceptible a través de la que el cotidiano de los personajes se revela una realidad siniestra. La casa y los objetos que recoge son centrales en la expresión de la obsesión de la autora en retratar la connotación perturbadora del cotidiano del ambiente doméstico y, junto con sus habitantes, son las principales partes sujetas al constante proceso de desfamiliarización que se ha analizado en todas las casas examinadas hasta ahora. La narradora, con respecto a esto, cuenta: «estoy sentada en la mesa del comedor frente a mi marido, tras un largo silencio. Sus manos abrazan el té ya frío, sus ojos rojos siguen mirándome con firmeza. Espera que sea yo la que diga lo que hay que decir. Y porque siento que sabe lo que tengo que decir, ya no puedo decirlo. Su frazada está tirada a los pies del sillón, y en la mesa ratona hay dos tazas vacías, un cenicero con colillas y pañuelos usados» (Schweblin, 2015, 115). La situación doméstica está descrita como una

estricta construcción y un espacio estéril que subraya el contraste con la concepción de hogar, es decir de la vivienda que tiene un alma y una identidad, ya que se caracteriza por un contenido humano construido por los rituales y los valores emocionales a la que la asociamos. La impresión que transmite esta escena es la de un espacio rígido, donde todo parece espantosamente estar atascado en el tiempo, pero la principal sensación que se registra es sobre todo la de un general vaciamiento: los objetos mencionados que decoran la casa como, por ejemplo, las tazas vacías y los pañuelos usados remiten todos a la idea de algo que se ha consumido y que ha perdido su función/identidad. Además, también los miembros de la familia parecen ser figuras construidas que se manifiestan como parte integrante de esta rígida construcción del espacio doméstico y emblemático, con respecto a esta sensación, es el personaje del marido de la protagonista que parece homologarse a los objetos alrededor: está inmóvil, hasta el punto de estar bloqueado en la acción que está en curso de hacer, ya que no bebe el té que tiene entre las manos y lo deja enfriar. La deshumanización que lo caracteriza se expresa también a través de la inmovilidad de su mirada, donde los ojos rojos mismos, quizá por la sequedad causada por la falta de movimiento, parecen ser resultado de un cuerpo inanimado. Pero, lo que es más representativo en esta escena, es el gran silencio entre los dos: él no habla y espera que lo haga ella, ya que la mujer probablemente es la única que podría decir algo siendo la única entidad que se mantuvo “viva y humana” en este contexto estéril y frente al que intenta rebelarse. La situación relacional misma de la pareja se parece ser caracterizada por un estado de rareza y una crisis dada por un vaciamiento de su contenido humano y afectivo que ha desarrollado un total fracaso de conexión entre los dos. Los vínculos relacionales entre los habitantes de estos espacios domésticos enrarecidos se muestran impalpables y es complicado entender sus dinámicas extrañas, de hecho, la razón de la distancia entre los dos transmite al lector la sensación de un trauma sin relato, acontecido en el pasado y que nunca llega narrativamente en el texto. Este fenómeno es funcional en hacer de la casa y los parentescos, también aquí, los principales lugares embrujados y de condensación del elemento terrorífico según la concepción de horror psicológico y psiquiátrico que caracteriza la poética de la autora. Aunque no está clara la situación, entre la narradora y su marido se puede advertir una bifurcación de estado porque es como si se sintieran parte de dos dimensiones diferentes: el marido se ha convertido en parte de la real dimensión doméstica en la que se encuentra a través de su cuerpo-objeto vaciado

que yace junto con todos los demás objetos dentro de la casa, mientras que ella, o mejor su cuerpo, escapa de esta realidad, quizá antes de que sea tarde. Todo lo que es aparentemente doméstico, en realidad se revela monstruosamente ajeno y el deseo de huir parece ser fuertemente instintivo, como si su salida de la casa fuera un gesto de supervivencia, su última oportunidad para evitar la muerte de su contenido humano y, probablemente, lo que ella intenta decirle sin éxito tiene que ver con esto. Ella describe su salida de la casa como un gesto muy agotador, ya que parece una circunstancia donde ella tiene que escapar de alguien que la tiene prisionera: «Veo la puerta de salida, y, como sé que él todavía me mira, yo me esfuerzo en evitarlo. Respiro, me concentro. Doy un paso al costado alejándome un poco más. Él no dice nada, y me animo a dar otro paso. (...) Los movimientos son lentos, pausados.» (Schweblin, 2015, 116). Una vez que sale, sigue diciendo: «Me quedo un momento con la oreja apoyada contra la puerta, intentando escuchar ruidos dentro, su silla al incorporarse o sus pasos hacia acá, pero todo está en completo silencio» (Schweblin, 2015, 116). La narradora intenta escuchar si su escape ha provocado una reanimación o algún tipo de reacción en su marido y, en su gesto, deja entrever la esperanza que así sea, pero el gran silencio permanece. El hombre, aunque está presente físicamente, se ha convertido en una total ausencia que no tiene más un contenido humano, una identidad y que parece no reconocerse más en su relación doméstica con respecto a ella dentro de lo que era su hogar. Este lugar ahora se ha convertido en un espacio anodino donde quedan solo objetos igualmente anónimos, entre los cuales él mismo: frente a todo esto, la narradora expresa una suerte de nostalgia con respecto a esta demostración de pérdida de lo familiar.

Una situación de construcción y fracaso de las relaciones familiares se puede considerar también en el caso del hombre que la narradora, inmediatamente después de salir, encuentra en el ascensor. De la nada este último dice a ella: «Mi mujer va a matarme» (Schweblin, 2015, 117): el hecho de que la primera cosa que le dice introduce su problemática con respecto a su hogar es significativo porque esto hace que su encuentro parezca algo querido por el destino, o puede ser que él sea una entidad que ya sabe y que se presenta de esta manera no casualmente. Igualmente significativo, es lo que dice a la mujer cuando él se define con el término “escapista” y, aunque la mujer se sorprende sobre el uso aparentemente sin sentido de la palabra, él le asegura que es la manera correcta para definir lo que hace. El uso de este término se puede interpretar como una

declaración del hecho que su condición es la misma de la narradora, es decir que también él está en una circunstancia de escape de su propio hogar. A este respecto él, de hecho, cuenta que el día del aniversario entre él y su esposa, a causa de un problema con la antena del mismo edificio en el que la protagonista habita, retrasó para su cita y, debido a esto, él se ha puesto en una situación de amenaza de su relación doméstica, es decir con su mujer, pero no parece que tiene la intención de remediarla. En esta circunstancia él, en cambio, parece tomar este encuentro como ocasión para escapar de su realidad familiar, prefiriendo conscientemente empezar a circular con ella más bien de preocuparse de su pertenencia doméstica. Con respecto a esto, la protagonista le dice: «- ¿La llamó para avisarla del retraso? Él niega, consciente del error. - ¿No quiere llamarla por teléfono? – No, realmente no me parece una buena idea» (Schweblin, 2015, 119). Entre los dos parece instaurarse desde el principio una conexión de entendimiento que, sobre todo para la narradora, parece ser la clave para acceder a la dimensión ilusoria del afuera e ir hacia la dirección de una salida definitiva del sistema y del proceso de desfamiliarización del propio hogar. La protagonista misma, desde el principio del encuentro confiesa: «Me siento cómoda en su compañía» (Schweblin, 2015, 117), como si de inmediato había identificado en él la persona justa para ser comprendida. Las intenciones de la mujer no están claras: a lo largo de la historia, en la relación entre los dos, sigue existiendo una ambigüedad de fondo, por ejemplo, cuando ella mirándolo dice para sí misma que le gusta su sonrisa y, entonces, una duda también sobre el hecho de que tal vez el hombre podría representar para ella una posible sustitución de su marido con la que podría desear compensar su pérdida.

Un concepto simbólico que se puede tomar en consideración cuando se habla de una división entre la dimensión interna y familiar y la del afuera es lo de “*uchi – soto*”, que hace referencia al concepto de grupo y de relaciones humanas en la cultura japonesa: el término “*uchi*” significa “casa, lugar seguro”, mientras que “*soto*” se refiere a todo lo que es exterior, “los demás”. De esta manera se dividen a las personas en dos grupos: uno interno, que está constituido por la familia sino también por el ambiente de trabajo y uno externo, que consiste en todo lo que está afuera de esta dimensión de pertenencia. Esta interacción entre la familia y el ámbito laboral, es decir entre estructura y grupo de pertenencia, representa un elemento esencial en la vida de cada individuo, tanto que puede definirse como “conciencia”, es decir la conciencia grupal que se codifica con el término

japonés *kaisha* (mío, nuestra empresa). A la luz de esto, un caso emblemático con respecto a esta división es el caso de los «Hikikomori»⁵. En la realidad de estos individuos, la dicotomía *uchi/soto* se traduce respectivamente en “seguro/peligroso”, ya que la dimensión *uchi*, que corresponde a su habitación, está identificada como el lugar donde el sujeto hikikomori puede dar paz a su propia psique y aliviar el dolor psicológico causado por lo que está afuera, por las obligaciones exigidas por la sociedad y también por la familia. La dimensión *soto*, en cambio, asume la consideración de un lugar agotador, intolerable y cargado de responsabilidad, donde “los demás” se revelan los principales enemigos que tienen el poder, a través de sus malos juicios mediante los cuales el individuo hikikomori se siente definido e identificado, de ser artífices de su brote psicológico. Estas personas, además de encontrar en el espacio-*uchi* la posibilidad de adoptar como forma de defensa el aislamiento, aquí viven también una sensación de libertad individual muy rara en la sociedad japonesa, ya que en la sociedad *uchi/soto* el sujeto no está considerado en su individualidad, sino como parte de un grupo. La reducción de su existencia a la única dimensión del adentro tiene entonces el objetivo de un escape de la amenaza del afuera, de hecho, el fenómeno “Hikikomori” nace de la concretización de esta decisión de completa eliminación de una de las dos dimensiones. En la historia de “Salir”, ocurre una especie de inversión entre las dos realidades: aquí la casa es lugar de dominio de la desfamiliarización y de lo ajeno donde la protagonista se siente fuertemente amenazada, incluso por el propio marido que está caracterizado por una forma que encarna el monstruo de la amenaza, de “los demás”. La dimensión de la casa, entonces, corresponde al espacio-*soto* generador de la ruptura psicológica de ella y desde el que la narradora advierte una fuerte necesidad de escape para no homologarse al proceso de esterilización, conservando así su propia individualidad y contenido humano.

Es en la dimensión del afuera que ella experimenta una sensación de libertad en la que encuentra refugio y se dirige dejando las llaves de la casa como signo de su rechazo y abandono. En este espacio-*uchi*, ella siente de tener el poder de una posibilidad de salida del sistema, pero, como en el caso de los individuos hikikomori, su existencia no puede encajar con la realidad del mundo en el que se encuentra, ya que es una dimensión de

⁵ Término japonés que hace referencia a las «Personas afectadas por un síndrome que induce a encerrarse en su propia habitación sin salir (literalmente “estar al margen”) bastante común en Japón» (sito Treccani: www.treccani.it).

rebeldía contra el sistema. Esta problemática da a estos dos espacios un carácter transitorio que existe hasta fin del fracaso de la resistencia: este aspecto remite al contexto de una dimensión onírica, donde la protagonista, así como los hikikomori, se aliena de la dimensión real del sistema en nombre de su visión utópica que le hace vivir la dimensión del afuera como una posibilidad de realización de su deseo que, pero, al final fracasa.

Por lo que concierne al ingreso en el plano de la narración caracterizado por una connotación más surrealista, importante es subrayar que en este momento lo que pasa a la protagonista es una especie de desunión entre la voluntad de su conciencia y de su inconsciencia, la cual es actuada por el cuerpo que autónomamente empieza a hacer acciones que ella parece no poder controlar: «Tengo que decirlo, me repito, pero es una orden imposible. Y entonces algo sucede, algo en los músculos complicado de explicar. Sucede paso a paso sin que alcance a entender exactamente de qué se trata: simplemente empujo la silla hacia atrás y me incorporo. Doy dos pasos al costado y me alejo. Tengo que decir algo, pienso, mientras mi cuerpo da otros pasos y me apoyo contra el mueble de los platos, las manos tanteando la madera, sosteniéndome» (Schweblin, 2015, 115-116). En esta escena es el cuerpo que parece impedirle romper el silencio con el marido contra la voluntad de su pensamiento: contra su nostalgia de lo que está perdiendo y que ella intenta en vano recuperar a través de los que son probables esfuerzos de comunicación, el cuerpo, es decir su componente más instintiva, es como si la invitara a salir y a circular afuera de este espacio como gesto instintivo de sobrevivencia de su contenido. Por un lado, el cuerpo parece ser el contenedor de algo *weird*, es decir un corte del sistema, que le hace cumplir este acto de rebeldía invitándola a buscar una manera para salir. Pero, al mismo tiempo, este fenómeno parece remitir a un caso de sonambulismo: el concepto del sueño como medio de expresión del inconsciente, que en este caso manifiesta un mensaje de necesidad de escape frente a la realidad de la desfamiliarización, puede ser otra interpretación de la causa de esta escisión entre mente y cuerpo, además esto va a impulsar la connotación onírica de la naturaleza del lugar hacia el que se dirige. Con respecto a la idea del cuerpo como contenedor de una presencia que personifica la esperanza del escape, cuando ocurre la desilusión con respecto a la figura del hombre, ella cuenta: «Ya no es el camino correcto, pienso, todo venía saliendo tan bien. Él se ríe, triste. Mi cuerpo se contrae, siento rígidas las manos y la nuca» (Schweblin, 2015, 122). En la escena, ella reporta que, frente al momento en el que se

concretiza la desilusión con respecto a la figura del hombre, es decir la desilusión de la posibilidad de un afuera, también su cuerpo reacciona volviéndose rígido. Este fenómeno se puede interpretar como la reacción de la presencia *weird* en su interior que, frente a la concretización del fracaso de su intento, es como si hubiera desaparecido transformando el cuerpo en algo rígido y esta imagen de conversión a un estado tieso remite al procesamiento que ocurre normalmente con la muerte. Esto podría revelar que la razón de la diferencia entre el estado de ella y de su marido era este corte que, por un momento, le dio la oportunidad de reaccionar al proceso de esterilización y vaciamiento del cuerpo manteniéndola “humana y viva”, pero ahora que esta presencia ya no está, su cuerpo-objeto vuelve a yacer junto con el del marido y todos los otros elementos dentro de la casa.

Otro aspecto representativo del pasaje entre las dos dimensiones es el estado del tiempo meteorológico: al comienzo, cuando ella se encuentra en el espacio de la casa va a empezar a llover: «Tres relámpagos iluminan la noche (...) Todavía no llueve. Los ventanales del balcón de enfrente se abren y una señora en pijama sale a recoger la ropa» (Schweblin, 2015, 115), mientras que, cuando sale de la casa, cuenta que: «ahora una briza agradable llega desde Chacarita, fresca y perfumada, y camino hacia allá» (Schweblin, 2015, 117). Este cambio repentino de tiempo puede ser considerado una imagen que refleja el estado mismo de la narradora en el paso entre los dos lugares y, además, en su rapidez parece ser casi algo mágico que alimenta la connotación y la sensación de irrealidad del espacio del afuera, como si estuviera entrando en una dimensión alejada de la realidad. Además, el proceso del elemento de la luz da esta impresión de cambio de ingreso gradual de un mundo de brutal realidad a uno diferente de consuelo: «Las luces de los tubos parpadean y luego el pasillo queda ligeramente verde. Voy al ascensor, lo llamo y llega enseguida. Las puertas se abren y un hombre se asoma sin sacar su mano de los botones. (...) Cuando las puertas se cierran siento un fuerte perfume a lavanda, como si acabaran de limpiar, y la luz, ahora cálida y muy cerca de nuestras cabezas, me alivia y reconforta» (Schweblin, 2015, 116). Cuando ella sale de su espacio doméstico, el pasillo pasa de tener la connotación de un lugar que transmite una impresión de inquietante caos con sus luces parpadeantes, a convertirse en un sitio que, cuando el pasillo se hace verde, transmite una sensación de quietud que parece ser también efecto de una presencia mágica y surreal. El color verde en esta escena se puede

interpretar como un signo muy significativo porque, en primer lugar, en el imaginario común es el color de la esperanza, de hecho, tiene que ver con el fenómeno de la ilusión, además la psicóloga Brunella Gasperini lo define como el color que «también representa el color de la vida que continúa y se renueva, un signo de equilibrio y crecimiento, por lo que se asocia con la juventud» (Gasperini, 2018, 1). De esta manera, la aparición de este color podría ser interpretada como un mensaje bastante claro de lo que esta salida, actuada por la protagonista, realmente representa para ella: el intento de una búsqueda de una nueva vida afuera del sistema caracterizada por la esperanza y la ilusión de encontrar un nuevo estado de equilibrio y de paz contra el caos de la pérdida de las pertenencias afectivas y del propio contenido humano. En el momento en el que encuentra al hombre, la luz se le acerca y la invade cálida, como si él y su encuentro fueran la llave del paso y el agujero que por fin la lleva al otro lado, es decir en su espacio-*uchi*. Cuando esta esperanza fracasa y la narradora regresa a su edificio, a acogerla en su vuelta a la dimensión de realidad caótica serán las originales luces parpadeantes.

4.2 Circulación y difusión del ser doméstico

El segundo aspecto que se propone tomar en consideración en el análisis del cuento es el de la circulación y siguiente difusión de las identidades domésticas: en el relato destaca la circulación de dos personajes, o sea la protagonista y el hombre que la acompaña en su ruta por el afuera.

El primer caso de este fenómeno se presenta con la narradora, ya que cuando el marido la deja salir sin reaccionar en el entorno de gran silencio y de vacío analizado anteriormente, un factor central que la impulsa en su salida-escape es la sensación de no tener más una pertenencia afectiva en el lugar estéril de su casa y, además, de no ser más la pertenencia familiar de nadie pues frente a su fuga y consiguiente riesgo de pérdida, el marido no reacciona. En este contexto donde todo está perdido, la desesperada respuesta de ella es el intento de dejarse difundir en toda su domesticidad, es decir en un estado de máxima exposición y vulnerabilidad de la propia intimidad que es lo de la desnudez: «No tengo llaves, me digo, y no estoy segura de si eso me preocupa. Estoy desnuda bajo la bata. Soy consciente del problema, de todo el problema, pero de alguna manera mi estado, este insólito estado de alerta, me libera de cualquier tipo de juicio» (Schweblin, 2015, 116). Ella sale de su casa sin ropa, solo con una bata y con una toalla que cubre el pelo

mojado que, pero, una vez que sale del edificio se quita: la condición de su pelo actúa como entorno de su desnudez, siendo normalmente el estado que representa la persona en una situación de extrema intimidad, es decir cuando se quita todo para lavarse. El gesto de quitarse también la toalla para exponer de manera completa y casi brutal su cara íntima representa su necesidad de deshacerse de su máscara social, es decir de la construcción que la persona suele tener en el mundo externo, afuera de su propia casa, constituida por la ropa a propósito para mostrarse a “los demás”, el pelo en el estado de “normalidad”, es decir seco y ordenado, el maquillaje etc. Todos estos elementos que van a construir la otra cara de la persona, es decir la imagen física con la que se hace reconocer en el afuera, ella los desintegra y esto es el gesto a través del que ella experimenta la deseada sensación de liberación. Ella cuenta que no se preocupa de tener las llaves consigo y este gesto se puede interpretar, además del rechazo de su vivienda estéril, también como identificación del afuera como su nuevo espacio doméstico u otras como espacio de posibilidad de encuentro de un nuevo hogar y, paradójicamente, se siente más libera de circular aquí y en estas condiciones, que en su casa porque ahora es como si la identificara en el entorno externo. Con respecto a este gesto de libertad, la propia autora declara que las ideas iniciales de los cuentos de *Siete casas vacías*: «Tienen mucho que ver con los climas. En "Salir", yo tenía clara esta necesidad de libertad, de buscar un movimiento nuevo, de conectar con quien sea y descubrir que por un segundo la vida puede ser armónica. La noche, la brisa fresca en la avenida Corrientes, mi personaje sale a buscar eso y no sabe con qué se va a encontrar. Tiene la necesidad de buscar algo ahí afuera que le permita volver a respirar y encontrar fuerzas para hacer lo que tiene que hacer»⁶.

Quizá ella, en su desnudez, tiene la esperanza de encontrar y dejarse llevar por otro hogar ajeno al proceso de desfamiliarización y con el que puede salvar su identidad, haciendo circular ella misma como signo de petición de ayuda y poniendo en acción una especie de mecanismo de compensación para colmar su trauma de la pérdida. La conexión inmediata que desarrolla con el hombre que encuentra, probablemente tiene que ver con la identificación de él con la posibilidad de encuentro con esto, ya que percibe en él la misma necesidad. Cuando la mujer se encuentra sola en la calle, en algún momento dice: «Entonces sucede algo que, de alguna manera, estoy esperando. Quizá porque un segundo

⁶ Declaración hecha por la escritora Samanta Schweblin para el periódico “La Nación” el 6 de septiembre de 2015

antes de escuchar la bocina ya he pensado en él, en el hombre del ascensor, y por eso no me incomoda su coche arrimándose, su sonrisa, y pienso podría contarle sobre mi hermana» (Schweblin, 2015, 118). En esta escena la narradora parece declarar su realización del hecho que el propósito de la misión de su salida y lo que está buscando con esperanza en realidad es el hombre que, después de haber sentido la increíble sensación de comodidad y libertad en su presencia en el ascensor, ha desarrollado una deseada sensación de familiaridad y de pertenencia con respecto a él. El hecho de que, en este momento de la historia, ella decide contarle algo sobre su hermana se puede interpretar como la decisión de compartir con él su estado de nostalgia de su viejo hogar, es decir de lo familiar desaparecido frente del proceso de pérdida y también el deseo de encontrar una manera para recuperarlo, esto porque reconoce en él la posibilidad de ser comprendida. En un momento dado, ella llega también a identificarlo ilusoriamente como una figura familiar cuando lo compara con su hermana: «Él prende uno y fuma exhalando el aire hacia arriba, como hace mi hermana. Pienso que es una buena señal» (Schweblin, 2015, 121).

Lo que pasa entre los dos remite desde diferentes puntos de vista al encuentro entre la niña y el hombre del cuento “Un hombre sin suerte” con el que se pueden considerar una serie de paralelismos: en primer lugar, el punto de partida es lo de un encuentro bastante ambiguo entre una figura femenina y un hombre desconocido. Ambas están en un estado de desnudez, pero la niña no lo quiere, piensa que sea algo malo también porque su edad representa la inocencia y la no realización del mundo real, mientras que el personaje adulto manifiesta el opuesto, es decir el entendimiento de la realidad en la que se encuentra y entonces su desnudez es algo intencional, como si tratara de encontrarse en la situación en la que se encuentra “casualmente” la niña. Tanto la mujer como la niña reconocen en los dos hombres desconocidos una oportunidad de relleno del vacío de su trauma de pérdida de lo familiar y empiezan a desarrollar una conexión que las lleva a abrirse y desear de compartir algo propio con ellos, solo que esto en la niña ocurre siempre de manera más inconsciente mientras que la mujer lo piensa mucho. Además, la niña, con respecto a esto, una vez identificada la posible conexión con el desconocido confiesa su desnudez en secreto como una especie de solicitud de ayuda, mientras que la mujer la expone consciente y lo que quiere confesar una vez encontrado el hombre es su hermana, es decir la nostalgia de lo propio perdido y de su viejo hogar. Ambas empiezan a circular

con los dos hombres en su desnudez y difundiendo su intimidad, solo que, en el caso de la niña, el fracaso de la continuidad de la relación al final relato se produce por la intervención de los padres y ella, en su inocencia e ingenuidad, sigue creyendo en la figura del hombre. En cambio, en el caso de la protagonista de “Salir”, aunque no hay factores externos que impiden la continuación del contacto entre los dos, este último revela de todos modos su imposibilidad de ser una oportunidad para escapar, de hecho, es la protagonista misma a interrumpir consciente su circulación. De esta manera, la mujer parece ser la evolución de la niña desde una perspectiva adulta y esto ocurre en el cuento final que lo hace la historia de revelación del verdadero estado de las cosas en la dimensión sin afuera.

Cuando los dos se encuentran por segunda vez, él decide cambiar su plan de regresar a casa para estar afuera con ella y, también aquí, la autora juega mucho con la ambigüedad de la situación, ya que parece que también él prefiere sustituir la presencia de su mujer con la de la protagonista, pero esto, en línea con lo que se ha analizado, se puede considerar la oportunidad también para él de intentar huir de su ambiente doméstico. Cuando él la invita a subir al coche, ella le dice que preferiría caminar y, frente a su petición, para complacerla él responde: «-Pero podríamos bajar las ventanillas, todas las ventanillas, e ir con el coche bien despacio. (...) mueve el coche lentamente, hasta encontrar una velocidad confortable, me mira y yo asiento con aprobación. (...) El aire circula por mis brazos y mi nuca, ni frío ni caliente. Perfecto, pienso, esto es todo lo que necesitaba» (Schweblin, 2015, 118-119). El antropólogo y escritor Marc Augé, en su libro *No lugares*, define los no lugares como espacios contrapuestos a los lugares antropológicos, por lo tanto, todos aquellos espacios que tienen la prerrogativa de no ser identitarios, relacionales e históricos, sino son todas aquellas áreas utilizadas para la circulación, el consumo y la comunicación. El autor considera estos no-lugares como espacios de provisionalidad y paso, a través de los cuales no se pueden descifrar ni las relaciones sociales, ni las historias compartidas, ni los signos de pertenencia colectiva. Estos sitios son productos de la sociedad de la “*Surmodernité*”: término inventado por el autor que se refiere a la localización cada vez más global de los acontecimientos sociales, intelectuales y económicos desde finales del siglo XX. La *surmodernité* se caracteriza por diversas formas de excesos, exageraciones y abundancias, representa la superación del posmodernismo y describe a la humanidad inmersa en los problemas de la "triple

aceleración" o "triple exceso". Entre estas tres figuras del exceso, él habla de la sobreabundancia de espacio: esta hace referencia a la contracción del planeta en el sentido de que hoy, gracias a los medios de transporte, somos capaces de llegar a cualquier parte del mundo en pocas horas y esto es uno de los aspectos altamente representativos de nuestra época.

La absoluta voluntad de la protagonista de caminar y no utilizar el coche parece casarse con la visión de los no lugares de Marc Augé, en señal de oposición de la existencia de los no lugares, artífices del sistema donde está prisionera y desde el que quiere salir. La intención de conducir el coche normalmente representa una primera señal por el hombre con respecto a su resistencia a la ilusión de la visión utópica de ella, de hecho, la contradicción del sentido de cuando él se define "escapista" es que él dice que arregla los escapes de los coches: esta definición ahora comienza a tomar forma y a concretarse metafóricamente en su papel de "reparar" la necesidad y la ilusión de escape del sistema que se revelará al final. Pero entretanto, él, en su probable entendimiento de la condición de la mujer y en la sensación de consuelo que siente junto con ella, intenta llegar a un punto de unión entre las perspectivas de los dos conduciendo el coche para simular una caminata. Cuando ella empieza a hablar de su hermana cumpliendo el gesto simbólico mencionado antes, él la interrumpe como si quisiera parar el proceso de conexión entre los dos. En este momento, como casi restablecer un equilibrio de normalidad, decide llevarla al hombre del quisco, aunque no tenga dinero, como si hubiera un segundo propósito. Lo que pasa, de hecho, es que este último le propone secarse el pelo diciéndole que puede usar el secador que tiene consigo y el absurdo hecho de que tenga este objeto revela la amenaza que representa el hombre, como si fuera un policía que quiere restaurar las cosas en orden y, entonces, poner de nuevo la máscara a la narradora. El escapista que, por un lado, parece comprender las exigencias de la mujer, la salva de la situación diciendo: «-Estamos en eso- dice el escapista señalando el coche -, ¿ve? Conducimos con las ventanas bajas, en primera, y hace mucho calor. En un rato el pelo va a estar sequísimo» (Schweblin, 2015, 121). Por el otro, esta es otra escena revela que efectivamente él parece capaz de entenderla, pero, al mismo tiempo, es siempre él que la puso en esta situación y parece ser una tentativa suya de probar a convencerla de alguna manera de volver a ponerse la máscara porque la verdad es que todo es inútil, todo está perdido y cualquier intento de rebeldía no tiene sentido.

4.3 Desilusión y regreso

El asunto final con el que se cierre el análisis del relato es el sobre la desilusión de la protagonista y de su consiguiente regreso a la casa, a través de los cuales la historia revela el fracaso de la pequeña revolución utópica y de todas las esperanzas de ella.

El momento en el que el escapista deja entrever su doble cara es cuando ella cuenta: «El escapista me mira el pelo, tiene el entrecejo fruncido y por un momento temo que algo se quiebre irremediablemente, algo de este bienestar» (Schweblin, 2015, 121).

La desilusión de la narradora parece empezar después de la escena del quiosco, como si estuviera empezando a entender que el hombre quizá no corresponde a la figura cómplice en la que esperaba y, de hecho, entendiéndolo que probablemente el hombre no tiene sus mismas intenciones y que está destinado a regresar a casa, le propone ir a comprar algo para su mujer para remediar su situación. La protagonista decide aprovechar la situación para hacer un último intento: le pide que vayan caminando y examina cada movimiento. La escena empieza con el escapista que deja las ventanas abiertas y para ella esto es una buena señal, pero lo que ocurre inmediatamente después es una caminata desordenada, donde ella intenta encontrar algo que define una “distancia de comunicación”, probablemente refiriéndose al intento de tratar de ver si entre los dos hay la posibilidad de establecer un equilibrio de circulación que debería tener lugar si la naturaleza de esta es la misma. El episodio, en su graciosa tristeza, revela la imposibilidad para él de encontrar el paso: él no es capaz de caminar como ella, él necesita usar el coche encontrando un punto de unión como antes para seguir estando con ella y esto demuestra el hecho que él, en realidad, no tiene el objetivo de salir y enfrentarse con sistema, sino resulta ser un cómplice ilusorio para ella. En este punto, el escapista dice: «-Volvamos-dice, todavía podemos seguir con el coche. Un subte pasa más abajo, la vereda tiembla y una oleada de aire caliente sube desde las bocas enrejadas del piso» (Schweblin, 2015, 122). Una vez pronunciadas estas palabras, una ola del aire caliente, tan temida por su pelo mojado, la afecta como señal que el momento de reponerse la máscara del pelo seco ha llegado. A continuación, ella cuenta que: «Él se ríe, triste» (Schweblin, 2015, 122) como si encarnara la burla del sistema que la ha engañado hasta ahora, pero al mismo tiempo la tristeza paradójica manifiesta el sentimiento de amarga conciencia y rendimiento frente a la desgracia de la realidad y, además, hace percibir al lector la nostalgia de un mundo afuera del sistema que él ha experimentado temporáneamente a través del

encuentro con el corte ilusorio personificado por ella. El momento emblemático de la desilusión y del fracaso de todas las esperanzas ocurre justo después de la risa cuando, frente a la reacción de rabia de ella, él dice: «-Discúlpeme, pero ya no sé si entiendo bien lo que está pasando. Lo perdimos, pienso, se fue» (Schweblin, 2015, 122), parece haber alcanzado un punto de fallo, es decir de imposibilidad humana del entendimiento del afuera representado por las acciones de la protagonista (siendo el afuera es un lugar inconciliable e irreductible, donde no hay lógica y las leyes del hombre no son posibles). Pero, este sentimiento que se relaciona con el afuera es lo que Lovecraft, citado por Mark Fisher, llama una “exterioridad real”, es decir algo externo que, pero, de alguna forma define nuestra realidad y que no podemos evitar de pensar como parte de esta. Fisher, hablando del concepto de “exterioridad real”, hace referencia a la toma de conciencia de la natura espeluznante del sistema de capitalismo globalizado actual y esto es lo que representa el personaje del escapista cuando, en un momento dado, la narradora nota que: «pero hay un brillo en sus ojos, un segundo en el que los ojos del escapista me miran y parecen entender» (Schweblin, 2015, 122). Cuando él se da cuenta que se está yendo, él, nostálgicamente, la invita a contarle de su hermana, quizá porque ahora ha entendido de verdad algo más.

Además, los números que aparecen en el cuento pueden ser interpretados con un significado específico: al comienzo, él le cuenta que trabaja en el edificio en el que ella habita hace seis meses y esto podría hacer referencia al hecho de que el ingreso al séptimo, correspondiente al momento de su encuentro, coincide también con el número de la última casa de *Siete casas vacías* y habría representado la última hipotética posibilidad de salida. De la misma manera, el número ocho corresponde a lo de las cuerdas que la protagonista tiene que hacer para regresar a la meta definitiva de su casa y el mensaje podría ser que, después de la séptima casa, no hay otros lugares hacia donde estos personajes pueden dirigirse: fuera de estas casas no hay un afuera y ningún lugar posible, sus existencias siempre serán condenadas a la circulación entre estas siete impresiones de casa. Lo que ocurre en este punto de la historia es la restauración de la situación inicial donde todo, de la ruta de vuelta a la imagen de la vivienda misma, da la impresión de ser una única y gran construcción terriblemente intacta: «Este es mi edificio. Esta es la clave de la puerta principal. Este es el botón del ascensor que me llevará a mi piso. Las puertas se cierran. Cuando se abren las luces del pasillo vuelven a parpadear. Frente a mi departamento me

envuelvo el pelo otra vez con la toalla. (...) todo el living y en la cocina, está atterradoramente intacto. La frazada está tirada a los pies del sillón, las colillas y las tazas sobre la mesa ratona. Están los muebles, todos los muebles en su sitio, guardando y sosteniendo todos los objetos que puedo recordar. Y él todavía está en la mesa esperando» (Schweblin, 2015, 123). Cuando regresa en el lugar de su realidad perturbarte, nota que la puerta está abierta y esta imagen es emblemática en el imaginario de la casa de Samanta Schweblin: son estructuras sin puertas, es decir siempre abiertas y situadas en esta dimensión de esterilización y desertificación de lo doméstico donde no hay fronteras y todo circula igual de ajeno para todos los habitantes de estas siete impresiones de casas. Entrar y salir de una de estas viviendas no tiene consecuencias, ya que no existe una salida de ellas y la existencia de todo lo que puede ser externo de su dimensión se demuestra imposible. Todo lo que la narradora logra decir cuando llega a casa es: «Salí un momento» (Schweblin, 2015, 123) porque no tiene nada más que añadir y ninguna verdad de desvelar, salió y volvió a entrar fracasado en su misión y en la última esperanza que la mantenía viva. Así como los Hikikomori intentan escapar del sistema de la sociedad japonesa, la protagonista intenta escapar del sistema espeluznante del proceso de desfamiliarización, pero en *Siete casas vacías* también el espacio-*uchi* se revela un no lugar del que es imposible salvarse.

Conclusiones

En esta tesis se han analizado las dinámicas a través de las que se ha realizado el proceso de desfamiliarización, de pérdida del contenido humano y de todos sus principios identitarios en los casos individuales de los cuatros cuentos del libro *Siete casas vacías* de la escritora Samanta Schweblin. Cada historia ha presentado un espacio doméstico enrarecido, así como las específicas situaciones familiares que lo habitan, manifestando la verdadera naturaleza de su estado, es decir la de un hogar roto que ha revelado la fragilidad de la construcción en que realmente consiste. Todo lo que los personajes han siempre identificado como familiar y como sus pertenencias adentro de estos espacios engañosamente propios, incluso ellos mismos, en un momento dado ha alcanzado su destino hacia la homologación a la realidad de la dimensión donde domina lo ajeno y en la que, por lo tanto, las viviendas examinadas se ubican. Central en el análisis de este fenómeno es el proceso gradual de vaciamiento, esterilización y fracaso de todo el andamiaje social en el que la humanidad siempre ha identificado su sentido y donde la ilusoria normalidad hecha de reglas y de madres obsesionadas con su papel de guardianas del cuidado ahora se encuentran frente a una frontera última que no se logra admitir, cuando en realidad todo está perdido. De hecho, el enfrentamiento entre las dos dimensiones, es decir la ilusoria de la construcción y la real de lo ajeno, ha desarrollado la problematicidad de los disturbios de la casa y de lo familiar que ha afectado a los personajes y, además, ha dado lugar a la transformación del estado de los contenidos domésticos en una inevitable condición de circulación y difusión de su presencia. En “Cuarenta centímetros cuadrados”, el proceso de esterilización de la propia parte humana que sufren las dos mujeres es algo que parece instintivo e inevitable: ambas, en sus historias paralelas, presentan a un hogar roto que ha perdido todos sus principios identitarios y desde el que necesitan huir. La estación, es decir el lugar de la provisionalidad y de la circulación por excelencia, es como si fuera la meta última a la que están destinadas siendo, en realidad, nada más que doméstico difuso, es decir afectos que circulan como el capital en la contemporaneidad globalizada y, no en vano, aquí es donde al final se descubren como personas-objetos. “Un hombre sin suerte” habla de una niña que sufre el abandono por sus padres encontrándose sin bombacha en una sala de espera de un hospital: aquí encuentra a un hombre desconocido que intenta ponerla bajo

su cuidado y el estado de desnudez de ella es la clave a través de la que intenta hacerlo. La desnudez, pero, es lo en que consiste de verdad la naturaleza y la nueva forma de la protagonista, ya que esta última se ha hecho adaptada a la dimensión de la desfamiliarización frente a la que solo queda el sentimiento de nostalgia por la imposibilidad de la ropa, es decir de una posible construcción de intimidad, de algo propio que, en una realidad donde todo está destinado a ser doméstico difuso, fracasa. En la historia de “Mis padres y mis hijos”, los cuerpos mismos desnudos de los abuelos y de los niños manifiestan la presencia de lo ajeno, expresando el corte de ruptura de la realidad de Marga. Los cuerpos alegremente expuestos detrás del ventanal al final del relato celebran la victoria de la destrucción de la intimidad, construcción hija del sistema enemigo de la “normalidad”, que ahora libremente se comparte y difunde manifestando, a través de la monstruosidad de la desnudez, la nostalgia del humanismo de la autora con respecto al sistema global caracterizado por la pérdida de las identidades. El mensaje del último relato “Salir” actúa como la definitiva revelación alcanzando, después del recorrido hecho por todas las impresiones de casas experimentadas, la constatación final del estado de las cosas: la protagonista entiende la dimensión en la que se encuentra y, valientemente, cumple una pequeña revolución utópica contra el sistema intentando salir de la casa, es decir de toda la dimensión sujeta a la desfamiliarización. A pesar de la temporal e ilusoria sensación de libertad y consolación afuera del espacio doméstico fracasado, lo que para ella es la única posibilidad de ser entendida y de esperanza de sus intentos, es decir el “escapista”, se revela pronto una gran desilusión que la invita a regresar a casa y homologarse al proceso de esterilización junto con su marido y todo el contenido de su espacio doméstico: no hay lugar para la identidad y lo familiar, para un hogar propio y seguro porque todo está destinado a ser ajeno y, en consecuencia, perdido. La forma en que el planteamiento *weird* caracteriza las historias de todas estas casas consiste en la idea de dar voz a lo inhumano, permitiéndonos así una visión nostálgica post-antropocéntrica.

Bibliografía

- Arriaga, E. L. (2023). «Expresiones del terror: lo raro y lo espeluznante en Siete casas vacías de Samnata Schweblin». *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 16, 76 - 87.
- Augé, M. (2010). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bizzarri, G. (2019). «Cuerpos movedizos y narrativa de circulación: Samanta Schweblin y el fantástico neoglobal». *Landa*, 222-233.
- Boccuti, A. (2021). «Nel domestico, il dominio dell'estraneo». *Alias*.
- Bonini, F. (2021). «*La sindrome di Hikikomori. Analisi del fenomeno, focus sulla situazione attuale e traduzione di tre articoli con commento traduttologico*». Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Chomsky, N. (2002). *El bien común: entrevistas por David Barsamian*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Fisher, M. (2018). *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. Roma: Minimum Fax.
- García, P., López-Pellisa, T., & Velázquez, R. (2019). *Expresiones del horror en la ficción hispánica*. Madrid: Aluvión.
- Gasparini, B. (21 de diciembre de 2018). «Il significato psicologico del colore verde». *La Repubblica*.
- Grenoville, C. (2021). «*Más acá de la palabra. La representación de la experiencia de sí en Siete casas vacías de Samanta Schweblin*». Eventos Académicos, I Jornadas Nacionales Espacios, afectos y nuevas formas de lo cotidiano. Debates teóricos y representaciones literarias.
- Lojo, M. (6 de septiembre de 2015). «Samanta Schweblin: "Un relato no se escribe del todo en el papel, se completa en la cabeza del lector"». *La Nación*. Obtenido de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/animales-los-nuevos-actores-politicosoliver-sacks-no-todos-los-heroes-se-mueren-jovenesdesde-el-derecho-la-filosofia-y-el-activismo-ecologico-ganan-fuerza-los-llamados-a-pensarnos-como-especie-y-nid1824851/>.
- Rodríguez, E. (2015). «Samanta Schweblin: "La espuma de los días", de Boris Vian, me impulsó a escribir».

Obtenido de <https://lecturassumergidas.com/2015/08/07/samanta-schweblin-la-espuma-de-los-dias-de-boris-vian-me-impulso-a-escribir/>.

Rossi, P. (2003). *Vesti e insegne liturgiche. Storia, uso e simbolismo nel rito romano*. Milano: Lampi di Stampa.

Schweblin, S. (2015). *Siete casas vacías*. Madrid: Paginas de Espuma.

Schweblin, S. (2020) [ed.or. 2014]. *Distancia de rescate*. Barcelona: Penguin Random House.

Resumen en italiano

Siete casas vacías è un libro che consiste in una raccolta di racconti pubblicata nel 2015 dalla scrittrice argentina Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), una delle voci più originali e autentiche della letteratura argentina contemporanea. Le storie che compongono l'opera sono sette e ognuna è dedicata alla narrazione delle vicende di una delle sette case protagoniste che l'autrice presenta come vuote, ossia come impressioni di case soggette a un processo di defamiliarizzazione e conseguente perdita del loro contenuto domestico con cui i personaggi le hanno sempre identificate. Alla luce di ciò, le sette storie rivelano l'inquietudine che si nasconde nella vita quotidiana di queste abitazioni, dando così origine al carattere unico del genere horror psicologico e psichiatrico di Samanta: un horror senza effetti speciali, ma di natura molto più discreta, poiché ha a che fare con la stranezza interiore dei suoi personaggi. Ogni storia presenta lo spazio domestico come un luogo rarefatto abitato da dinamiche familiari particolarmente strane che rivelano la centralità della casa e del familiare come generatori di disturbi e traumi senza una storia dei suoi abitanti. Centrale nella poetica dell'autrice è il meccanismo narrativo della circolazione, il quale definisce la vera natura di questi spazi rarefatti: la vocazione di queste case è quella di uno spazio dove tutto circola apparentemente senza conseguenze e dove non c'è possibilità di realizzare dove finisce ciò che è proprio e domestico e dove inizia ciò che non lo è, ossia ciò che è estraneo. Tutti questi spazi familiari e il loro contenuto sono vittime della grande minaccia dell'alieno, una sorta di mostro invisibile che domina questa singola dimensione che integra tutte e sette le case e le interconnette, condannando il familiare e tutto ciò che è sempre appartenuto ai personaggi, anche i beni affettivi più sacri come i bambini, all'omologazione alla sua realtà. A questo proposito, ciò che questo mostro senza volto fa è mettere in atto un processo di svuotamento e sterilizzazione del contenuto identitario umano delle sue vittime, trasformandole così in presenze di domesticità diffusa, caratterizzate da una nuova identità adattata alla moderna realtà contemporanea. Di conseguenza, la nuova forma assunta dal soggetto travolto dal mostro dell'alieno diventa qualcosa che la casa originaria non può più riconoscere, causando, da un lato, la progressiva distruzione di quest'ultima e di tutti i suoi principi identitari che rivelano una fragile costruzione sociale destinata a fallire e, dall'altro, la conseguente reazione di disturbo psicologico in coloro che subiscono la perdita. Tutto ciò che rimane è un

simbolico sentimento di nostalgia che si manifesta di fronte all'irriconeoscibilità della propria identità e componente umana perduta che si traduce nello stesso che l'autrice esprime di fronte al sistema di circolazione globale che ha influenzato la nostra realtà. Infatti, l'identità della grande minaccia rimanda al mostro del mondo globalizzato del capitale che, così come gli affetti domestici, circola come un fantasma invadendo il nostro sistema e dando vita a una guerra che è destinato a vincere. Quest'ultimo, quindi, è l'artefice di questo spazio libero senza confini che rimanda alla globalizzazione e che riunisce la dimensione esterna e intima dello spazio domestico, annullando così la possibilità della sua divisione e controllo. La retorica della dimensione senza uscita dominato del capitale è propria del pensiero del filosofo marxista Mark Fisher, il quale la definisce strutturalmente *espeluznante*, poiché la considera un sistema in cui non c'è spazio per alternative e possibilità di un esterno. Ciò che quest'ultimo però propone come unica possibilità di immaginazione di una via d'uscita è ciò che definisce *weird*, ossia il sentimento dell'erroneo causato all'apparizione di un elemento distruttivo che, con lo scandalo, rompe la continuità della normalità della macabra realtà portando l'esteriorità assoluta all'interno del dominio del familiare come un taglio e un vuoto di significato agghiacciante. Di fronte a tutto questo, la sensazione che si registra in *Sette case vuote* è quella di essere intrappolati nella costruzione della casa senza porta, cioè nella dimensione morbosa in cui si trova e ciò che la scrittrice fa nella sua opera è un viaggio tra tutte e sette le case che, da un punto di vista metaforico, costituiscono un labirinto di sette stanze che genera la sensazione di essere in una "gabbia dorata".

Nel primo capitolo si analizza, nel racconto "Quaranta centimetri quadrati", la realizzazione del processo di defamiliarizzazione e sterilizzazione del contenuto umano del soggetto nelle due storie parallele di due donne. Nella storia entrambe subiscono un progressivo caso di svuotamento dei loro principi identitari che, in primo luogo, colpisce le rispettive due case dalle quali le due cercano istintivamente di uscire mettendosi in una condizione di circolazione attraverso dell'illusoria dimensione esterna alla casa, la quale però riserva loro un percorso che ha come destinazione il culmine del processo menzionato. Entrambe, infatti, alla fine si scopriranno come persone-oggetto completamente svuotate del loro contenuto umano e la loro natura risulterà più sterile di quella degli oggetti stessi che compaiono nella storia che, invece, si riveleranno più umani delle persone stesse.

Nel secondo capitolo si osserva, nella storia di “Un hombre sin suerte”, il fenomeno della perdita e della trasformazione degli affetti familiari che, attraverso il loro ingresso in una condizione di domesticità diffusa, finiscono per assumere una nuova forma irriconoscibile dalla casa originaria. Il racconto riguarda la storia di quello che può essere definito il caso della “*niña-bombacha*”: la narratrice, ossia una bambina, viene abbandonata senza mutande dalla famiglia nella sala d'attesa di un ospedale il giorno del suo compleanno. Qui incontra un uomo che non può rivelarle la sua identità ma che, allo stesso tempo, vuole risolvere la situazione problematica della protagonista regalándole delle nuove mutande. Tra i due nasce un legame speciale che, però, vedrà come nemico la ricomparsa dei suoi genitori. Centrale nella storia è la problematicità della nudità, attraverso la quale la ragazza finisce per rivelarsi come una presenza diffusa che in realtà non appartiene a nessuna delle figure che nostalgicamente cercano invano di metterla sotto la loro cura assegnandole l'indumento intimo corretto. Tale condizione però è ciò in cui consiste veramente la natura della nuova forma della piccola, poiché quest'ultima si è convertita in un soggetto adattato alla dimensione della disfamiliarizzazione. Di fronte a tutto ciò, rimane solamente un sentimento di nostalgia per l'impossibilità di considerare l'individuo familiare come qualcosa di proprio e intimo attraverso la costruzione dell'intimità che i vestiti compiono, questo perché qui tutto è destinato ad essere domestico diffuso.

Il significativo tema della nudità è centrale anche nel terzo capitolo che si concentra sull'analisi del racconto "I miei genitori e i miei figli", dove la manifestazione dell'alieno e del suo vuoto di significato si incarna nell'esperienza della propria corporeità, la quale coinvolge ancora una volta le sacre e delicate figure domestiche dei figli. I primi soggetti convertiti nella nuova forma irriconoscibile da parte della costruzione della casa sono i due nonni che corrono nudi per il giardino di casa e, inoltre, questo fatto viene presentato nella storia come la causa del conflitto tra il narratore e la sua ex moglie. Gli individui contesi tra la realtà della famiglia di Javier e quella di Marga sono i due loro figli che, ad un certo punto, spariscono insieme ai due anziani per poi riapparire tutti insieme nudi dietro la finestra del soggiorno: gridano di gioia, come se stessero celebrando una vittoria contro il sistema di cui sono sempre stati prigionieri mentre, allo stesso tempo, la madre continua a manifestare il suo disagio psicologico per la perdita continuando inutilmente a cercarli.

Il quarto e ultimo capitolo si concentra, nel racconto "Salir", sul significativo tentativo di uscita della protagonista dalla sua casa vuota e sterile, il quale si presenta come un'azione coraggiosa e ribelle, poiché lo scopo della sua fuga non ha a che fare solo con lo spazio domestico, ma con tutta la dimensione morbosa che presenta la stessa realtà. La protagonista, quindi, fugge dalla sua abitazione aliena e decide di farlo senza la sua maschera sociale, ossia in uno stato di nudità che l'esterno non conosce e, non appena esce dall'abitazione, incontra l'illusoria occasione di possibilità di ribellione contro il sistema nella figura di un uomo che si presenta a lei come "*escapista*".

I due iniziano così a circolare insieme per la dimensione esterna della casa, la quale sembra inoltre assumere una connotazione più onirica in cui lei, pensando illusoriamente di essere affiancata da un complice con il suo stesso obiettivo, trova una consolazione temporanea. Quest'ultimo, però, alla fine rivelerà la sua doppia faccia: da un lato, incarna la beffa del sistema da cui è impossibile uscire, mentre, dall'altro, sembra manifestare lo stesso sentimento di nostalgia per la condanna alla prigionia del sistema dove tutto è perduto.