



LAURA ALEJANDRA RUIZ GÓMEZ

LO GROTESCO EN LA NARRATIVA DE SAMANTA SCHWEBLIN

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

Maestría en Estudio Literarios

Facultad de Filosofía y Letras

Bogotá, 28 de febrero de 2019

A mis padres, Omar Ruiz y Laura Gómez.

Al hogar, Laureano Gómez y Patricia Gómez.

A mi hermano y mejor amigo, Andrés Felipe Ruiz.

**Y especialmente a Aydee Jarrín con un amor infinito y por la promesa constante del
recuerdo, combate de la muerte.**

Le agradezco a mi director Santiago Castro Gómez, profesor gracias por ser un ejemplo de disciplina, por el apoyo incondicional y por la compañía en este proceso, porque es un gran pensador y un maravilloso ser humano. A la profesora Ofelia Ros por todo su apoyo para cumplir sueños, por ser un ejemplo. A mis padres y a mi hermano les agradezco por creer en mí y por permitirme construir el camino de su mano, por ser siempre un motivo, por sus esfuerzos que valoro y que son la fortaleza en los momentos difíciles, por enseñarme a ser fuerte y perseverante, gracias por dejar siempre la puerta abierta. A mi abuelo Laureano Gómez por sus historias, sus libros y por haberme enseñado tanto. Le agradezco a Patricia Gómez por su cariño, sus consejos y su compañía en toda una vida. A Camilo Diaz por apoyar mis proyectos, por su paciencia y la promesa.

Nuevamente, un agradecimiento especial a Aydee Jarrín a quien ofrecí en vida hacerla inmortal mediante la memoria en todo proyecto emprendido. Gracias por el amor hasta el último momento.

TABLA DE CONTENIDOS

Tabla de contenidos	
Introducción.....	5
1. Teoría de lo grotesco de Wolfgang Kayser	14
1.1 Lo grotesco.....	14
1.2 Lo grotesco en el cuento Respiración cavernaria de Samanta Schweblin	16
1.3 Lo grotesco, lo ominoso y lo abyecto en las enfermedades borderline de los personajes.....	25
2. La relación entre lo grotesco y el concepto de la angustia de Søren Kierkegaard	32
2.1 Las implicaciones de la facultad de decidir.....	38
2.2 Los tres estadios de Kierkegaard en relación con la obra de Samanta Schweblin.....	49
2.2.2 Estadio estético.....	49
2.2.3 El pudor y la sexualidad.....	55
2.2.4 Estadio ético.....	61
2.2.5 Estadio religioso o dogmático.....	66
2.3 La nada, habitar en la angustia	67
3. La estética de lo feo de Karl Rosenkranz.....	73
3.1 Lo grotesco según Rosenkranz.....	76
3.2 Lo feo como retrato en <i>Distancia de rescate</i>	82
3.3 Lo feo y lo grotesco en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin.....	94
Conclusiones.....	110
Referencias bibliográficas	115

INTRODUCCIÓN

Esta investigación nació de una primera iniciativa de conocer la narrativa que se está escribiendo en el siglo XXI en América latina. Es bien sabido que hay una tradición, o bien un precedente muy conocido e importante en el continente: el BOOM latinoamericano, movimiento, si así se le quiere llamar, que propuso unas nuevas formas de leer el territorio, novedosos estilos y técnicas de escritura; con el BOOM se dejan atrás las narraciones criollistas y telúricas, estos escritores exploran la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo, elabora una búsqueda de nuevos valores, se pone en tela de juicio la realidad partir del absurdo y se rebelan contra los tabúes morales.

Posteriormente, aparece la obra de algunos escritores detractores del BOOM; movimientos con menos impacto comercial como el crack o Mc Hondo, tiempo después surge lo conocido como el Posboom. Mario Benedetti en su faceta de crítico literario permite ver esos puntos cruciales que distinguen una generación de la otra; en su libro *El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo* (1978) Benedetti señala que los escritores del Posboom se separan del gran Boom latinoamericano debido a que lo consideran elitista, rechaza el abuso de la experimentación y la apatía por la responsabilidad social, difiere a su vez de la premisa que enuncia que el lenguaje debe ser el protagonista.

Los escritores del Posboom consideran que sí es posible influir en las masas para cambiar una realidad social y política lo cual para la década de los años setenta se va volviendo mucho más radical, el amor y el optimismo por las ideas izquierdistas los hacían muy distantes de la narrativa de los escritores del BOOM.

Continuando la búsqueda de las nuevas voces en América latina que por supuesto no serían las del Posboom en los años setenta sino, como lo enuncié desde un inicio, deseaba leer la obra de un escritor de este siglo, indagué en el libro *Nueva narrativa hispanoamericana* (2008) de Donald Shaw, quien hace un rastreo histórico de literatura en América latina: desde la novela telúrica hasta una categoría temporal enmarcada específicamente en el campo literario nominada *posmodernismo*, la cual no hace referencia propiamente a la posmodernidad en términos histórico-filosóficos, sino a todo aquello que está después de la literatura moderna, más específicamente al término *modernism*, el autor pone como referente de nuestra lengua a la Generación del 98 en España, y en Latinoamérica, dice, que quizá lo que más se le asemeja es el BOOM, aunque este no es del todo *modernism* puesto que, según Shaw, para que ese

término se pueda emplear ha de haber existido previamente una interpretación de la obra y según él para el año 2008 aún no se había culminado la tarea.

Posmodernista es entonces un término difícil de aplicar en la narrativa de nuestro continente. El posboom pese a tener el mismo prefijo que lo posmodernista, en realidad en su estructura y sus fines es incluso más antiguo que el BOOM. Así pues Shaw sostiene que, en realidad lo más posmodernista será entonces aquello que más resalte las innovaciones estilísticas y el experimentalismo del BOOM. Aun así, con todo y las precisiones de Shaw, los escritores que selecciona bajo dicho criterio (posmodernismo) nacieron en las décadas: cuarentas y cincuentas... aún quería hallar una narrativa más contemporánea.

En la universidad estaba surgiendo un grupo de investigación para entonces llamado la generación GRANTA. Granta es el antiguo nombre del río Cam, el río de la universidad de Cambridge, en esta universidad un grupo de investigación creó la revista literaria Granta, la cual ya tiene su versión en español. Dicha revista abrió un concurso en el año 2010 para Iberoamérica en donde se buscó encontrar la mejor narrativa en español de escritores que, para entonces, no superaran la edad de los cuarenta años.

Los ganadores del concurso fueron: Andrés Barba, Oliverio Coelho, Federico Falco, Pablo Gutiérrez, Rodrigo Hasbún, Sonia Hernández, Carlos Labbé, Javier Montes, Elvira Navarro, Matías Néspolo, Andrés Neuman, Alberto Olmos, Pola Oloixarac, Antonio Ortuño, Patricio Pron, Lucía Puenzo, Andrés Ressa Colino, Santiago Roncagliolo, Samanta Schweblin, Andrés Felipe Solano, Carlos Yushimito y Alejandro Zambra.

Dicha selección de veintidós escritores no serían enmarcados bajo ningún criterio, no eran propiamente un movimiento, quizá una generación en tanto que tenían edades similares, pero no habían premisas ideológicas que acercaran sus obras, salvo algunas coincidencias aleatorias como la narrativa de la vida íntima y la cotidianidad (en algunos de sus libros).

Siguiendo la categoría del posmodernismo de Shaw clasifiqué las obras cuyos estilos se asemejaran a algunas de las características de los escritores del BOOM, ponderando una de ellas en la búsqueda: la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo. De los veintidós escritores seleccionados por Valerie Miles y Aurelio Major para la revista Granta, hubo una que recogía en la totalidad de sus obras esa exploración, la de las situaciones que ponen al individuo frente al extrañamiento y cuyo efecto es siempre la angustia.

La elaboración del estado del arte fue un rastreo de toda la obra completa y de todo lo que se hubiese escrito hasta entonces sobre la narradora argentina Samanta Schweblin. Sus libros se titulan: *El núcleo del disturbio*, *Pájaros en la boca*, *Siete casas vacías* y *Distancia de rescate*. Grosso modo los temas principales de su obra son: problemáticas sociopolíticas del siglo XXI tales como la regulación del espacio público y la exclusión que se imparte desde el mismo, las enfermedades psicológicas constantes que ponen de manifiesto una sociedad enferma, obras de arte que quedarán expuestas como un jeroglífico de este tiempo, en el cual se narran episodios siempre violentos y autodestructivos. La familia, núcleo social que opera como espacio de la desconfiguración de la normalidad, relaciones sociales que no poseen un límite, no hay sujetos, no hay narrativas desde las cuales se construyen identidades de ningún tipo, sólo hay rupturas, destrucción y vacío. La dicotomía entre la urbe y lo rural, ciudadanos que leen el campo como un terreno baldío, abandonado, en el que se ejercen políticas que enferman, intoxican y matan. Todos estos relatos del siglo XXI se rastrearán en las dos antologías de cuentos *Pájaros en la boca* (2009), *Siete casas vacías* (2015) y en la novela *Distancia de Rescate* (2015).

Debido a que su obra es muy reciente y a que fue su aparición en Granta lo que la catapultó al reconocimiento internacional, teniendo en cuenta que la premiación se habría otorgado hace apenas un par de años, los estudios sobre su obra no eran numerosos; sin embargo, pude hallar algunas investigaciones al respecto, entre ellas: 1) *Undo, redo, delete: visiones del hogar y sus implicaciones en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2018), 2) *Herencias del terror y del consenso: hijas perversas en 'Árbol genealógico' de Andrea Jeftanovic y 'Pájaros en la boca' de Samanta Schweblin* (2018), 3) *Niños que hablan fuerte. Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. (2011) y 4) *Los niños monstruosos en El Orfanato de Juan Antonio Bayona y Distancia de rescate de Samanta Schweblin* (2011).

ESTADO DEL ARTE (ANTECEDENTES)

En la primera investigación *Undo, redo, delete: visiones del hogar y sus implicaciones en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2018), se relacionan algunos de los cuentos de la autora con la posmemoria teniendo en cuenta una mirada crítica hacia la sociedad posdictatorial. Uno de los objetos de estudio de la mayoría de investigadores es la importancia que tienen las relaciones familiares dentro de la obra de Schweblin, pues estas están siempre

presentes, para este caso particular se hizo énfasis en las hijas y su vinculación con la noción de la posmemoria.

En esta investigación introducen los conceptos undo y redo de la obra *Amor líquido* de Bauman para analizar la actitud de los personajes (específicamente en su relación familiar).

Las relaciones humanas son vistas como “una bendición a medias” afirman que nuestros contemporáneos están desesperados por “relacionarse”. Sin embargo, desconfían todo el tiempo del “estar relacionados”, y particularmente de estar relacionados “para siempre”, por no hablar de “eternamente”, porque temen que ese estado pueda convertirse en una carga y ocasionar tensiones que no se sienten capaces ni deseosos de soportar, y que pueden limitar severamente la libertad que necesitan. (Bauman, 2006, p. 8).

Más tarde, resume el fenómeno como algo parecido a “cómo lograr la cuadra-tura del círculo: cómo comerse la torta y conservarla al mismo tiempo, cómo degustar las dulces delicias de las relaciones evitando los bocados más amargos y menos tiernos [...]” (Bauman, 2006, p. 9). En el caso del texto de Samanta Schweblin la relación humana descrita por Bauman se refiere a la relación madre/padre-hijo/a, y, por supuesto, ese deseo contradictorio causa una carga emocional y moral que Bauman describe como un estado de confusión, incertidumbre y angustia.

En el artículo *Herencias del terror y del consenso: hijas perversas en ‘Árbol genealógico’ de Andrea Jęftanovic y ‘Pájaros en la boca’ de Samanta Schweblin* (2018) las autoras plantean que no es descabellado decir que estas antologías de cuentos, en las que está presente la de Schweblin, son propias del boom latinoamericano, y argumentan que es posible hacer esta asociación debido al uso que hacen estas escritoras de la distorsión fantástica en la realidad que va de la inquietud al terror. Los personajes de estos cuentos, según las investigadoras, oscilan en un espacio que siempre es contradictorio: luz y sombra, erotismo y muerte... hacen énfasis incluso en la nada, lo señalan poéticamente como: el territorio del duermevela y el vacío de lo real: encarnan la insignificancia de lo humano en la corriente del tiempo.

En *Niños que hablan fuerte. Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. (2011) se explora La desaparición de los niños de todo un pueblo en uno de los cuentos de Schweblin titulado “Bajo tierra” a partir del cual, según la investigadora, se revelan inquietudes, pesadillas, sombras de las sociedades latinoamericanas. “Bajo tierra” es donde han habitado los niños víctimas del abuso y el mercado, la pornografía

y el gobierno; sus padres solo los extrañan cuando ya todo es irreversible y la presencia de ellos sigue latente, nadie los puede ver, como el corazón delator de Poe. Estos cuentos se acercan a la experiencia traumática del recuerdo de la dictadura, un recuerdo que pervive en la presencia de esos muertos vivientes (los desaparecidos).

En esta investigación también se ubica a la obra de Schweblin en la categoría de literatura postdictatorial; desde esta perspectiva aparece el relato postraumático, es decir las narraciones de los que no protagonizaron nada pero vivieron todas las consecuencias. La investigación dio cuenta de la estrategia y función literaria de la perspectiva infantil en textos dramáticos y narrativos contemporáneos.

Por último, la tesis *Los niños monstruosos en El Orfanato de Juan Antonio Bayona y Distancia de rescate de Samanta Schweblin* (2011), fue muy útil para esta investigación, sobre todo esclarecedora, pese a que las anteriores investigaciones ya abordaban temas que respondían a mi interés inicial (la manera como la literatura del siglo XXI aborda la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo) tales como: el conflicto frente a las relaciones familiares, dilemas morales, la angustia expresada como una emoción, la relación entre los estilos narrativos de las obras “postdictatoriales” y los del BOOM latinoamericano, lo fantástico, entre otras; aún no me era posible encontrar una categoría que diera cuenta de lo angustiante en el hombre contemporáneo y sus relaciones inmediatas con el entorno, principalmente con la familia.

En esta investigación se analizó la figura de los niños monstruosos en dos obras de ficción contemporáneas: la película *El orfanato* de Juan Antonio Bayona (2007) y la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (2014). Los personajes infantiles permiten recrear un escenario del horror. Se tuvo en cuenta un elemento estético: la deformidad del cuerpo para dar cuenta de cómo los niños monstruosos son una entidad ominosa (Freud, 1919), que inquieta y extraña.

El objetivo de la tesis fue observar la función de lo deforme en la producción del terror a partir de lo grotesco para concluir, finalmente, que lo grotesco no era en sí una deformidad física, estaba relacionada con el comportamiento que deviene de los temores y las culpas de los adultos.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Dado que en la crítica literaria no se ha definido aún desde ninguna categoría a la narrativa latinoamericana del siglo XXI, surge el interés por investigar desde qué categoría se puede comprender la manera como se aborda en ella la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo, específicamente desde las relaciones familiares de los personajes presentes en la obra de Samanta Schweblin, la cual es el objeto de estudio de esta investigación.

Gracias a las investigaciones que ya se han realizado en torno a la obra de la autora pude encontrar una categoría afín a las características temáticas y estilísticas de la obra, esta es lo grotesco. Sin embargo, es importante precisar a qué se hace referencia cuando se enuncia lo grotesco, puesto que son muchos los autores que han trabajado esta categoría y lo han abordado de diferentes maneras; existe lo grotesco reaccionario, grotesco utópico, grotesco trágico, grotesco festivo, grotesco sublime y grotesco popular.

Lo grotesco trágico se enmarca en el romanticismo, las manifestaciones artísticas de este periodo están en contra del racionalismo neoclásico. Esta forma de lo grotesco es muy similar a la estética gótica, por su relación con los elementos sobrenaturales y/o fantásticos se halla semejanza entre esta categoría y la roman noir. Existe también la alusión a un grotesco popular, festivo, conocido como “de a pie”, “de calle”, “tendencia lumpen” puesto que rechaza el mecenazgo elitista precedente; a este hace referencia Mijaíl Bajtín en su estudio acerca del carnaval, este grotesco celebrativo no está privado de un espectro tétrico. El objeto de estudio de esta forma de lo grotesco es: lo serio y lo irónico, lo oficial y lo marginado. Por otro lado y en oposición al humorismo grotesco o carnavalesco está lo grotesco reaccionario que hace énfasis en la desigualdad, y por último, el humorismo grotesco utópico, el cual es puesto en circulación por ser partidario del avance democrático de los derechos sociales.

Aparentemente después del siglo XVIII lo grotesco desapareció, se asumía como un mero fantasear absurdo, el Barroco lo transformó, pues el antifaz, la máscara y todo el espectáculo tanto del carnaval como de lo horroroso se redujeron a lo íntimo, lejos de las plazas públicas. “Sólo allí se permitía porque era programado en fechas y lugares acordados. La tendencia positivista dejó también relegado a un estatus de marginalidad lo feo, lo obsceno, lo vulgar” (Rosenkranz, 1990).

En esta investigación se analizó específicamente lo grotesco trágico por su relación con algunas premisas de lo fantástico (en tanto a su crítica a la racionalidad pura y las condiciones de la normalidad) y porque es la que más posibilita el análisis de lo angustiante, para ello el objetivo

principal ha de ser identificar: **¿De qué manera se manifiesta lo grotesco en la narrativa de Samanta Schweblin?**

Los objetivos específicos de la investigación responden a los interrogantes ¿Qué significa el concepto de la angustia y cómo éste se puede relacionar con la narrativa de Schweblin? y ¿Por qué es importante el estudio de lo feo?

HIPÓTESIS

Lo grotesco se manifiesta en los comportamientos de los personajes. La narrativa de Samanta Schweblin expone situaciones íntimas sin ningún tipo de censura ante el espacio público. La intimidad se ve representada en las relaciones afectivas, específicamente familiares, y en conceptos que han sido determinados en ese mismo entorno como conceptos vedados, estos son: la sexualidad, la locura y la muerte. Las situaciones frente a las que los personajes enfrentan estas tres nociones son las que específicamente devienen grotescas.

MARCO METODOLÓGICO

Lo grotesco en la narrativa de Samanta Schweblin está suscrita al grupo de investigación Fray Antón de Montesinos: lenguajes y universos simbólicos, en la línea de investigación de Literatura comparada. La investigación se realizó en dos fases, en la primera se utilizó el método comparativo dentro de la teoría y crítica literaria, para definir el concepto de lo grotesco que sirvió como herramienta de análisis. Se realizó simultáneamente un estudio literario de carácter hermenéutico haciendo énfasis en la construcción narrativa de lo grotesco.

En la segunda y última fase de la investigación se realizó un análisis de contenido, que partiendo de la construcción literaria de lo grotesco comprendió cómo esta pone en cuestión el ideal de familia que afecta a toda una época y cultura. Principalmente lo grotesco nos permitió explorar aspectos pasados por alto, naturalizados en el seno de la familia y de la cultura, como la enfermedad, la muerte, la soledad y el tabú de la sexualidad.

El objeto de estudio es la obra literaria de la autora Samanta Schweblin la cual se analizó a partir del pensamiento filosófico y los fundamentos teóricos principalmente de los autores: Wolfgang Kayser, Soren Kierkegaard y Karl Rosenkranz. Desde un principio el objetivo fue analizar si había una exposición grotesca de las relaciones familiares en la obra de Schweblin,

para ello se indagó sobre el significado de lo grotesco en la obra de Wolfgang Kayser, allí se identificó que el autor hizo un estudio que respondía a los postulados teóricos del romanticismo y su oposición al racionalismo del periodo neoclásico. Comprendiendo lo grotesco de cara a analizar las relaciones afectivas, específicamente las familiares, se evidenció que habían dos temas importantes para Kayser, el primero era un conflicto con respecto a la realidad en tanto a una construcción de parámetros de conducta meramente lógicos, ese conflicto lo llevó a rastrear en diferentes manifestaciones artísticas la manera en que habían sido cuestionados esos parámetros bajo el nombre de la realidad o la normalidad, dichas manifestaciones artísticas tenían en común con la obra de Schweblin conceptos como: la angustia, la nada y el vaciamiento.

En el primer capítulo se indagó por los opuestos a la “normalidad” rastreando así conceptos afines a lo grotesco tales como: lo abyecto de Kristeva y lo ominoso de Sigmund Freud. Dado que en el estado del arte no se logró encontrar una propuesta de algún crítico literario que ubicara la obra de la autora en algún movimiento o subgénero temático de la narrativa, se sugiere que posiblemente esta obra pertenezca, tal y como lo ha enmarcado la tradición de la narrativa argentina, a la literatura fantástica, específicamente a la descrita por Todorov.

La primera aproximación al rastreo de lo grotesco en la obra de Schweblin se llega a la conclusión de que Lo grotesco en Kayser se diferencia de otras teorías por su énfasis en el análisis del estado de angustia, sin embargo en la obra no hay una descripción del concepto, por lo tanto se indaga en la obra *El concepto de la angustia* de Soren Kierkegaard quien aporta a la investigación la noción de la libertad como concepto ineludible para la explicación de la angustia.

Por último, se busca un autor contemporáneo a Soren Kierkegaard que haya planteado alguna teoría sobre la estética, en dicho camino inicié la lectura de la *Estética de lo feo* de Karl Rosenkranz, para establecer un diálogo entre autores y definir de esa manera si aquella postura, la de lo grotesco, era la que evidentemente había sido empleada por Schweblin para la construcción de su narrativa.

Rosenkranz, a diferencia de Kierkegaard plantea que la libertad es negativa solo en tanto se ve limitada o coartada y que, por lo tanto, toda forma de limitación o alteración de la libertad será una nueva vertiente de lo feo. Para Rosenkranz lo grotesco hace parte de lo feo positivo, tal y como se evidenció con múltiples referencia a la obra de Schweblin, pues sugiere que aunque

por medio del extrañamiento se llegue a la angustia, es únicamente el personaje de la historia quien se encuentra en ese estado, pero, el lector ante las situaciones grotescas puede tanto llorar como reír, y que sólo es posible redimir la fealdad y apaciguar la angustia inherente al humano por medio de la risa.

CAPÍTULO 1

TEORÍA DE LO GROTESCO DE WOLFGANG KAYSER

En este capítulo se explora qué es lo grotesco haciendo énfasis en la definición otorgada por Wolfgang Kayser; se analiza la relación entre dicha categoría estética y el desarrollo psicológico de algunos personajes de la narradora argentina Samanta Schweblin. Se pretende comprender lo grotesco entablando un diálogo con las nociones de “lo ominoso” de Sigmund Freud y “lo abyecto” de Julia Kristeva. Esta articulación se encarna en un estilo narrativo que prioriza la angustia como estado afectivo en el que se consolidan las relaciones familiares, el espacio cotidiano e íntimo. Estas relaciones se desarrollan a partir del análisis de la construcción narrativa de personajes atormentados, portadores de una tenue locura o una insostenible y asfixiante normalidad.

1.1 Lo grotesco

La palabra grotesco inicia su vínculo con el arte a partir del año 1532, fue utilizada para nombrar los murales ornamentales de los antiguos edificios romanos. A finales del siglo XV los artistas experimentaron con la creación de nuevas formas, mezclando animales, plantas y figuras humanas en un mismo mural. La palabra grotesco, que se deriva de la raíz italiana *grotta* cuyo significado es gruta, cueva o cripta, era la mejor palabra para describir las figuras extrañas y desconocidas que se encontraban en un submundo al cual no se tenía acceso.

En la Edad Media lo grotesco aparece en las representaciones artísticas populares, cuyo fin era desinhibirse por medio de una manifestación cultural conocida como el carnaval, haciendo visibles todas las represiones a las que debían someterse a lo largo del año. Mijaíl Mijáilovich Bajtín hace un análisis al respecto en su libro, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de Francis Rabelais* (1987), desde un enfoque que fusiona el formalismo con la crítica marxista. Según Bajtín la cultura popular es la que más da cuenta tanto de la norma como el rechazo a la misma, ya que en lo popular no cabe el prejuicio, los límites ni las prohibiciones.

La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. [...] A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto (Bajtín, 2003, p. 9).

Bajtín no analiza a profundidad la dimensión de la angustia, pues todo aquello de la realidad que vulnere o genere inconformidad es atacado por las clases oprimidas mediante imitaciones que ridiculizan e hiperbolizan las normas y las costumbres de la época. Friederich Von Schegel, crítico literario, lingüista, poeta y filósofo alemán (1772- 1829), otorga el mismo significado a lo grotesco y lo arabesco, categorías que se estudiaron como sinónimos durante mucho tiempo. Se consideraba a ambos términos como una técnica de ornamentación. En su forma más clásica lo grotesco tiene como fin decorar, tal y como ocurre con las obras de Giuseppe Arcimboldo. El vínculo con lo arabesco, descrito por Von Schegel, se acerca más a lo barroco que a lo grotesco, entendiendo lo barroco como la saturación de imágenes, pero, a la vez, como lo confuso y desordenado. Schegel enfatiza que lo grotesco ahonda más en la estructura que en lo decorativo.

Von Schegel describe lo grotesco como lo misterioso enriquecido por la imaginación, pero hay una cualidad que este autor ha dejado de lado y ha sido rescatada por Walter Scott (1827): “el humor disolvente” (Polák, 2010, p. 51). El humor disolvente se manifiesta por medio de la ironía o el sarcasmo, utilizado, por ejemplo, por Edgar Allan Poe en su obra *Narraciones Extraordinarias*, que tal y como lo indica la traducción más cercana de su título original significa: *Cuentos de lo grotesco*.

Wolfgang Kayser basa su investigación en los cambios de lo grotesco durante el romanticismo. El Romanticismo se caracterizó por su reacción radical al racionalismo neoclásico, por la perturbación de convenciones y normas rígidas. Aunque fue un periodo o movimiento subversivo no se quedó en el estadio de la crítica y la desobediencia, sino que creó y experimentó otras maneras de conocer la realidad. Lo que anteriormente aparecía como lógico,

verdadero, dogmático o incluso como ley, fue objeto de burla y ridiculizado, transformado y asumido como esperpento, deforme o espanto.

Lo grotesco se opone a la categoría de lo sublime devolviéndole al hombre su carácter humano, real, variable y ambiguo. Así como lo señaló Pavice Patrice “lo grotesco pone en tela de juicio cualquier valoración estética, acentuando su efimeridad” (Patrice, 1998, p. 227). Kayser en la definición de lo grotesco retoma la angustia vital que Bajtín deja a un lado, un estado emocional al que se enfrenta la sociedad contemporánea debido a la alienación en la que está sumida. Lo grotesco es el mundo alienado:

Nosotros hemos concebido como característico de lo grotesco el que no se trata de un mundo peculiar y sin relacionar y de un fantasear completamente libre [...] el mundo grotesco es nuestro mundo y no lo es[...] El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar – que aparentemente descansa en un orden fijo – se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones (Kayser, 2010, p.40).

En el *Diccionario de teatro* Pavis Patrice describe lo grotesco como “una deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma” (Patrice, 1998, p.227). Partiendo desde la irrupción del canon de lo bello, esta categoría es, como lo dice Poe en sus cuentos de lo grotesco y lo arabesco, “una forma de humor disolvente” (Polák, 2010, p. 51). A partir de ella el artista deviene en un crítico social y cultural que posibilita una reestructuración de la realidad y sus normas.

1.2 Lo grotesco en el cuento “Respiración cavernaria” de Samanta Schweblin

En el libro *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin el humor disolvente de lo grotesco se encarna en figuras que parten de lo inmanente, personajes que se miran a sí mismos, su fragilidad, sus errores y sus dramas. Su narrativa se asemeja a lo grotesco y confirma su transformación revolucionaria de la misma manera que Víctor Hugo y Theophilo Gautier quienes “creen que lo grotesco existe objetivamente y no proviene de la mente fantástica del artista” (Guerrero y Rodríguez, 2007, p. 16). Schweblin cuestiona la realidad como un

fenómeno que obedece a una lógica que crea las mejores condiciones de vida para la sociedad. Subraya que toda sociedad presenta incongruencias y falencias, y que las condiciones impuestas para sobrevivir no son las mejores. Su narrativa no se limita a crear elementos nuevos sino a expresar aquello que está oculto a la vista de todos, en las manos de todos, pero sobre lo que pocos reflexionan.

La mayoría de los cuentos de *Siete casas vacías* están narrados en primera persona por uno de los personajes de la historia, excepto el cuento “Respiración cavernaria” que cuenta con un narrador observador que narra la historia de Lola, personaje principal, quien aparentemente sufre de alzhéimer. En algunos casos el narrador le da contexto a lo que ha dicho otro personaje, lo cual deja ver a su vez la posición del narrador como sujeto dentro de la historia, además de su percepción sobre el otro y la relación que hay entre ellos, así el diálogo en el cuento “Mis padres y mis hijos” el narrador se pregunta: “-¿Dónde está la ropa de tus padres?- pregunta Marga. Cruza los brazos y espera mi respuesta. Sabe que no lo sé, y que necesito que ella haga una nueva pregunta. Del otro lado del ventanal mis padres corren desnudos por el jardín trasero” (Schweblin, 2015, p. 29).

En los cuentos de *Siete casas vacías* el narrador no construye el contexto, es difícil ver lo que está sucediendo. La escena también podría ser presentada por un narrador omnisciente u observador pero se perdería el análisis auto reflexivo del personaje que permite ver inmediatamente el carácter psicológico y emocional del mismo. De esta manera Samanta Schweblin utiliza una variedad de herramientas y recursos literarios que generan suspenso, como finales abiertos, elementos incógnitos sin nombre, personajes de los cuales nunca se supo mayor cosa, espacios vacíos y escenas que no son del todo claras. Así mismo sus personajes están perturbados, hay algo deforme en ellos, su forma de interactuar con el mundo, las cosas y las personas que los rodean. Hay una alteración de los valores morales, específicamente en la percepción de las relaciones afectivas que constituyen el arquetipo de la familia, así mismo se ven cuestionadas las jerarquías en ese mismo ideal, en muchos de los relatos está latente la pregunta: ¿Siempre tienen la razón los padres? ¿saben lo que tienen que hacer? Dicho desajuste no es del todo perceptible pero que incomoda.

Los recursos literarios como la ironía, la parodia, la hipérbole, están presentes todo el tiempo, como en el cuento “Cuarenta centímetros cuadrados”: “Quiero vender este anillo- dijo ella. [...] el hombre lo colocó en una pequeña balanza electrónica. / - Puedo darle treinta dólares. /

- Es mi anillo de bodas. / Y el hombre dijo: / -Es lo que vale” (Schweblin, 2015, p.100). El jeroglífico social que otorga valor monetario a las cosas es mostrado exageradamente, lo suficiente para parecer raro, pero lo necesario para que sea comprensible; es decir que no es una literatura fantástica basada en seres irreales, o en una narrativa de la imaginación sin límites.

Schweblin ha hecho una exploración de lo fantástico más cercana a la definición otorgada por Tzvetan Todorov quien relaciona este concepto con una modificación de la percepción de lo real, entendiendo esa modificación no como una interpretación arbitraria de lo real sino como el extrañamiento frente a las normas desconocidas de la misma:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar [...]Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural(Todorov,1981,p.19).

En las primeras antologías de la autora: *Pájaros en la boca* y *El núcleo del disturbio* hay una exploración de elementos sobrenaturales como personas que se convierten en mariposas, hombres sirena, embarazos revertidos, y es justamente esa vacilación, ese ir venir entre las explicaciones naturales y las sobrenaturales lo que crea lo fantástico, en dichas antologías es muy fácil de percibir, puesto que algunos personajes tiene desórdenes mentales y otros cuentos son una larga analogía. En *Siete casas vacías* no hay elementos inverosímiles dentro de la narración, y los personajes asumen el desajuste, la deformidad, la rareza social en la que viven, incluso en el primer cuento de la antología uno de los personajes expresa: “Sé exactamente qué es lo que estamos haciendo, pero acabo de darme cuenta de lo extraño que es” (Schweblin, 2015, p. 15).

Todorov presenta en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1981) una definición de la realidad que depende del interprete de la misma la cual deviene extraña cuando se asume que quien la analiza carece de una posibilidad de racionalizar adecuadamente un suceso o un objeto, es decir, que la alteración en la mente del interprete de la realidad la irá modificando de acuerdo a sus marcos de referencia. Según Todorov el hombre “normal” dispone de varios marcos de referencia y relaciona cada hecho sólo con uno de ellos; “El psicótico, por el contrario, no sería capaz de distinguir esos diferentes marcos ente sí y confundiría lo real y lo

imaginario”(Todorov, 2011, p. 25). Para esta investigación se tomará como referencia la definición de la normalidad de Todorov quien afirmó que lo normal está basado en el individuo que percibe. Lo opuesto de la normalidad es la locura, pues es el interprete quien desconfigura la lógica implícita de las situaciones y los hechos de la realidad asumiendo su percepción como lo normal. El enfermo no es capaz de encontrar el límite ni las diferencias entre el campo de la imaginación y el de la realidad.

Empiezo a sentir que el mundo está, al mismo tiempo, dentro y fuera de mi cabeza (...). No miro el mundo, no me pongo frente a él; lo conozco por un proceso continuo que lo transforma en mí mismo. Lo mismo sucede con los psicóticos. Goldstein escribe que [Él psicótico] no considera el objeto como parte de un mundo exterior ordenado, separado de él, tal como lo hace la persona normal. Las fronteras normales entre el yo y el mundo desaparecen; en su lugar, se encuentra una suerte de fusión cósmica... (Todorov, 1981, P.87)

Solo bajo la lectura de Todorov se podría afirmar que *Siete casas vacías* es el inicio de lo fantástico puro, los desórdenes mentales de sus personajes no sólo hace que desaparezca el límite de los marcos de referencia, también, produce una alteración o inversión completa de los marcos. Todorov afirma que una narración es enteramente fantástica cuando el hombre normal es el ser fantástico, este es entonces el culmen de lo fantástico; en dicho relato lo fantástico se convierte en regla, no en excepción. Las actitudes, los pensamientos y las prácticas de la vida cotidiana se repiten y se ejercen sin cuestionamiento alguno haciendo ver a dichas conductas como lo normal, es allí cuando el elemento sobrenatural o extraño invade la cotidianidad y es cuando el individuo (personaje o lector) no puede entender lo que ocurre , no encuentre explicación racional y a partir de ahí se genera el miedo, la angustia. Al final el lector se enfrenta a una nada impronunciable, queda sin explicación, la técnica narrativa ha conseguido hacer verosímil lo inverosímil, posible lo imposible. La literatura fantástica impera cuando la filosofía racional lo hace por eso la falta de explicación angustia .

Samanta Schweblin construye personajes con trastornos límite de la personalidad o *borderline*, personas que se encuentran en medio de la conducta normal y la locura. Su narrativa es enfática en la intimidad y en los detalles. Los escenarios detallados minuciosamente corresponden a la mimesis de un lugar real que es el barrio Hurlingham, en el que creció Samanta Schweblin tal

como lo señala en la entrevista con el *Canal L*. Su narrativa se asemeja a la realidad pero desde la mirada de alguien que no se adapta del todo; alguien torpe, inapropiado, raro, extravagante, ridículo.

En los cuentos de *Siete casas vacías* Schweblin realiza una taxonomía, un orden que se establece culturalmente en las relaciones sociales y en las prácticas cotidianas, y que por repetición se va aceptando, normalizando y hasta normativizando. Incluso, la autora lo expresa a través de uno de sus personajes en el cuento “Pasa siempre en esta casa”: “Pienso que las cosas suceden siempre en el mismo orden, incluso las más insólitas” (Schweblin, 2015, p. 39)

Los personajes se refugian en esos trastornos como un mecanismo de defensa al que acuden de manera consciente ante la angustia de no encajar en los preceptos de la sociedad a la que pertenecen. Nos encontramos así con: hijas descuidadas por sus madres enfermas por el trabajo; abuelos que se desvisten porque son libres de las represiones sociales, pero representan un aparente peligro para sus nietos; padres que tiran la ropa en el jardín de al lado para asumir la muerte de su hijo pero a los cinco minutos van a recogerla; una mujer que pierde a su hijo, se orina en un supermercado y desea olvidar eso y todo lo demás hasta que la amnesia la lleva a la muerte; un hombre cuya gentileza lo hizo parecer un violador y pedófilo; y una mujer que se va de su casa para no enfrentar la realidad, sale en bata, recién bañada, de noche, con afán, queriendo huir.

Estos personajes inquietan, perturban dado que al refugiarse en sus trastornos se vuelven potencialmente peligrosos para la sociedad en la que viven: sus trastornos configuran algunas de las deformidades y los excesos del mundo del lector. Aquellos objetos que pueden parecer extravagantes, sobrevalorados, extraños, grotescos a lo largo del cuento devienen en elementos que evocan situaciones familiares e íntimas de realidades cotidianas.

“Respiración cavernaria” es el cuento más extenso de *Siete casas vacías*, tiene un narrador omnisciente y en algunos fragmentos, Lola, el personaje principal, narra las escenas. Ella interactúa con el mundo de acuerdo a las directrices de su psiquiatra, quien le otorgó una herramienta para estimular la memoria. El ejercicio consistía en seguir puntos consignados en una lista, ella decidía cuales debían ser y los lleva consigo todo el tiempo, dicha lista le indica lo que debe hacer todos los días de su vida; decía: “clasificarlo todo, donar lo prescindible,

embalar lo importante, concentrarse en la muerte, si él [esposo de Lola] se entromete ignóralo”. (Schweblin, 2015, p. 45).

Lola es una mujer de edad que vive con su esposo, tiene problemas en la espalda, una enfermedad respiratoria y sufre de alzhéimer. Ha tenido que atravesar dos momentos traumáticos en su vida: la muerte de su hijo y un accidente en el supermercado en el que se orina públicamente. El supermercado pertenece a la esfera pública no se puede orinar en supermercado como podría uno accidentarse en el living de su casa. Se fractura la idea del supermercado como lugar de identidad y reconocimiento en el consumo, con la perpetración de un acto íntimo que resulta inaceptable, vergonzoso, intolerable para el personaje ante la mirada de los otros que devienen jueces del acto impúdico. Con este acontecimiento se quiebra el último lazo social que Lola mantenía como hábito en su conducta: las compras en el supermercado; el resto lo había olvidado casi todo.

Samanta Schweblin emplea una imagen que desnaturaliza el imaginario de hogar del centro comercial, la imagen de Lola orinando irrumpe la lógica de este espacio desde lo abyecto. Entendiendo lo abyecto desde la definición de Kristeva en su libro *Poderes contra la perversión*, como un extrañamiento frente al propio cuerpo en el momento en que se exponen los límites en donde inicia el interior conectando con lo exterior; por ejemplo la cavidad oral, anal y genital y sus excreciones: vomito, orina y heces. Es el cuerpo que incomoda, lo interno, el que no debe ser mostrado puesto que “hace evidente el principio de fecalidad y escatología que habita la vida. Lo abyecto nos sitúa en una relación compleja con lo moral al exhibir la fragilidad de lo legal, perturbando el orden” (Kristeva, 1988, p.11).

Bauman en su análisis de la globalización describe los centros comerciales como una estructura diseñada para la mantención del orden de las sociedades de consumo . En realidad, es un lugar de desencuentros, cuya única intención es hacer que el usuario lleve a cabalidad un fin práctico: el consumo. “Reina la exclusividad, que asegura los altos niveles de control necesarios para impedir que la irregularidad, la imprevisibilidad, y la ineficiencia entorpezcan el curso pacífico del comercio” (Bauman, 2005, p. 32). Sin embargo, el supermercado ha sido vendido publicitariamente como un segundo hogar, confortable, capaz de suplir todas las necesidades humanas, pero, al primer atisbo de una anomalía que entorpezca el debido curso del comercio, desaparece el hogar quedando un espacio vigilado y restringido, en donde

caminan consumidores que no deben perturbar el orden con las necesidades básicas de sus cuerpos.

Según la teoría *Building Paranoia* de Steven Flusty, basada en la nueva arquitectura de la urbe, el nuevo código de la construcción tiene como fin último la privatización, la prohibición y la anulación de los consensos públicos. Dicha anulación perjudica todas las aristas de lo humano, construyendo un espacio:

“que no se puede ocupar cómodamente [...] que no se puede utilizar furtivamente debido a su supervisión activa por parte de patrullas móviles y/o tecnologías a distancia que envían información a centros de seguridad [...] Asimismo le dan el último toque a la desintegración de las formas locales de la solidaridad y la vida comunitaria” (Bauman, 2005, p. 31).

Nadie puede estar tranquilo allí. El espacio está diseñado para evitar el encuentro entre las personas, limitar el tiempo para construir desde el diálogo la evaluación del mundo en términos políticos, éticos y estéticos. Al evitar estos puntos de encuentro se inhabilita también la participación en y para lo público:

Los centros comerciales son demasiado grandes para encontrarse con los viejos conocidos, demasiado ajetreados y atestados, nunca permiten las pláticas prolongadas, necesarias para sentar patrones de conducta [...]. Un territorio despojado de espacio público brinda escasas oportunidades para debatir normas, confrontar valores, y negociar. Los fallos de bien y mal, belleza y fealdad, decencia e indecencia, utilidad e inutilidad (Bauman, 2005, p. 38).

Existe una normatividad para estar en los centros comerciales, una clasificación elitista, en donde la entrada y la permanencia depende del poder adquisitivo, quienes no posean dicha cualidad serán marginados y tratados como extraterritoriales. Todo aquel cuya conducta altere el orden o cuyo poder adquisitivo no cumpla los estándares necesarios para el mercado será tratado como extraterritorial. “Los originales extraterritoriales entran a la vida anclada a la localidad sólo como caricaturas, acaso como mutantes y monstruos. De paso, los privan de los medios para reducir los daños”. (Bauman, 2005, p. 38).

La escena de Lola orinándose en el supermercado altera el orden establecido de este espacio. Con el orín irrumpen la irregularidad y la imprevisibilidad que entorpecen el curso pacífico del

comercio. El orín genera un extrañamiento frente al propio cuerpo exponiendo los residuos de un interior caótico indomeñable no apto para la lógica del consumo. El orín invade el orden, la limpieza y la lógica del supermercado haciendo “evidente el principio de fecalidad y escatología que habita la vida” (Kristeva, 1988, p.11). Lo abyecto de orinar en el supermercado entabla una compleja relación con la normatividad, el orden legal y moral, pero ha sido representado mediante una manifestación estética. Hay un acuerdo tácito en el cual se establecen las reglas predeterminadas para hacer uso del espacio: aparatos y métodos de supervisión, control, represión y castigo para hacer efectiva la norma de consumo. Mediante lo grotesco de la situación se está perturbando la moral y el orden. La batalla perdida de Lola contra su cuerpo exhibe la fragilidad de la normatividad legal que rige el espacio del supermercado. El acto grotesco de orinarse fue para ella cerrar para siempre las puertas del supermercado deviniendo en un original extraterritorial que no desea recordar que fue lo que allí pasó.

A diferencia del suceso del supermercado, la muerte de su hijo corresponde a otra clase de olvido configurándose como una representación inconsciente a la que no tiene acceso. El dolor no le permite recordar la muerte de su hijo, tampoco el nombre de su esposo, el mismo que le habían puesto a su hijo, y el nombre de la chocolatada igual al de ambos. Su demencia selectiva no le posibilita recordar cosas relacionadas con sucesos traumáticos, la represión llega a tal punto que el narrador no puede tampoco contarlas, el lector no se entera nunca de cómo murió su hijo ni de cuál era su nombre.

La chocolatada es una bebida en polvo que Lola le compraba a su hijo. Después de la muerte del niño, el esposo siguió comprando ese producto ya que ella lo consumía. Lo hacía a escondidas, y después no lo recordaba. El producto venía en un frasco de vidrio. Una vez, Lola intentando cogerlo a escondidas, lo tiró al suelo, piso los vidrios y se cortó los pies; desde entonces el esposo lo compra en un empaque de cartón. Todos estos detalles son conocidos en el final del cuento. Lola no comprende por qué siempre se desaparece la chocolatada si nunca lo ve a él (su esposo) comiéndola. Sólo puede morir en el momento en que recuerda que es ella quien se estuvo comiendo todo el tiempo la chocolatada en las noches, a escondidas; y recuerda que esa caja lleva el nombre de su esposo y el de su hijo. Hay un par de interrogantes que nunca quedan resueltos. Nunca se sabe cómo ni de qué murió el hijo de Lola, y nunca se sabe cuál era el nombre que aparecía en la chocolatada.

Lola cree que el hijo de la vecina entra a su casa a robar, que la persigue, que invade su intimidad y eso la angustia, puesto que la caja de la chocolatada siempre se desocupa misteriosamente. Este es un elemento que sin tener características humanas, ni fantásticas, representa todo el desequilibrio mental y emocional de Lola. La chocolatada era lo único de la cocina sobre lo que, según ella, no tenía autoridad. Llegaba a la alacena e iba desapareciendo, ella no sabía porque lo compraban, ni porque desaparecía.

A veces él (el esposo de Lola) compraba chocolatada, venía en polvo para preparar con leche, como la que tomaba su hijo antes de enfermarse. El hijo que habían tenido no había llegado a pasar la altura de las alacenas. Nunca lo veía usar la chocolatada en polvo, en realidad no sabía cómo terminaba acabándose, pero era un tema sobre el cual prefería no preguntar. (Schweblin, 2015, p. 48)

Lola se ocultaba a sí misma la verdad, la muerte de su hijo es algo sobre lo que no quiere saber. Lo ominoso es, como señala Freud, “hacer algo a escondidas de alguien como si uno tuviera algo que ocultar” (Freud, 1979, p. 223). Lola intenta desmentir la muerte de su hijo tanto como la desaparición de la chocolatada, negarlas mediante una narrativa que las explica: el hijo de la vecina la robaba; pero, en un atisbo de cordura, en una manifestación del consciente, Lola “se acordó de la chocolatada, y se vio comiéndola a oscuras en la cocina a cucharadas” (Schweblin, 2015, p. 95). Lola olvidó para no sentir el dolor como un mecanismo de defensa, quería morir para olvidar pero: “No iba a morir nunca, porque para morir tenía que recordar el nombre de él (el esposo), porque el nombre de él era también el nombre de su hijo” (Schweblin, 96). En palabras de Freud la muerte del hijo la deja a Lola habitando lo ominoso, no como algo “nuevo o ajeno sino, algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud, 1979, p. 241).

Lo único que recordaba muy bien era el incidente en el supermercado. A Lola no le gusta salir de su casa porque siente vergüenza. Después del accidente en el supermercado ella se encargaba de todo lo de la casa y el esposo de todo los deberes que implicaban salir de allí. Pero el esposo de Lola muere y unos días después muere el hijo de la vecina. La vida de Lola se complica, su soledad se hace disonante, ya que su esposo era quien cuidaba de ella, empieza a quedarse sin dinero y sin comida, se deteriora más su salud física y mental. Le atribuye al hijo muerto de la vecina todo lo malo que sucede en su casa, no recuerda que su esposo ha muerto, que no tiene comida, ni con qué comprarla. No recuerda tampoco que rompe los

espejos y vidrios de su casa porque se asusta cada vez que ve su reflejo, pues no se reconoce y tampoco reconoce el acto de romperlos. Lola cree que es el hijo de la vecina quien se roba su comida, su dinero y rompe sus vidrios y espejos. Iba hasta la casa de su vecina a reclamarle todos los días, a manera de ritual, diciendo: “Su hijo está viviendo en el fondo de mi casa, y está rompiendo todos mis espejos – habló con voz firme y fuerte y no se arrepintió de hacerlo” (Schweblin, 92). Olvida que el hijo de la vecina también ha muerto. Todos los días va a hacerle reclamos a Susana, su vecina, y todos los días ella le responde de la misma manera “MI HIJO ESTÁ MUERTO Y USTED ESTÁ ENFERMA. Mi hijo, el hijo que enterré con mis propias manos porque usted es una vieja estúpida que no avisó a tiempo a la policía” (Schweblin, 2015, p. 93. Resaltado del autor).

1.3 Lo grotesco, lo ominoso y lo abyecto

Se puede articular en la narrativa de Schweblin lo grotesco con lo ominoso como dos categorías en diálogo; ambas representan la angustia, el desorden, el miedo, la repugnancia; todos los sentimientos que se producen al ver lo más cercano y familiar desfigurado. Freud utiliza una analogía para explicar lo ominoso partiendo de las condiciones del ambiente que le generan más angustia y temor a un niño, curiosamente parecidas a las del medio que habitaron antes de nacer, el vientre materno: oscuridad y soledad. Utiliza como término para definir lo ominoso una palabra que extrae de uno de sus análisis filológicos del alemán: *heimlich*, cuyo significado es: “calor hogareño, lugar confiable, familiar, doméstico, de confianza, íntimo, lo que recuerda al terruño.” (Freud, 1979, p. 223). Pero, la misma palabra con un prefijo de negación *un.heimlich*, significa: “desasosegante, que provoca horror, y angustia” (Freud, 1979, p. 224). Esta palabra en la que se detiene Freud (*unheimlich*) tiene un significado similar al dado por los artistas del Renacimiento a lo grotesco, quienes se basaron en la definición etimológica de la gruta, lo oculto. Por ejemplo, Schelling empleó la palabra de la siguiente manera en una de sus obras: “Se llamaba Unheimlich a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1979, p. 241). Lo ominoso también se acerca a la definición de lo grotesco desde la mirada del romanticismo, un mundo familiar que empieza a parecer extraño como lo ha señalado Kayser en su estudio sobre lo grotesco.

La narrativa de Schweblin, en *Siete casas vacías*, está inmersa en las descripciones de los ambientes familiares, los personajes siempre se encuentran en sus casas, dentro de ellas, haciendo de su narración una puesta en escena de la intimidad. Ese lugar de protección, confiable, doméstico, *heimlich*, es mirado con un lente ampliado, no desde el imaginario cultural de la familia, sino desde la particularidad de situaciones puertas adentro del hogar, a partir de lo que deviene escenario de situaciones extravagantes, irrisorias, absurdas, ridículas, grotescas, con un significado *unheimlich*, desasosegante.

Dentro de las características de lo ominoso está lo fantasmagórico, ese límite entre lo vivo y lo muerto, “lo que se relaciona de manera íntima con la muerte, cadáveres, retorno de muertos” (Freud, 1979, p. 241). Las trasgresión de los parámetros de la normalidad, propias de la narrativa de Schweblin, implican en “Respiración cavernaria” la hiperbolización de una de las etapas del proceso de duelo ante la muerte de un ser querido: la negación. Parte del proceso de negación de la muerte, como algo del orden de lo real, fuera del control del humano, es el arduo trabajo de Lola al empacar todo y prepararse para la muerte. Las cosas que alguna vez tuvieron algún propósito terminan arrinconadas en una caja, en un espacio al borde de la descomposición. Asimismo él (el esposo de Lola) termina empacado en una bolsa: “se llevaron el cuerpo envuelto en una bolsa gris” (Schweblin, 2015, p. 79). De manera alegórica Schweblin hace visible la forma en la que se construyen prácticas tan inhumanas como la elaboración de esa última imagen de la vida, el cuerpo del esposo es una cosa más, empacada en una bolsa gris aprontando la muerte de Lola.

Si bien se ha señalado anteriormente que lo grotesco no es una categoría exclusiva de la literatura fantástica “a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad” (Freud, 1979, p. 244). En *Siete casas vacías* los muertos regresan a la vida con una figura semi-humana, espectral. “El chico estaba parado a los pies de la cama. No podía verle la cara, sólo su contorno oscuro... vio al chico más flaco, más pálido” (Schweblin, 2015, p.89). En su desequilibrio mental, Lola narra la escena como un acontecimiento real. El deterioro de Lola cada vez es mayor, cada vez recuerda menos y alucina, pero su condición de enferma no destruye la sensación de miedo que esas escenas transmiten al lector. Se percibe el temor que invade a cualquiera que se sienta frágil y vulnerable en el sitio que presupone la mayor tranquilidad y protección: la casa.

El sentimiento y la relación de objetos, lugares y significados es del orden de lo ominoso, tal y como lo señala Freud con su ejemplo extraído del teatro de Kingler: “A veces me ocurre como a quien anda en la noche y cree en aparecidos: cada rincón se le antoja Heimlich y espeluznante” (Freud, 1979, p.298). Al igual que Kayser con lo grotesco, Freud interpreta lo ominoso como un mundo familiar que sufre una modificación en sus estructuras y aparece como un mundo extraño al cual no se tiene acceso, “donde la noción de lo entrañable, lo hogareño, se desarrolla el concepto de lo sustraído a los ojos ajenos, lo oculto, lo secreto” (Freud, 1979, p. 225) lo terrorífico.

Asimismo, lo grotesco y lo ominoso se relacionan con lo abyecto como eje central en la construcción narrativa de Lola. “La abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos, nada le es familiar ni siquiera una sombra de recuerdos” (Kristeva, 1988, p. 13). “Lola sospecha que su vida había sido tan simple y liviana que ahora carecía de peso suficiente para desaparecer [...] quería morir, pero todas las mañanas inevitablemente volvía a despertarse” (Schweblin, 2015, p.45). Lola recurre al yo en sus límites, en el no-yo, en la pulsión, en la razones por las que la vida de Lola está disuelta, carente de sentido: “el origen del trauma es la muerte” (Kristeva, 1988, p. 20). Lola otorga desde su muerte, como alegoría del no-yo, un significado que justifica o dota de sentido a ese yo preexistente: “La muerte de ella, era algo que él merecía: con su muerte él vislumbraría lo importante que había sido ella para él, los años que ella había estado a su servicio” (Schweblin, 2015, p.74). Lola no desea volver a nacer con propiedades físicas, desea que renazca su yo bajo un nuevo sentido y que de esa manera la preocupación que es manifestada en un inicio acerca de esa vida carente de sentido y de propósito, sea reemplazada por un sentido nuevo, que es en relación a la existencia de un otro para el que ella se representa, o mejor, de quien ella espera la labor de otorgar un sentido a su existencia o de resignificarla. Gran parte de su vida se la había dedicado a él, perdió su hijo muy rápido, así que no tuvo un rol de madre, solo de esposa, vivía para atenderlo a él, “hace cincuenta y siete años que estoy casada con este hombre, esto es mi vida ahora” (Schweblin, 2015, p. 47).

Schweblin no menciona de forma explícita que todos sus personajes están al borde de la locura, no es fácil descifrar en dónde está el desajuste y hay una línea de suspenso en lo no dicho. Algunas prácticas de los personajes permiten ver el desajuste mental, pero sólo de una forma discreta aparece el gran suceso, el momento determinante. Los personajes no pueden discernir, ni diferenciar lo que es normal de lo que no lo es. Analizar la narrativa de Schweblin implica

una introducción en el campo de la psicología y la psiquiatría. En una entrevista de Joel Vargas y Pablo Díaz Marengi la escritora cuenta cómo la construcción del libro *Siete casas vacías* tiene relación con situaciones reales, que ella vivió al lado de sus parientes. En el caso concreto del cuento “Respiración cavernaria”, Lola encarnó a muchas de las mujeres de su familia: “Vengo de una familia en la que varias mujeres han muerto con Alzheimer, vi la crueldad del dolor, el desamparo y la violencia que genera esta enfermedad, y Lola, de respiración cavernaria, tiene mucho de dos abuelas y una tía abuela” (Vargas y Díaz “Samanta Schweblin: me gusta mucho el temor de lo no dicho”).

Sin embargo, en su labor de escritora hizo de Lola una mujer que no padecía de alzhéimer como esa enfermedad que genera un deterioro físico en el cerebro humano, sino que construyo la enfermedad como un espacio de reposo, una elección. Lola decide no volver a salir, atrincherarse en el miedo, prepararse para la muerte. La casa configura el espacio que representa el olvido, un lugar en el que no se comparte con el otro, un espacio en el que el ser desaparece.

Lola logra por momentos estabilizarse, ocuparse de la casa, lavar la loza, organizar la nevera, llevarle el periódico a su marido, e incluso llevar a cabo su plan de eliminarse del mundo: primero descodificando el espacio, reduciéndola a un espacio vacío, deshabitado, por medio del ejercicio de empacarlo todo, como quien se va a ir de la casa. En otro momento, es la mujer que olvida, que no recuerda el nombre de su hijo, que está muerto, cómo murió, no recuerda el nombre de su esposo, ni lo que está haciendo. En el segundo momento o estado psicológico de Lola, aparece el mayor grado de abyección, sin recuerdos y sin nada que la represente, tal y como Kristeva describe al fóbico: aquel que “no tiene más objeto que lo abyecto” (Kristeva, 1988, p. 12). Lola se constituye como fóbica por los miedos que le imposibilitan el desarrollo de roles sociales como ir de compras o establecer relaciones sociales o afectivas. El rasgo más notorio de la gravedad de su enfermedad mental es que “desaparece la línea divisoria entre el consciente y el inconsciente” (Kristeva, 2015, p.15).

Según Ginker, el trastorno borderline se evidencia a partir de cuatro manifestaciones: “problemas de identidad, depresión, relaciones dependientes y angustia” (Simón, Fernández, Ruiz, Del Brío, Fernández, “Trastorno borderline de la personalidad, diagnostico, comorbilidad y evolución”, 2016, p. 88). Aunque “está claro que dicho trastorno identifica un grupo muy

heterogéneo de pacientes y se solapa con casi todos los demás trastornos de personalidad” (Simón, Fernández, Ruiz, Del Brío, Fernández, 2016, p. 136).

Kernberg hizo una clasificación de la enfermedad basada en la organización del ego: elevado (neurótico), medio (fronterizo) y bajo (psicótico). Estas variaciones se pueden dar dependiendo de la dispersión de la identidad, de “mecanismos de defensa primitivos (especialmente disociación) y del mantenimiento de la evaluación de la realidad excepto en la percepción del yo y de los demás” (Simón, Fernández, Ruiz, Del Brío, Fernández, 2016, p.136). Este trastorno se relaciona con lo grotesco en la medida en que modifica la percepción, hace de lo conocido algo ajeno hasta perder el significado. En esta definición se muestra la enfermedad como una manera de salir de la realidad concreta que ataca al consciente, por ello la defensa es la enajenación. Pese a que la abyección opera como mecanismo de defensa, no deja de quebrar al sujeto, de desprenderlo, y lo que inicia como una alternativa de salvación termina en una situación angustiosa.

En suma, el mundo en el que nos sumerge Schwebelin es un mundo que se ve como un gran manicomio. Esa sensación es producida por el efecto que genera la narración acerca de una persona que está desorientada en el mundo, que no reconoce los significados de los objetos ni de las situaciones. Lola es un personaje que se encuentra en un estado de abyección como lo define Kristeva: “El consciente no se hace cargo, el yo está perdido en el límite, lo único que posee es: síntoma” (Kristeva, 1988, p. 19). Entendiendo síntoma de la misma manera en que la autora lo define, como “un lenguaje que al retirarse, estructura en el cuerpo un extranjero inasimilable. Monstruo. El cual los escuchas del subconsciente no oyen” (Kristeva, 1988, p. 20). La muerte del hijo no sólo marcó la vida de Lola sino que la desfiguró. Ella habita en un mundo extraño, grotesco que “se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula, renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones” (Kayser, 2010, p. 40).

Afirmar la presencia de lo grotesco en una obra “no significa que tenga que haber una deformación física en todos los casos, ya que en ocasiones dicha distorsión no es tanto física, como anímica o de percepción” (Guerrero y Rodríguez, 2007, p. 10). Samanta Schwebelin hace que sus personajes dialoguen con las emociones del lector, ya que las situaciones sobre las que escribe son extraídas de la vida real, de las circunstancias que llevan a cualquier ser humano a sentir vergüenza, abandono y pérdida. Así como los románticos, Schwebelin logra destacar: “que

lo grotesco existe objetivamente y no proviene de la mente fantástica del artista” (Guerrero y Rodríguez, 2007,p. 16).

Lo grotesco invade la cotidianidad, la autora describe actividades aparentemente absurdas como guardar cosas en cajas con el fin de prepararse para la muerte pero aun así probables. “Ella metía en cajas incluso cosas que aún ellos necesitaban, como los zapatos y los cepillos del cabello” (Schweblin, 2015, p. 67). No salía a la calle por miedo a la crítica, a la burla de los otros, quedándose sin dinero, sin comida y arrinconada en la basura. No podía olvidar al hijo muerto y aquí la sutileza de lo grotesco articulado con lo siniestro no podía recordar que su hijo había muerto, si lo recordaba era para olvidarlo tan pronto como su amnesia se lo permitiera. Así mismo, en su narrativa es posible hallar las similitudes entre lo abyecto (Kristeva), lo ominoso (Freud) y lo grotesco (Kayser).

Lo grotesco fue un recurso que le permitió al Romanticismo extraer de la cueva lo que estaba oculto y presentar diferentes miradas sobre el carácter humano, propósito compartido por Freud en su estudio sobre lo ominoso: “lo que está destinado a permanecer en lo oculto que ha salido a la luz” (Freud, 1979, p. 220). Esta irrupción de lo que debía permanecer oculto es el medio para llevar a cabo la finalidad de lo grotesco: “poner en tela de juicio cualquier valoración estética acentuando su efemeridad” (Patrice,1998, p. 227); y desde dicha desestabilización posibilitar nuevas narrativas del yo, lo grotesco crea la condición de posibilidad para que el sujeto se narre.

En la narrativa de Schweblin existe una relación estrecha entre lo ominoso de Freud y lo grotesco de Kayser. Los dos autores parten del mundo familiar como objeto de análisis, y afirman que es desde la desfiguración de sus estructuras y significantes, aparece tanto lo grotesco como lo ominoso. Freud elabora su teoría de lo ominoso a partir de la palabra *Heimlich*, hogar o terruño, y su antónimo *Unheimlich*, lugar desasosegante y tenebroso. Así como Kayser y Freud cuestionan la normatividad: dada, acatada y naturalizada en el hogar. Lo que sucede dentro de las casas familiares de los cuentos de Schweblin es asumido como lo normal, aunque allí se den las situaciones más extrañas y angustiantes. Si lo grotesco es como lo dice Patrice: “lo que deforma el significante de una forma conocida y reconocida

como norma” (Patrice, 1998, p. 88), estos autores encontraron en la familia la primera estructura social que instaura la norma en lo ético, lo moral, lo político y lo estético.

En el análisis acerca de lo abyecto, por el contrario, no se parte del mundo familiar, sin embargo, es crucial para comprender las modificaciones que ha tenido lo grotesco en la obra de Samanta Schweblin y en la postmodernidad. Tanto Freud como Kayser, Dubsky, Patrice, Víctor Hugo, Schegel, entre otros autores trabajados, pensaron lo grotesco desde la episteme de la modernidad. Se preocuparon por los procesos de construcción del sujeto y su liberación de las normas impuestas por aparatos e instituciones represivas que el arte mediante estos recursos estéticos es capaz de cuestionar.

Julia Kristeva, parte desde el cuerpo, ése es su objeto de análisis. Se sitúa en la postmodernidad tal y como lo hace Schweblin, tiempo en el que se inscribe su obra y al que pertenecen. Un mundo de sujetos rotos que desconocen su cuerpo, huyen de él, no se pertenecen. Por consiguiente, hacen evidente, tanto Kristeva como Schweblin cómo empieza a desaparecer la materialidad del cuerpo, y los espacios que habita, que lo determinan y que lo identifican.

Si ya bien Dubsky se había aproximado a estas reflexiones de Kristeva, definiendo lo grotesco como el medio para mostrar el mundo como lo que es, “un gran manicomio”, en la posmodernidad se exagera esa idea. Los personajes rotos de Samanta Schweblin dialogan con el personaje abyecto al que Kristeva define como: “congelado frente al cuerpo intocable, imposible, ausente, y que ha cortado los impulsos de sus objetos, es decir de sus representaciones, de este entorpecimiento hace advenir, digo, con el asco, una palabra: el miedo” (Kristeva, 1988, p. 14).

Lola habita en el miedo hasta su fin. El trastorno borderline es la manera clínica de diagnosticar a un abyecto. Construir personajes que no se adaptan a su cuerpo ni a su entorno, que son igualmente deformes y extraños, es la manera poética en la que Samanta narra a los individuos de nuestro tiempo.

CAPÍTULO 2

LA RELACIÓN ENTRE LO GROTESCO Y EL CONCEPTO DE LA ANGUSTIA

El objetivo principal de este capítulo es explorar el concepto de la angustia en Soren Kierkegaard en aras de comprender mejor lo grotesco a partir de la mirada del teórico literario Wolfgang Kayser, quien afirma que lo grotesco en el arte no es tanto lo ridículo o lo gracioso, sino que, por lo contrario, lo grotesco es la manifestación de la angustia vital en el arte.

A lo largo de esta investigación se pretende hallar las características de lo grotesco en la obra literaria de la escritora Samanta Schweblin para entender desde este estudio la importancia de ciertos patrones del comportamiento humano, y para ello se han de interpretar, a la luz de la teoría de Kierkegaard, algunos sucesos concretos y objetos de la cotidianidad. La obra de Samanta Schweblin es una narrativa de lo que se está yendo y lo que ya no existe. La escritora crea imágenes acerca de la nada, el absurdo y el caos; situaciones que engendran la angustia. Los lugares que describe y sus personajes son deformes, no en tanto que sus características físicas estén distorsionadas o explícitamente monstruosas, son deformes en la manera en que interactúan con los códigos sociales correspondientes a un supuesto orden lógico conocido coloquialmente como la normalidad.

Aunque la angustia es un concepto que puede escuchársele a cualquier persona en diferentes contextos, en verdad, son pocos quienes pueden otorgar una definición de la misma. En algunos textos cuyo carácter no es propiamente filosófico puede hallársele como un sinónimo del miedo, el terror o el desconsuelo.

La deformidad en la obra de S. Schweblin está relacionada con la mutilación, aparece lo grotesco como la ausencia manifestada en las rutinas de los personajes, en la forma en la que se comunican entre ellos, y con eso a lo que, en un primer momento, se le podría llamar la realidad.

Lo grotesco según Wolfgang Kayser (1964) es todo aquello que en su condición de deformidad desarticula el orden fijo del mundo familiar produciendo angustia. Por otro lado, acercándose más a la narrativa de Schweblin, Santiago Guerrero-Strachan (2007) en la obra *Las varias*

caras de lo grotesco, lo define como un modo de producción artística cuya característica principal es la deformación de la realidad “aunque esto no significa que tenga que haber una deformación física en todos los casos, ya que en ocasiones dicha distorsión es anímica o de percepción”. (Guerrero, 2007, p. 10.)

La pregunta central de esta aproximación entre la obra de Schweblin y lo grotesco (tal como se ha definido) es ¿Qué es lo que produce angustia? Y para ello habría que definirse previamente qué es la angustia. Kayser señala que la angustia aparece ante el hombre en el momento en el que se desarticula el mundo familiar; Guerrero, por otro lado, argumenta que sucede cuando se deforma la realidad. En ambos casos los autores parten de un supuesto estable (la normalidad, la realidad, lo familiar) conceptos que poseen una lógica propia que puede predecir o anticiparse a lo que va a suceder. Según estos autores la realidad es algo objetivo, calculable; y lo familiar hace parte de ese mundo real. Es importante resaltar que la obra de Schweblin es una inagotable colección de relatos familiares.

Sin embargo, la definición de la palabra angustia no se relaciona directamente con las definiciones dadas acerca de lo grotesco. La angustia es el devenir del desequilibrio de un “orden fijo”. Mediante la angustia se tiene en cuenta el carácter accidental de la realidad, el cual se le escapa a la lógica. Lo accidental es lo impredecible “La lógica no puede dar cabida a lo accidental que es un componente esencial de la realidad, entonces se hace cargo de algo que no puede asimilar” (Kierkegaard, 2016, p. 132).

Soren Kierkegaard en su obra *El concepto de la angustia* plantea un cuestionamiento teológico basado en la dogmática (puesto que ha vuelto a pensar en el pecado original como la condición de posibilidad para la libertad), lo cual no significó que dejara de lado en sus estudios temas como la realidad. Kierkegaard es un filósofo preocupado por la existencia y reconoce en ella el carácter conflictivo frente al que se encuentra el hombre: la dualidad entre la inmanencia y la eternidad. El ser humano puede pensar en la eternidad siendo irrefutablemente mortal.

Para Kierkegaard la realidad es una relación dialéctica, en la que el ser humano aparece como síntesis de opuestos: lo temporal y lo eterno: “La síntesis de lo temporal y de lo eterno no es una segunda síntesis sino la expresión de aquella primera síntesis según la cual el hombre es

una síntesis del alma y el cuerpo sostenida por el espíritu” (Kierkegaard, 2016, p. 201). El sí mismo es un tercero positivo frente a los momentos de esta síntesis.

Kierkegaard cuestiona la dialéctica hegeliana puesto que se opone a los sistemas filosóficos basados en la lógica, asegura que hay algo de la existencia que a este pensamiento se le escapa. El proceso lógico, dialéctico, no se soporta en una repetición, puesto que, como afirmo Constantino Constantinus, la repetición es una característica de lo eterno, y el hombre es tan solo un espíritu finito:

En la esfera del espíritu, la tarea no consiste en extraer de la repetición alguna variación y en encontrarse medianamente cómodo en la repetición, como si el espíritu se relacionara de manera extrínseca con las repeticiones espirituales (como si el bien y el mal se alternaran a la manera del verano y el invierno); no, la tarea consiste en transformar la repetición en algo interior, en la tarea de la libertad, en su interés supremo, si es que puede realmente realizar la repetición mientras todo cambia. Allí el espíritu finito desespera [...] Por eso dice Constantino varias veces que la repetición es una categoría religiosa, demasiado trascendente para él, el movimiento en virtud del absurdo [...] la eternidad es la verdadera repetición. (Kierkegaard, 2016, p. 139)

La síntesis de la dialéctica de Kierkegaard no se centra en una idea de la cosa en sí, sino en lo que representa temporalmente el hombre en su condición de ser que existe. Kierkegaard afirma que no todo ser viviente es un ser que existe porque la existencia está dada en la medida en que se es consciente de la temporalidad y la libertad.

Schweblin reflexiona en su obra acerca de la temporalidad del individuo a partir de algunos objetos. Artículos de uso cotidiano cuyos materiales no son lujosos ni valiosos en sí mismos, sin embargo, configuran la existencia de sus personajes, para ilustrar esta afirmación se analiza a continuación uno de sus cuentos.

En el cuento Nada de todo esto del libro *Siete casas vacías*, los objetos extienden la existencia de seres queridos que han muerto, otros, justifican la existencia de personas que han perdido

un sentido por el cual vivir. En el primer caso, Schweblin ejemplifica la capacidad que posee el individuo de pensar en la permanencia, la inmortalidad y la trascendencia; en el segundo, expone lo agobiante y larga que puede parecer la vida en su condición finita. Finalmente, pese a los esfuerzos que intentan hacer los personajes de retener humanos y la vida, termina siendo inútil.

La historia se centra en tres personajes, las tres son mujeres y de ninguna se conoce el nombre. Una madre, su hija y una completa desconocida. La madre padece de algún trastorno psicológico el cual no se especifica en el cuento. En uno de los diálogos la madre solicita ayuda, la narradora (su hija) aclara que ella si se encuentra mal, sin embargo, señala que lo que tiene su madre no es un dolor o enfermedad física:

“— Señora, ¿se siente bien? ¿Qué trataba de hacer?

Mi madre levanta la cabeza y la mira.

-Me siento terrible, llame a una ambulancia, por favor. La mujer no parece saber si mi madre le habla en serio o si le está tomando el pelo. Por supuesto que habla en serio, aunque la ambulancia no sea necesaria. (Schweblin, 2015, p. 18).

La razón por la cual la madre ha desarrollado una patología psicológica es debido al abandono de su marido, situación que ha hecho de su vida un tiempo muerto. Kierkegaard se refiere a este tipo de situación como la deuda que un individuo tiene con un pasado inconcluso. La vida de esta mujer es angustiante no en tanto que su pasado en sí mismo le genere angustia, puesto que sólo se puede tener angustia ante el futuro, ante lo que no ha sucedido aún, ante la posibilidad. Sin embargo, cuando una situación del pasado no ha quedado resuelta, Kierkegaard afirma que, esta quedará en relación con el futuro. Lo inconcluso del pasado se presentará de nuevo como una opción sucesivas veces.

Lo posible se corresponde totalmente con el futuro. Lo posible es para la libertad, lo futuro, y lo futuro es, para el tiempo, lo posible. A ambos corresponde en la vida individual la angustia. Por eso un exacto y correcto uso del lenguaje vincula la angustia al futuro, es cierto que a veces

se habla de enfrentarse a la angustia por el pasado, y esto parece contradecirlo. Cuando se lo examina mejor, sin embargo, resulta claro que solo se habla así en cuanto el futuro aparece de una manera o de otra. El pasado por el cual me angustio debe estar en una relación de posibilidad conmigo. Así si me angustio por un incidente pasado, no es en la medida en que es pasado, sino en la medida en que puede repetirse, es decir, volverse futuro. Si me angustio por una falta pasada, es porque no la he puesto en una relación esencial conmigo como pasado, y porque de algún modo subrepticio la impido ser pasado. (Kierkegaard, 2016, p. 204).

La madre está suspendida en un tiempo muerto en tanto que le ha impedido a su pasado ser pasado y aún contempla su matrimonio como una posibilidad. La patología de esta mujer no ha sido nombrada, y pese a que su conducta no es normal no se puede afirmar con total certeza que lo que padece es una enfermedad, bien se podría señalar que está angustiada. Busca en otras casas lo que en la suya ya no existe. Narra sus posibilidades a partir de la existencia de otros: “Pero esto es exactamente lo que hacemos, salir a mirar las casas de los demás” (Schweblin, 2015, p. 20). En este cuento se encuentran una gran cantidad de referencias al hogar, el matrimonio y las casas devienen en la representación de dichos conceptos.

“Me lleva al primer piso. Las escaleras son amplias y claras, una alfombra color crema marca el camino. La mujer va delante, ciega a las marcas que voy dejando en cada escalón. Me señala un cuarto, la puerta está entreabierta y entro sin abrirla del todo para guardar cierta intimidad. Mi madre está acostada boca abajo sobre la alfombra, en medio del cuarto matrimonial [...] Los brazos y las piernas están abiertos y separados, y por un momento me pregunto si habrá otra manera de abrazar cosas tan descomunamente grandes como una casa” (Schweblin, 2015, p. 22)

Ella tiende o hace las camas de los cuartos matrimoniales de casas desconocidas, arregla los baños de esas habitaciones, quiere habitar, existir en un tiempo y una posibilidad que ya no le pertenece; su hija se lo hace saber en medio de su enojo:

“-Por favor, mamá ¿qué? ¿Qué carajo hacemos en las casas de los demás?

- ¿Querés uno de esos livings? ¿Eso querés? ¿El mármol de las mesadas? ¿La bendita azucarera? ¿Esos hijos inútiles? ¿Eso? ¿Qué mierda es lo que perdiste en esas casas? (Schweblin, 2015, p. 25).

Aunque a lo largo de la historia la mujer que parece estar muy desequilibrada es la invasora, la habitante de la última casa a la que la madre entra recurre a la misma práctica que la mujer anterior. La primera mujer no acepta su relación matrimonial como pasado, y la segunda, no acepta la muerte de su madre. La primera mujer se aferra al espacio como referente que mantiene vigente su relación, y la segunda, utiliza un objeto (una azucarera) como la manifestación o la forma en la que trascendió su madre, haciendo del mismo la única posibilidad de cercanía con ella.

“- ¿Qué azucarera? [...]

- ¿Mi azucarera? Por favor, que esa era de mi mamá.”

-Su madre se llevó mi azucarera- Dice la mujer.

Sonríe casi a modo de disculpas, revuelve el té, lo mira, pero no lo toma.

-Parece una tontería dice, pero, de todas las cosas de la casa, es lo único que tengo de mi madre y... -hace un sonido extraño casi como un hipo y los ojos se le llenan de lágrimas-, necesito esa azucarera. Tiene que devolvérmela

(Schweblin, 2015, p. 27).

Así como la hija hace caer en la cuenta a su madre de que ese pasado es simplemente eso, un pasado. Un tiempo al que ya no tiene acceso y por el cual ya no ha de poder decidir. La madre hace ver lo mismo a la mujer extraña. Devuelve a la madre de esa mujer, representada por la azucarera al lugar de los muertos, es decir, le regresa mediante un gesto simbólico su condición humana, finita. “Pero, no puedo evitar pensar en lo que acabo de ver: mi madre arrodillada en la tierra bajo la ropa colgada, metiendo la azucarera en un nuevo agujero del patio” (Schweblin, 2015, p.27).

2.1 Las implicaciones de la facultad de decidir.

La angustia es el desconocimiento de los efectos de una elección, de lo que está por venir. Es tener consciencia de la variabilidad y la inconstancia de la realidad, pero, también, es una condición de posibilidad para la libertad. Kierkegaard recurre a un relato bíblico para demostrar por qué el decidir es uno de los ejercicios más complejos para un individuo. En *el Génesis*, *segundo acto: pecado*, Adán ignoraba los conceptos: el bien y el mal. El hombre como individuo capaz de pensar en lo eterno ha querido desde siempre participar de ello y el fruto prohibido era una posibilidad para parecerse más a Dios, a lo eterno:

La mujer respondió a la serpiente: - Podemos comer el fruto de los árboles del huerto; sólo nos prohibió Dios bajo amenaza de muerte, comer o tocar el fruto del árbol que está en medio del huerto.

La serpiente respondió a la mujer: - ¡De ningún modo morirán! Lo que pasa es que Dios sabe que en el momento en el que coman se les abrirán los ojos y serán como Dios, conocedores del bien y del mal” (Génesis 3:5).

En la obra de Kierkegaard el discurso teológico es recurrente, así mismo emplea los conceptos bíblicos más relevantes, entre ellos el pecado. Lo subyacente al pecado es la elección del bien o del mal. El pecado original es un escenario claro para poder ejemplificar el momento de la angustia entendiendo esta como aquello que posee el hombre antes de tomar una decisión y ejercer su libertad.

Antes de que Adán comiera del fruto del conocimiento del bien y del mal se encontraba en un momento de ignorancia a la que Kierkegaard llama la angustia del niño o la dulce angustia, posteriormente, la angustia se exacerba, Adán podía entonces decidir entre lo bueno y lo malo, pero, de antemano sabía que había pecado e inmediatamente sintió pudor, otra de las manifestaciones de la angustia. El hombre, como especie, pudo haber sido Dios, pudo haber escapado de la síntesis en la que una de sus partes está condenada a la finitud, pero, Dios alejó al hombre de árbol de la vida, es decir, de la vida eterna. El hombre quedó así condenado a la finitud, a la necesidad de elegir, a la libertad o a la renuncia, es decir, a la angustia.

Schweblin expone el problema de la libertad y la decisión ampliamente en dos cuentos cuyo desenlace es opuesto, pero el conflicto al que se enfrentan los personajes es el mismo. Frente a situaciones complejas dos mujeres deciden evadir el momento de la angustia y terminan prolongándolo: deciden no decidir.

En *Pájaros en la boca* (2009) hay varios cuentos en los que aparece textualmente la palabra angustia. En uno de ellos (*Conservas*) la palabra angustia va precedida de una duda que podría cambiar del todo la vida del personaje. Una mujer joven de la cual no se conoce el nombre es la protagonista de esta historia narrada en primera persona. La mujer ha quedado embarazada sin desearlo y esto truncará gran parte de los planes que tenía previstos para llevar a cabo su proyecto de vida. Ella identifica el problema, su gran duda, no se trata del ser al que puede darle vida, se trata de su propia existencia. “Voy a tener que renunciar a la beca de estudios porque dentro de unos meses ya no va a ser fácil seguir. Quizá no por Teresita sino por pura angustia” (Schweblin, 2009, p. 33). Al principio la pregunta parece banal, egoísta, pero, por primera vez este individuo ha pensado en la nada y en las posibilidades que poseía para hacer el ejercicio de su libertad. Desde el momento en el que se enfrenta a su embarazo se reduce el abanico de posibilidades, hay penumbra. Esta mujer se enfrenta a lo indecible, a lo desconocido... a la nada:

“-Ay, no sé...- digo yo, y no sé si me refiero al regalo a Teresita-. La verdad es que no sé- le digo más tarde a mi suegra cuando cae con un juego de sabanitas de colores-, no sé – digo ya sin saber qué decir, y abrazo las sábanas y me largo a llorar” (Schweblin, 2009:34).

Según Kierkegaard, la angustia no tiene objeto, es el estado previo de la elección, la ignorancia. “La inocencia es ignorancia, [...] en ese estado, hay paz y reposo; pero al mismo tiempo hay otra cosa, algo que no es guerra ni combate, pues, al fin y al cabo, no hay nada con lo cual luchar. ¿Qué es entonces? Nada. ¿Pero qué efecto tiene la nada? Engendra angustia. (Kierkegaard, 2016: 159). La mujer aún no ha tomado una decisión y no sabe qué hacer con la situación en la que se encuentra, por eso su respuesta es un NO SÉ.

Junto con su novio investigan las alternativas que tienen para tomar una decisión respecto al embarazo. Aunque la ciencia ha logrado controlar e intervenir en múltiples aspectos la vida humana, la gestación es aún un hecho irreversible. No existe un método anticonceptivo cien por ciento efectivo, la fecundación es un hecho que está por fuera de la decisión humana ergo no hay un acto libre para dar vida.

Dar vida en muchas ocasiones aparece frente al individuo como una situación que anula la libertad y exagera la duda existencial. La mujer de este cuento no desea un nuevo método anticonceptivo, tampoco quiere abortar; quiere una opción que le permita escoger el momento indicado. Ella quiera hacer de Teresita (la hija) una posibilidad o la nada.

Pájaros en la boca aún conserva rasgos del periodo en el que Schweblin exploró la escritura de la literatura fantástica. Algunos de los sucesos de estos cuentos son inverosímiles, en esta historia existe el método que busca su personaje principal. Mediante un ejercicio llamado respiración consciente la mujer logrará invertir la energía, el ciclo de su respiración y el orden o evolución del feto. Ella hará por medio de esta actividad que Teresita regrese a su estado de óvulo, el bebé regresa a ser una posibilidad de elección. Al final del tratamiento de la respiración consciente esto es lo que sucede:

Entonces siento algo pequeño del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil. Sé lo que tengo que hacer, pero o puedo hacerlo. Es una sensación inconfundible que guardaré hasta dentro de algunos años. Miro a Manuel que parece aceptar el tiempo que necesito. Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien: hasta el momento indicado. Entonces Manuel acerca el vaso de conservación y, al fin, suavemente, la escupo (Schweblin, 2009, p. 43).

La realidad no está dada, se construye. Kierkegaard, pese a ser un filósofo que estudia asuntos teológicos no descarta el carácter variable del humano. No asume como un hecho la idealidad,

A diferencia de aquella estrictamente llamada ciencia ideal, da por sentada la realidad. Comienza con lo real para elevarlo a la idealidad. La nueva ciencia comienza, pues, con la dogmática en el mismo sentido en que la ciencia inmanente comienza con la metafísica. Aquí vuelve a hallar su sitio la ética como la ciencia en la cual prima la conciencia de la realidad. (Kierkegaard, 2016, p. 140).

Kierkegaard, como un pensador que preocupa por la existencia existencia, y Samanta Schweblin, como escritora de suspenso, terror y narrativa psicológica han demostrado que tener la capacidad de decidir no es siempre una virtud, que aquella consigna socrática que reza “conócete a ti mismo” en verdad es un terreno oscuro en el que se camina sin certezas. La libertad consiste en poder elegir, entre muchas posibilidades, una sola. Lo que aterra en las narraciones de Schweblin no es tanto la realidad como la libertad. Cada personaje en medio de su búsqueda va enfrentándose como bien lo señalaba Kierkegaard de manera alegórica, a un nuevo abismo. Schweblin no les dice a sus lectores qué va a suceder, la autora coloca a sus personajes frente al abismo y allí todos quedamos suspendidos. En ese momento, personajes y lectores experimentamos la angustia.

Aquel que es educado por la angustia es educado por la posibilidad, es educado según su finitud. Por eso la posibilidad es la más gravosa de todas las categorías. Es cierto que suele decirse lo contrario, que la posibilidad es muy breve y que la realidad es gravosa. Pero ¿A quiénes se les oye decir eso? A unos pobres hombres que nunca llegaron a saber que es la posibilidad y que, puesto que la realidad les mostró que no servían ni servirían nunca para nada, reavivaron falazmente una muy hermosa y muy encantadora posibilidad, a lo sumo, en una cierta simpleza juvenil de la que mejor sería avergonzarse. (Kierkegaard, 2016, p. 262).

Schweblin no hace de sus relatos panoramas alentadores en donde basta con tener voluntad para que todo suceda, la decisión es muchas veces el principio de los escenarios más aterradores e indeseables. Esa introspección o búsqueda de un conocimiento de sí mismos es para los personajes un laberinto engorroso que muchas veces les conduce a descubrir su soledad, su contingencia, por medio a la vejez o a la muerte; y en los casos más críticos, con la imposibilidad de elegir.

Si este ha pasado por la escuela de la posibilidad y sabe al dedillo, mejor que el niño su abecedario, que no puede exigirle absolutamente nada a la vida, que el horror, la perdición y la aniquilación viven puerta con puerta junto a cada ser humano, y si ha aprendido bien que cada cosa angustiosa que temía le sobrevino al instante siguiente, entonces dará otra explicación de la realidad y, aunque lo oprima con su peso, recordará que esta, pese a todo, es mucho, mucho más leve que la posibilidad (Kierkegaard, 2016, p. 262).

La angustia que genera la posibilidad puede llevar a un individuo a hacer todo lo posible por evitar el momento de la decisión tal como aquel personaje del libro *Siete casas vacías*. “Salir”, es el título del cuento, verbo que opera por metonimia para la situación literal, el personaje sale de su casa, pero en realidad lo que construye Schweblin con esa acción es la posibilidad de tomar un par de minutos para estar fuera de sí mismo. En este cuento hay silencio, la autora nos deja con una imagen congelada, un apartamento en el que una pareja joven está teniendo una discusión que la mujer a toda costa quiere evadir. El ensimismamiento en este cuento funciona de forma inversa, el personaje no se queda estático y su situación problema no está en su interior. En este personaje el problema está en la escena y ella logra salir de allí dejando el silencio en el espacio, en la imagen.

Los ventanales del balcón de enfrente se abren y una señora en pijama sale a recoger la ropa. Todo eso veo mientras estoy sentada en la mesa del comedor frente a mi marido, tras un largo silencio. [...] 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, p.113)

Este personaje, narradora en primera persona, como en la mayoría de los de los cuentos de Schweblin, no tiene nombre. Ella sale de casa e inmediatamente obtiene una sensación de alivio, ha logrado evadir la situación del conflicto y lo reconoce: “Salir del departamento me está haciendo bien” (Schweblin, 2015, p.117). El personaje sale buscando el silencio, Schweblin le da una relevancia a ese hecho, a la decisión de no comunicarse con otros. Al salir de la casa la mujer entra al elevador y allí se encuentra con un hombre quien intenta iniciar una conversación:

- Mi mujer va a matarme – dice.

No pregunto, no me interesa saber, me siento cómoda en su compañía, descendiendo, pero no tengo ganas de escuchar. Los brazos me cuelgan a los lados, sueltos y pesados, y me doy cuenta de que estoy relajada.

-No quiero ni contarle- dice el hombre, y vuelve a negar.

-Se lo agradezco- digo. Y sonrío para que no se lo tome a mal

(Schweblin, 2015, p. 117).

Kierkegaard dice al respecto de este tipo de actitudes, que quienes las poseen tenderán a ensimismarse cada vez más y se manifestará de diferentes maneras: en la locura o desvarío, en la hipocondría y en pasiones elevadas refugiadas en el silencio. El problema del hombre, que aún no se sabe si intencionalmente Schweblin ha querido explorar, pero, que es evidente en el desarrollo de sus personajes, no es tanto cómo se establecen las reglas sociales y la transgresión de las mismas sin otro motivo que la ruptura y la crítica social o cultural. La narrativa de Schweblin es mucho más profunda, en tanto que hace de la convención una imposibilidad, o mejor un efecto no contemplado en las posibilidades. Schweblin lo llama incomunicabilidad “-Siempre hay algún fallo cuando hay más de dos personas en el diálogo porque hay algo que es incomunicable, porque siempre hay ruido en las intenciones ...Samanta Schweblin indaga en la rareza de lo normal” (El Universal, 2015). En eso que no se puede prever, por lo tanto, no se puede transmitir, hay un vacío, el hombre se enfrenta a su existencia como individuo.

El pecado original es la primera relación entre el hombre (como especie) y el conocimiento del bien y el mal, es a partir de esta relación inicial que se exponen los postulados más importantes del concepto de la angustia, los cuales son: la ignorancia-inocencia, la libertad y el instante. La elección de Adán significó un salto cualitativo para todo el género humano, su elección le dio a la especie la libertad, la posibilidad de elegir en medio de posibilidades ilimitadas en donde la nada es una de ellas.

El proceso de elección genera angustia, pues el individuo ha de decidir por lo que no conoce. Según Kierkegaard, de la decisión que tome el individuo dependerá de que tan elevado sea su espíritu, entre más elevado este sea, sus elecciones tendrán una búsqueda más metafísica, sus preguntas serán acerca de lo eterno. Entre menos elevado sea el espíritu sus posibilidades se

reducirán a la esfera de lo sensible. Para ilustrar la relación entre el individuo y la realidad, Kierkegaard, bajo el seudónimo de Johannes de Silentio en *Temor y Temblor*, utiliza la imagen de un bailarín. El arte de la danza opera como alegoría del movimiento. En la danza se mantiene la tensión entre los contrarios y se muestra la importancia de no quedarse o caerse en uno de ellos.

Según parece lo que resulta más difícil en un bailarín es adoptar, de un salto, una postura determinada, pero de forma tal que se le pueda contemplar en dicha posición, pues en el salto mismo se da la postura. Quizás no exista un solo bailarín capaz de ello, pero nuestro caballero lo hace. Son muchos los que viven inmersos en los dolores y delicias de esta vida; son como aquellos que, en medio de un baile, en lugar de bailar se la pasan todo el tiempo sentados. Los caballeros del infinito son bailarines y alcanzan la altura [...] expresan a la perfección lo sublime en lo pedestre, ese es el auténtico prodigio. (Kierkegaard, 1998, p. 32- 33).

No es prudente quedarse en el suelo quieto, estático en los placeres y en las preguntas que surgen a partir de lo sensorial. Quedarse en lo real es a lo que Kierkegaard llama la desesperación, no tener ninguna duda espiritual, ninguna pregunta metafísica, o peor aún asumir que no hay respuestas, y quedarse con la gran Nada:

Carecer de infinitud es desesperada limitación y estrechez [...] es carencia de originalidad, o que uno se ha despojado de sí mismo su originalidad primitiva, habiéndose en el sentido espiritual castrado, sin atreverse ya a tener fe en sí mismo, encontrando muy arriesgado lo de ser uno mismo. (Kierkegaard, 1998, p. 62)

Kierkegaard afirma que muchos individuos viven así, en el suelo; carecen de inquietudes que trasciendan su finitud, el estado de las cosas del mundo y la vida práctica. Sin embargo, estos individuos son capaces de desempeñar hábilmente todas las actividades que merecen reconocimiento en el mundo.

El hombre que está así desesperado puede vivir a las mil maravillas en la temporalidad y ser un hombre en apariencia, alabado por los demás, honrado y bien visto, ocupándose siempre en

toda suerte de proyectos terrenos. [...] semejantes hombres hacen gala de sus recursos, amontonan dinero, realizan sensacionales hazañas mundanas, son artistas de la previsión e incluso quizá pasen a la historia, pero no son en modo alguno sí mismos. (Kierkegaard, 1998, p. 65)

Por otro lado, el individuo que se queda en el aire se vuelve imaginario, es nada, así, como lo es la pura posibilidad. No puede ver el camino de regreso, es un evasivo o un paranoico:

La desesperación peculiar de la infinitud sea lo fantástico, lo ilimitado [...] el yo lleva así una existencia fantástica dentro de una infantilización abstracta o en medio de un abstracto aislamiento, siempre faltándole su mismidad (Kierkegaard, 1984, p. 60).

En el cuento “Mi hermano Walter” de *Pájaros en la boca* hay un personaje que vive contemplando la nada, en términos de Kierkegaard la relación de ese individuo con su yo o consigo mismo está en crisis, no encuentra un fundamento. Kierkegaard se refiere a este tipo de individuos como enfermos, padecen de desesperanza o de la enfermedad mortal, dicha enfermedad es:

“Poseer un yo sin yo es la mayor concesión –una concesión infinita- que se le ha hecho al hombre, pero además es la exigencia que la eternidad tiene sobre él. [...] La desesperación del fatalista es haber perdido a Dios y con ello haberse perdido a sí mismo, puesto que el que no tiene Dios tampoco tiene ningún yo” (Kierkegaard, 2008, p.15).

Schweblin no expone en su narrativa las razones por las cuales se han desatado algunas psicosis en sus personajes, simplemente expone las características o los comportamientos del aparente desequilibrio mental tal como el personaje principal del cuento Mi hermano Walter “[...] Él es incapaz de responder. No le interesa en lo más mínimo. Está tan deprimido que ni siquiera le molesta que estemos ahí, porque es como si no hubiese nadie” (Schweblin, 2012, p.123). Las crisis del yo (es decir del espíritu), sus rupturas y sus manifestaciones psicóticas generan duda. La duda existencial no recae sobre el personaje en crisis tanto como en el lector. Quien lee la obra o quienes acompañan al individuo enfermo han de crear una respuesta a partir de ese

personaje que parece tener una certeza de la nada. Los otros personajes, que se encuentran en el estadio estético ven al personaje enfermo como un punto de comparación para validar su existencia: “Tía Claris, que siempre les busca el lado esotérico a las cosas más simples, dice que cuanto más deprimido está Walter más feliz se siente la gente que está alrededor” (Schweblin, 2012, p.124).

Schweblin señala otro tipo de relación entre la angustia, la desesperación y el individuo. El individuo es representado por los personajes o incluso por el lector. Los familiares de Walter aparentemente gozan de una buena salud mental, de reconocimientos y lujos. Uno de los personajes, Kito, tiene de frente a la muerte pues padece de cáncer, aun así, es un hombre feliz; El hermano de Walter (narrador en primera persona del cuento) señala que, incluyendo el cáncer de Kito, las cosas en su familia están mejorando. La familia de Walter reduce la felicidad y el bienestar a tener una casa de campo grande y una buena industria. Los fines de semana la familia de Walter parece un cuadro impresionista en el que todos sonríen menos Walter:

“Mi hermana finalmente se casó con Galdós, y en la fiesta mi madre conoció, en un grupo de gente que bebía champagne y lloraba de la risa en la mesa de mi hermano, al señor Kito con el que ahora vive. El señor Kito tiene cáncer, pero es un hombre con mucha energía [...] Es el dueño de una cerealera [...] El sábado a primera hora y para el medio día ya estamos en la granja, esperando el asado con una copa de vino y esa felicidad inmensa que dan los días de sol al aire libre” (Schweblin, 2009, p.124).

El escenario que ha escogido Schweblin como el ejemplo del ideal de la felicidad opera en el lector como un aviso publicitario en el que se reconoce o al que quiere acceder. Las sonrisas de las personas con el vino en la mano junto a una casa bella, bajo el sol radiante del sábado (día de descanso) enajena al hombre de su existencia.

En el libro *Dos diálogos sobre el primer amor y el matrimonio* de Guadarrama (citado en el prólogo de del libro *La enfermedad mortal* de Kierkegaard), el autor habla de esa falsa felicidad, o la felicidad que enmascara la angustia.

Se habla desde hace mucho tiempo de la superficialidad de nuestra época; yo creo que ha llegado la hora de que se hable un poco de su angustia, con lo que las cosas quedarían más claras ¿No es acaso la melancolía el vicio de la época? ¿No es ella la que rebota incluso bajo su risa superficial? ¿No es la melancolía lo que nos ha robado el coraje de mandar y el coraje de obedecer, la fuerza para la acción y la confianza en la esperanza? (Guadarrama, 2007,p. 72)

Y según Kierkegaard, esa representación del estadio estético de la existencia (tal y como lo presenta Schweblin) no es más que la desesperación, el espíritu de quienes permanecen en el estadio estético está siempre reclamando, opera como un Juez “que está echando en cara a su interlocutor su profunda melancolía, su curiosidad hipocondriaca, su completa falta de fe. Rasgos todos ellos muy sintomáticos de la época decimonónica” (Kierkegaard, 2008, p.24). Siguiendo la alegoría de Guadarrama en la que plantea que existe una superficie de la felicidad como una capa muy delgada que cubre una enorme melancolía se puede entender, al final del cuento, que el hermano de Walter rompe esa superficie regresando a la angustia, pues por mucho que haya deseado evadir la pregunta sobre el espíritu, y sobre la posibilidad de la nada no logra apaciguar la melancolía, y cae junto a su hermano en la desesperanza:

Walter mira la Guirnalda y por un momento todo me parece confuso, gris. Es solo un momento, porque en seguida mi hijo se la quita, y regresa corriendo hacia su madre. Pero me tiemblan las piernas. Casi siento que podríamos morir, todos, y no puedo dejar de pensar en qué es lo que le pasa a Walter (Schweblin, 2012, p.129).

Ese individuo vinculado con la desesperación en la obra, puede ser el lector, puesto que Schweblin ha afirmado en algunas entrevistas que sus finales son abiertos para que el lector desde su interpretación y sus propios miedos o preguntas culmine no solo la historia sino la experiencia estética. Afirmar Schweblin en el periódico *El mundo* que la emoción es algo que debe pedir el lector antes incluso de que termine la historia:

Durante años pensé que necesitaba saber la historia, pero lo que sé exactamente es la emoción a la que quiero llegar. Pueden cambiar los personajes o el argumento, pero esas emociones no porque son mías y son una tristeza que no me puedo sacar de encima. Escribir es una forma de dárselo al lector: toma y hacete cargo de esto (ríe). Quizá por eso soy tan fría narrando. El lector

debe pedir esa emoción final mucho antes de que se la entregue. Es un desvelo, pero también un alivio (González, 2015).

Schweblin, en sus propias palabras, señala que sus personajes no están perturbados, es decir, no es la locura lo que los embarga. Lo que hay en los personajes de la obra de Schweblin es desesperanza y esa desesperanza los impulsa a tener una necesidad de llenar ese vacío, esa nada, con la felicidad superficial de la que ha hablado Kierkegaard atrapada en eso a lo que llaman “lo normal”: “Yo no creo que mis personajes estén perturbados. Lo que tenemos es desesperación por aparentar una normalidad que nos miente todo el tiempo sobre quiénes somos nosotros y los demás” (González, 2015).

En casi todos los personajes de Schweblin hay un asomo de angustia o de desesperanza, quizá unos de los más representativos son esas dos mujeres que no se pueden morir, es decir, tal y como ha anunciado Kierkegaard en *La Enfermedad Mortal*, la desesperación es una enfermedad propia del espíritu, del yo, que se puede manifestar de tres maneras: el que ignora poseer espíritu, la del desesperado que no quiere ser sí mismo y la del que quiere ser sí mismo. Los personajes de Schweblin no quieren ser sí mismos puesto que pretenden escapar todo el tiempo de aquello que construye la narración de su historia: las relaciones afectivas se destruyen o ni siquiera inician, se desocupan los lugares específicamente las casa que es el espacio que permite una construcción de identidad a partir de los objetos y de los recuerdos, sufren de enfermedades cuyo principal síntoma es el olvido

Para el primer hombre no había una comprensión del pecado, del bien ni del mal, antítesis. Ese primer hombre se hallaba en la ignorancia pura. La angustia está ligada a los conceptos: ignorancia e inocencia “en donde el hombre no está determinado como espíritu [...] el espíritu en el hombre está soñando” (Kierkegaard, 2016, p. 159); más que conceptos son un estado; en ese estado, hay un vacío de conocimiento en el que surge la angustia.

En ese estado, hay paz y reposo; pero al mismo tiempo hay otra cosa, algo que no es guerra ni combate, pues, al fin y al cabo, no hay nada con lo cual luchar. ¿Qué es entonces? Nada. ¿Pero qué efecto tiene la nada? Engendra angustia (Kierkegaard, 2016, p. 159).

Cuando el individuo no conoce el bien y el mal ha de encontrarse ante la libertad total y la angustia es la respuesta ante el vacío. La angustia no significa lo mismo que el miedo. El miedo se despierta ante un objeto o situación concreta, la angustia, por lo contrario, no tiene objeto, es la ausencia la que la engendra. Nos angustiamos frente a la posibilidad, frente a la nada.

2.2 Los tres estadios de Kierkegaard

La pregunta que surge desde el estado de ignorancia es ¿Qué es lo que el ser humano hace con esa nada? Pues, ha de elegir sus modos de estar en el mundo, y se manifiesta así, la elección individual de la persona. La realidad no está predefinida por una teoría, es interpretada por el individuo a partir de su condición existencial, condición cambiante, la existencia es un presente que siempre está muriendo. En este fluir de la existencia el individuo es libre en tanto que es capaz de seleccionar sus posibilidades.

El individuo está llamado a abandonar la certeza y dar el salto, eligiendo así, por momentos, alguno de los estadios planteados por Kierkegaard: el estético, el ético o el religioso. La angustia es una compañera constante del bailarín, puesto que éste, al no poder permanecer en el aire, ni en el suelo estático, ha de elegir y enfrentarse de nuevo a sus posibilidades, ha de quedarse por breves lapsos en la nada, y mientras ejerce su libertad salta, y salta de nuevo, a otro abismo repetidas veces.

2.2.1 Estadio estético

Quien permanece en el estadio de la estética también posee una leve angustia. Según Kierkegaard la sensualidad no le pertenece a la pecaminosidad. La sensualidad es un enigma. Todo lo que carece de explicación está tocado por la nada.

Kierkegaard aborda la nada basándose en el estudio de la percepción de la belleza que había en los helenos, en la que no había una exploración de problema humano alguno, lo único que se expresaba era la perfección de las formas, la armonía y la belleza. Si la posición ideal de la

estética es la belleza, el espíritu no puede participar en la síntesis, está excluido de dicho movimiento.

En el helenismo griego hay “confianza, una tranquila solemnidad en toda la belleza griega”. (Kierkegaard, 2016, p. 180). Los rostros de los bustos griegos no tienen expresión, no se avergüenzan y no sufren; sólo son simétricos y bellos. Kierkegaard señala que lo espiritual se manifiesta a través de las expresiones del rostro y hace énfasis en la carencia de espíritu de las obras griegas poniendo como ejemplo a Venus quien “resulta igual de bella, aunque se la retrate dormida. Dormir es la expresión de la falta de espíritu” (Kierkegaard, 2016, p.180).

La falta de espíritu en lo bello se evidencia, al menos en las obras griegas clásicas, en la falta de obras que representen lo bello de la vejez, puesto que la vejez es el momento en la vida del individuo en donde el espíritu se encuentra más desarrollado, sin embargo, no es precisamente el cuerpo viejo el más proclamado como icono de la belleza (al menos en Occidente).

Kierkegaard expone con suficiencia sus argumentos acerca de la carencia de espíritu en las manifestaciones artísticas de los griegos; el análisis acerca del romanticismo por lo contrario es muy breve, quizá porque en el romanticismo no se cumple su argumento en el que el estadio estético corresponde sólo a lo sensorial y a los placeres que devienen de la relación entre la obra de arte, la manifestación de lo bello (entendido como lo armonioso) y el hombre. En el romanticismo, así como el mismo Kierkegaard lo reconoce hay rostros que son bellos por la complejidad de su expresión. Sin embargo, Kierkegaard señala que, a diferencia del espíritu, el rostro no tiene historia, y que, habiendo historia (posibilidad de repetición en el espíritu) existe una igualdad esencial, es decir que, aunque existan modificaciones en el sentido de las obras de arte, estas en cuanto tal, no pueden escapar de su condición.

Schweblin ilustra en uno de sus relatos cómo es posible hacer de una imagen, más específicamente, de la imagen de un rostro la representación de un espíritu agobiado (el artista), que a la vez es la posibilidad de la reinterpretación de otros.

La narrativa de Schweblin, en su obra completa, se ha caracterizado por la relevancia que le ha dado a lo feo como objeto de estudio de la estética, es una exploración tan amplia que se abordará con más detalle en el tercer capítulo; sin embargo, en aras de ejemplificar las razones por las cuales es necesario intervenir en la teoría kierkegaardiana, específicamente en este estadio, se analizará, por ahora, solo uno de los cuentos que pertenece al libro *Pájaros en la boca*.

El cuento (Cabezas contra el asfalto) es la historia de una obra de arte plástico en la que el rostro no duerme, ni posee una expresión placida. La imagen central del cuento es el resultado del movimiento, de una fuerza ejercida por otro. La frente del rostro sangra, pero en este nunca se han cerrado los ojos, probablemente este individuo podrá levantarse de nuevo. El rostro expresa miedo, y la sangre enfatiza que hubo un suceso anterior que desató sentimientos como la ira, la tristeza y el dolor en aquel que sostiene con fuerza el cabello de esta cabeza contra el asfalto. Kierkegaard señala que la estética en sí misma no es un obstáculo para el espíritu. La estética pierde su carácter existencial en el momento en el que se reduce a un estudio de la belleza. En la pasividad de la belleza se anula el movimiento y así el espíritu ya no puede participar en la síntesis.

Por medio de la “αἰσθητικός” ha sido posible pensar la sensación, o la sensibilidad. El personaje de cabezas contra el asfalto es un artista, el arte es su oficio; pero no es un artista griego, no es aquel que simplemente conoce la técnica de la elaboración de un artefacto, él es un esteta; elabora una teoría a partir de su obra, pero no es una teoría del color, la forma... no se circunscribe a una vanguardia. Él construye su obra a partir de la interpretación de sus sensaciones, él plasma en lienzo todo lo que a pesar de no ser lo más ético es lo más real para él, es la forma en la que vive los momentos: “Lo primero que sentí fue tristeza. No es un decir, siempre pienso en cómo siento las cosas en el momento en que me pasan, y quizá sea eso, lo que me haga más lento o distraído que el resto” (Schweblin, 2009, p. 146).

Él podía elegir ser violento sin lastimar, al menos físicamente, a alguien. Elegía golpear, elegía reventar las cabezas y le gustaba ver sangrar a quienes le habían hecho sentir, es decir, sentir

más de la cuenta: más dolor, más miedo, más ira. Cuando una niña llamada Cecilia le confiesa su amor arruinando una de sus pinturas él siente ira y lo expresa:

Sentí que tenía ganas de golpearla. Antes de que nada suceda, pude ver la imagen de la cabeza golpeándose, el cuero cabelludo estrellándose una y otra vez contra las irregularidades de piso, la cabeza perforada, la sangre espesando los pelos. Sentí mi cuerpo abalanzarse sobre ella, descontrolado y, por alguna razón, un segundo después, contenerse. Fue como una iluminación y entonces supe exactamente qué hacer. Corrí hasta el taller de dibujo y pintura, que estaba en el segundo piso, algunos chicos me siguieron – Cecilia entre ellos –, abrí la puerta, saqué de los armarios las hojas y las témperas, y dibujé. Dibujé todo. Un primerísimo primer plano. Apenas el ojo espantado de Cecilia, su frente transpirada llena de granos, el piso áspero debajo, los dedos fuertes de mi mano enredados, y después, puro, el rojo, manchándolo todo. (Schweblin, 2009, p. 150).

El personaje asegura que lo único que aprendió en el colegio fue a pintar, verbo que opera por metonimia con otro tipo de acciones como sentir y golpear, para no reprimir. Pintar es su forma de existir, sin embargo, el acto de representación es menos despreciable que los actos concretos, dibujar que se golpea a alguien no es lo mismo que golpear a pesar de que expresan la misma sensación.

Por medio de la obra el personaje descubrió que la sensibilidad respecto a la vida, a las situaciones o relaciones afectivas concretas e incluso a la auto percepción no es un terreno explorado. La mayoría de los individuos no se cuestionan su manera de sentir. En un punto de la historia Schweblin expone cómo el arte en medio de la lógica del consumo, incluyendo a los críticos de arte como un eslabón de esa cadena, destruyen el mensaje y la capacidad de apreciación de una obra respecto a lo que puede hacer sentir, Schweblin por medio de su cuento argumenta cómo la demanda de un objeto que ha adquirido algún valor simbólico pierde su objetivo principal, que es el mismo que el de toda expresión artística, comunicar. Entonces las personas, en medio de su incapacidad de sentir, terminan comprando odio, ira, miedo, e incluso piden ser ellos la imagen de esas sensaciones, permiten que recaiga sobre ellos:

Algunos ricos me piden retratos de sus propias cabezas. Les gustan los lienzos gigantes y cuadrados, los hago de hasta dos metros por dos metros. Me pagan lo que pida. Veo después los cuadros colgados en sus livings enormes y me impresionan lo buenos que son. (Schweblin 2009, p.150).

Estas personas acuden a otro para que les indiquen lo que deben sentir frente a una imagen, quizá por esta razón el personaje afirma: “Creo que estos tipos merecen verse a sí mismos estampados contra el piso por mi mano” (Schweblin 2009, p.150) Ellos pagan para ser golpeados.

A manera de colofón Schweblin establece dos paralelos sobre otras situaciones que ocurren a partir de la creación y comercialización de estas imágenes. En la primera situación la narradora ilustra cómo algunas personas de forma genuina perciben las relaciones afectivas como un tipo de violencia y estos cuadros representan, o mejor, hacen latente, lo que ha estado patente en el amor: la dependencia, las diferentes manifestaciones violentas camufladas y las pautas o normas que se naturalizan: “No me gusta tener novias. Salí con algunas chicas, pero nunca funcionó. Tarde o temprano empiezan a pedirme más tiempo o a pedirme cosas que en realidad no siento” (Schweblin 2009, p.150). Schweblin deja abierta la interpretación, dejando a la vista cómo el mercado de producción artística les dice a sus consumidores y usuarios cómo sentir a tal punto de incitarlos a reproducir lo mismo que ven. “Decidió que yo no la amaba, que nunca iba a amarla, me obligó a agarrarla de los pelos y empezó a darse sola la cabeza contra la pared” (Schweblin, 2009, p. 151). O quizá, este cuento es la manifestación de lo grotesco, lo deforme, un malestar cultural, quizá nadie les dice qué productos culturales elegir, quizá los eligen porque otro puede expresar lo que ellos no, porque otro sabe plasmar lo que no han podido definir. Porque la violencia es lo que les apetece, han reprimido durante mucho tiempo el odio, la ira, y este cuadro les permite materializar lo que no son capaces de hacer.

El personaje tiene dañada una pieza dental y necesita recurrir al odontólogo, allí conoce a su primer amigo, un coreano. El dentista coreano confirma la última hipótesis; él le ha pedido al artista un cuadro para su consultorio, entonces el artista hace la cara del coreano estrellándose contra el piso y poniendo en primer plano uno de sus dientes agrietado. Al coreano no le gustó

el cuadro, no le gusto la violencia que transmite y no le pareció adecuado para un consultorio, entre otras cosas porque el coreano hacía su trabajo sin infligir dolor ni molestias a sus pacientes, no era un hombre violento. El dentista hace una crítica muy fuerte a la cultura argentina a partir de la imagen, dijo que eran vagos y mediocres.

El dentista rechaza al artista, no quiere volver a saber de él no le responde el teléfono y cuando el artista va a buscarle a casa les pide a sus familiares que digan que él no está. El artista pintaba cabezas reventadas todo el tiempo, ya lo hacía sistemáticamente, era de lo que vivía; quizá a eso se refería el dentista coreano. El artista en realidad no quería reventarle la cabeza a su amigo, pero ese recurso poético se había convertido en icono muy comercial, un distintivo de su obra. El dentista le llamo perezoso, cómodo, porque ese cuadro no transmitía lo que en realidad el artista sentía. Los cuadros terminaron siendo un objeto eficiente para el mercado, no eran genuinos.

El rechazo del dentista coreano desató en el artista la ira, la tristeza, el miedo, y este lo buscó para estrellar su cráneo contra el piso, ahora sí porque lo sentía, ya ni siquiera lo llevo al lienzo. Esto le trajo muchos inconvenientes legales puesto que según él no sabía diferenciar a los coreanos de los japoneses y de los chinos; así que todo aquel que se le pareciera a su viejo amigo el dentista era su víctima y su cabeza terminaría estrellada contra el suelo.

Curiosamente, la gente se molestó por las agresiones hacia estas personas asiáticas, pero la obra del artista se hizo más popular que nunca: “La gente dice que soy un racista, un hombre descomunamente malo, pero mis cuadros se venden por millones” (Schweblin, 2009, p. 160). Por medio del estudio de la estética se pueden reflexionar las emociones y los sentimientos que las situaciones o las relaciones sociales e incluso políticas generan en los seres humanos; sin embargo, se ha pensado por mucho tiempo que el arte es la reproducción de los buenos sentimientos, de las emociones más pasivas representadas en la armonía, lo cual en realidad es solo la caracterización de lo humano en pocos periodos de la historia de Occidente: el clásico y el Renacimiento en sus inicios, pero, todos los demás periodos han hecho de lo feo, lo violento, lo escandaloso y lo deforme una representación plástica del mundo. Tiempo después estas obras se convierten en objetos lujosos, perdiendo así, toda su intensidad estética quedando

únicamente su valor comercial. Los humanos sensibles no son únicamente los que hacen un llamado a la paz, a la cordura, a las buenas costumbres y a la preservación de las tradiciones, los hombres sensibles son como este artista, los que piensan siempre desde su experiencia cómo se sienten en el mundo. “Yo empiezo a pensar en eso que decía mi mamá, eso de lo que el mundo lo que tiene es una gran crisis de amor, y de que, al fin y al cabo, no son buenos tiempos para la gente muy sensible” (Schweblin, 2009, p. 160).

2.2.2 El pudor y la sexualidad

Kierkegaard aborda la sexualidad como un momento que, aunque deja de lado al espíritu, puesto que permanece oculto, no es una manifestación de la pecaminosidad. Sin embargo, Kierkegaard aclara que en toda pasión amorosa hay angustia. “Es un hecho establecido, sin embargo, que todos los poetas, al describir la pasión amorosa, por muy pura e inocentemente que se la presente, ponen en ella también la angustia” (Kierkegaard, 2016, p.183). La angustia se debe a que, en ese momento, en el de la culminación de la pasión amorosa, se hace patente la Nada, aparece ante el individuo en el mismo momento en el que el espíritu se esconde:

El espíritu no puede acompañar al erotismo en su punto culminante [...] El espíritu, sí, está presente, pues es él el que constituye la síntesis, pero no puede expresarse en lo erótico, se siente extraño. Es como si le dijera al erotismo: ¡Querido mío, no puedo estar aquí como un tercero, por eso, mientras tanto, me ocultaré! Pero es justamente la angustia, y eso es justamente, además, el pudor (Kierkegaard, 2016, p.184).

El pudor es una sensación que el individuo no puede comprender, puesto que en él no se manifiesta la sexualidad, simplemente hay un temor por ser visto, descubierto. El pudor se podría encontrar en el niño, existe una cierta relación entre el pudor y la inocencia. El pudor es una ignorancia frente al cuerpo y su posibilidad de sentir; la inocencia es la ignorancia frente a una libertad cuyas posibilidades no están determinadas. “En el pudor hay una angustia, porque el espíritu está determinado en el vértice de la distinción de la síntesis. La angustia del pudor es enormemente ambigua, no hay huella de deseo sensual y, no obstante, hay un avergüenza”(Kierkegaard, 2016, p. 183). Cuando se ve vulnerada la intimidad del niño, del

inocente, se quiebra una vez y para siempre ese “deber estar oculto”. El niño no ha explorado su sexualidad y su cuerpo aún está indefinido, en cierta medida, de su carácter sensorial, él no comprende porque ha de esconder partes de su cuerpo, y aun así no desea ser visto ni ser tocado, se siente extraño frente a su propio cuerpo. Si el cuerpo del niño queda expuesto ha de sentir angustia “¿De qué? De nada, Y, sin embargo, el individuo puede morir de vergüenza, y el pudor herido es el más profundo de los dolores, porque es el más inexplicable de todos. (Kierkegaard, 2016, p.183).

En la obra de Schweblin se ha trabajado el pudor (en términos de Kierkegaard). Ante algunas escenas de los cuentos surgen las siguientes preguntas ¿Qué significa el cuerpo desnudo de un niño? O ¿Qué significa los genitales de un niño? La respuesta que ofrece Kierkegaard es que frente a estos cuerpos desnudos sólo hay ignorancia, y la ignorancia en cierto modo es también la angustia. Sin embargo, alrededor de esta ignorancia existe un miedo patente en el adulto quien no desea permitirle la libertad al niño. La edad de la angustia, por algún precepto social o biológico, ha de permanecer intacta.

El niño no sólo siente pudor por la ignorancia, a él el adulto le ha transmitido un miedo por su cuerpo, un miedo del cual desconoce su fundamento y ese es verdaderamente el causante de la angustia. Este miedo transferido al que se le denomina pudor ha sido expuesto principalmente en dos de las cuentos de *Siete casas vacías*: en “Mis padres y mis hijos” y en “Un hombre sin suerte” en ellos Schweblin otorga dos puntos de vista distintos, el de los adultos y el de los niños; en ambos es evidente que son los adultos quienes tienen miedo, son ellos los que no saben manejar una situación en la que se vea implicado el cuerpo desnudo de un niño en relación con la mirada del adulto, aun cuando esta relación no esté mediada por la sexualidad, ni siquiera por el erotismo.

En el cuento “Un hombre sin suerte” son los adultos quienes han hecho su lectura frente a una escena que puede ser la más inocente o la más depravada. En este cuento una niña está cumpliendo años. La hermana de la niña ha ingerido un detergente y esto le ha afectado su salud a tal punto que han tenido que llevarla a la clínica. La niña que bebe del jabón ha arruinado el cumpleaños de su hermana mayor.

La niña que cumple años sube con su familia al auto móvil del padre mientras él busca una tela blanca. En Argentina cuando una persona tiene una emergencia y se está transportando en un vehículo en medio de la vía congestionada puede emplear este artefacto. El pañuelo o tela blanca es un signo de petición de ayuda, o, de paso. Cuando el padre de la niña se percató de que no lleva ningún atuendo o blanco o algo que le pareciera. El padre recuerda que su hija lleva ropa interior color blanco y solicita los calzones de la niña para poder enviar el código de ayuda. La niña que cumplía años, después, tuvo que permanecer por mucho tiempo en la sala de un hospital sin su ropa interior. Mientras espera un hombre se acerca a ella:

Es que a veces me cuesta entender a las mujeres. Si es tu cumpleaños ¿Por qué estás en una sala de espera?

-No tengo bombacha (ropa interior).

-Pero, es tu cumpleaños- dijo él.

Asentí.

-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

Él se quedó un momento sin decir nada, luego miró hacia los ventanales que daban al estacionamiento.

-Yo sé dónde conseguir una bombacha- dijo

(Schweblin, 2015, p. 109).

En este punto de la narración quien posee la angustia no es la niña, es el lector. En la niña no hay ningún asomo de duda por lo que podría pasar, ella se incorpora y sale con el desconocido. El lector, y en especial si este es un adulto, es quien teme por la posibilidad; es el adulto quien no sabe cuál es la verdadera intención de este hombre. La historia empieza a ser más lenta, más descriptiva, está escrita como si hubiese la intención de alargar unas cuantas páginas un final desagradable y predecible.

Finalmente, el hombre sin suerte hace exactamente lo que ha enunciado, sale de la sala de espera con la niña, la lleva a un centro comercial muy pequeño y le compra la bombacha a la niña. El hombre actúa tranquilo, no hace ningún gesto extraño, se comporta como un papá respetuoso, la misma niña así lo señala” Cruzamos la línea de cajas por la entrada principal. Uno de los guardias de seguridad nos miró acomodándose el cinto. Para él mi hombre sin nombre era mi papá y me sentí orgullosa” (Schweblin, 2015, p.114); en el momento en el que la niña debe probarse la bombacha él le dice que debe entrar sola. Después, el hombre paga la bombacha, sale con la niña y la regresa al punto desde el que partieron en un principio.

Pese a que él no violento de ninguna manera a la niña e incluso fue la única persona a la que le interesó su cumpleaños, los policías y los padres de la niña determinaron que él no era una buena persona por haberse atrevido a comprarle a una niña unas bombachas:

Papá nos vio, gritó mi nombre y unos segundos después policía y dos más que no sé de dónde salieron ya estaban sobre nosotros. Él me soltó, pero dejé unos segundos mi mano suspendida hacia él, lo rodearon y lo empujaron de mala manera. [...] Mi mamá me abrazó y me revisó 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 tuve que dar unos pasos atrás para no caerme. Él me miró, yo lo miré. 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, p.114).

En el cuento (Mis padres y mis hijos) hay una familia conformada por dos padres separados, sus dos hijos; los abuelos de los niños por parte del papá, y la nueva pareja sentimental de la mamá. Los personajes han salido de viaje. En la sala de la casa que alquilaron se encuentran los padres divorciados teniendo una discusión acerca de la falta de cordura de los padres de él. La discusión empieza a ponerse tensa cuando la madre advierte que se han perdido sus hijos “-¿Dónde están los chicos Charly?” (Schweblin, 2015, p.31). Los padres se percatan de lo que están haciendo los abuelos; están desnudos en el jardín jugando con agua, eso es lo que más perturba a la madre de los niños perdidos, la madre dice: “Es que no quiero que vean así a sus abuelos” (Schweblin, 2015, p. 31).

Los padres y el padrastro inician una búsqueda que cada vez se va haciendo menos práctica, resulta irreal que los busquen detrás de los cubiertos y otros utensilios de cocina o en las alacenas. Mientras va avanzando el tiempo la situación se torna mucho más molesta, se intensifica a tal punto que la madre se exalta, esto sucede justo en el momento en el que se percata de que sus hijos no sólo están perdidos, también están desnudos.

Marga (la madre) va a unos metros delante de mí cuando se detiene y levanta algo del piso. Es algo azul y lo sostiene de una punta, como si se tratara de un animal muerto. Es el buzo de Lina [...] Va a decirme algo, va a putearme otra vez de arriba abajo, pero se ve que más allá hay otra prenda y hacia ella. Hay más en el camino, pero marga se detiene en seco y se vuelve hacia nosotros. (Schweblin, 2015, p. 34)

La madre se descontrola en el momento en el que descubre están haciendo visibles y públicos los genitales de sus hijos.

“Es amarillo el shorcito y está un poco enroscado. Marga no hace nada. Quizá no puede agacharse por esa prenda, quizá no tenga las fuerzas suficientes. Está de espaldas y su cuerpo parece empezar a temblar” (Schweblin, 2015, p.35).

El padre le da un giro a la historia cuando escucha a su exmujer hablando con la policía:

- ¿Está hablando de un secuestro?
- Podrían estar con los abuelos- digo.
- Están con dos viejos desnudos- dice Marga.
- ¿Y de quien es esta ropa, señora?
- De mis hijos.
- ¿Me está diciendo que hay chicos y adultos desnudos y juntos?

-por favor- dice la voz quebrada de Marga

(Schweblin, 2015, p.36).

El padre contemplando la escena logra decantar el diálogo suprimiendo el drama y se pregunta: “¿Qué tan peligroso es que tus hijos anden desnudos con tus padres?” (Schweblin, 2015, p.36). Para superar la angustia que genera el pudor, Kierkegaard sugiere relacionar lo erótico con lo cómico, no ya en el plano más superficial ridiculizando lo erótico o acudiendo a la obscenidad. “Sólo ante esta relación el espíritu podrá hacer presencia la expresión espiritual del erotismo es, por tanto, que este es a la vez lo bello y lo cómico” (Kierkegaard, 2016: 183). Schweblin emplea la ironía en el cuento, y lo hace a partir de una escena que se puede leer como una sola imagen en la que los abuelos y los niños desnudos están jugando en el jardín, después de haber estado aparentemente desaparecidos por mucho tiempo, la escena se recrea en el mismo lugar en donde estuvieron al inicio del cuento: en el jardín detrás del living.

En un principio los dos abuelos están jugando con agua, lavando sus cuerpos desnudos el uno al otro; esta escena sucede a espaldas de la exmujer de su hijo. Es como si ella nunca hubiese mirado ese punto: “Vuelvo hacia la casa. Los veo ahí están los cuatro: a espaldas de Charly, más allá del jardín delantero, mis padres y mis hijos, desnudos y empapados detrás del ventanal del living” (Schweblin, 2015, p.37). A pesar de que los desaparecidos se encuentran detrás de un vidrio no logran verlos, o mejor, no logran ver lo que creen que deben ver.

Schweblin aclara toda duda que pueda tener el lector sobre los abuelos, pues describe los cuerpos de ellos tal y como los de los niños, cuerpos despojados de significado sexual, cuerpos que sin importar que estén con ropa o desnudos no se alterará el comportamiento en cuanto a la relación entre abuelos y nietos. Ellos juegan como jugarían un grupo de niños, o como jugarían un par de abuelos que se divierten con sus nietos:

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 reconocermé. Abraza a mi madre y a mis hijos despacio, cálidamente sin despegar a nadie del vidrio (Schweblin, 2015, p.38).

2.2.3 Estadio ético

El estadio ético representa la normatividad, en él, el individuo se comporta de acuerdo con las normas y las limitaciones a partir de las cuales una comunidad, concretamente, ha determinado el bien y el mal. El matrimonio opera como alegoría de este estadio, es la mayor representación de la limitación. Para Kierkegaard, en el estadio ético el individuo no alcanza su singularidad, allí no hay movimiento, en la ética se opta por seguir el bien como idea fija.

Kierkegaard señala que la ética suele perder de vista la realidad, el humano no puede acceder a ella, no le es posible cumplir con sus postulados y su idea del bien. “El problema es que es una ciencia ideal que quiere introducir la idealidad en la realidad, su movimiento no consiste en elevar la realidad a la idealidad” (Kierkegaard, 2016, p. 137). La idealidad es el reto que debe asumir el individuo, pero es un reto que de antemano se presenta como irrealizable, el humano no tiene las condiciones para vivir según su lógica, hay una patente dificultad y una latente imposibilidad.

Samanta Schweblin propone situaciones extrañas, pero posibles. Difícilmente esas situaciones planteadas en la obra de Schweblin hayan sido contempladas. Si la ética no es capaz de tener en cuenta las múltiples alternativas de las relaciones entre los individuos y el mundo difícilmente podrá dar las premisas de comportamiento que prefiguren lo que es bueno y lo que es malo. Lo único que puede hacer el individuo frente a estas situaciones nuevas y desconocidas es comparar lo que posee por experiencia con la nueva situación.

Mucho de lo que se encuentra en el acervo de la experiencia que posee un individuo no corresponde a la forma en la que se ha enfrentado a las situaciones concretas, están relacionadas con un discurso heredado por diferentes instituciones como la iglesia, dicho discurso ha sido mediado y reforzado por la familia. Cuando el individuo debe enfrentarse a la realidad con su inconstancia y su accidentalidad se enfrenta a la precariedad de herramientas para solucionar

los conflictos. La insuficiencia de lo que le ha sido heredado al individuo en contraste con los problemas o las nuevas situaciones que se le ponen de frente puede, en algunas ocasiones, conducir al individuo a elegir el mal. En el momento en el que el individuo desee evaluar su acción se remitirá al viejo discurso “ideal” haciendo que sus actos reflejen fielmente las premisas de este, aunque en lo práctico no haya funcionado o, aunque este haya empeorado todo.

El cuento “Pájaros en la boca” lleva el mismo título del libro que obtuvo el premio Casa de las Américas, muestra diferentes situaciones de conflicto en un hogar. En este cuento lo grotesco es un recurso para dirigir la mirada del lector a un punto que parece ser el más extraño de todos. Una chica come pájaros vivos y esto hace que colapsen sus padres, no se puede decir que el hogar se destruye por este hecho puesto que ya eran una “familia disfuncional”: padres separados, madre neurótica, padre desinteresado e hija introvertida. Todo alrededor de esa niña está mal, pero, lo que deviene extraño es el hecho de que ella se alimente de pájaros.

Schweblin pone una situación extraña como núcleo y alrededor ubica situaciones o problemáticas sociales estableciendo jerarquías en las que el padre debe decidir por el mal menor. La escritora pone al lector a elegir entre qué situación ejemplifica más el mal. Hay que decidir entre unos padres separados, un padre que desde tiempo atrás desconoce por completo a su hija y una madre que ante la falta de herramientas para corregir lo que ella percibe como algo malo (ver a su hija comiendo pájaros vivos) enloquece y prefiere abandonarla, deja a su hija en manos de su padre pese a que sabe que él probablemente no será la persona más indicada para cuidar de su hija teniendo en cuenta que ese mismo padre lleva años ignorándola. La madre parte del supuesto de que su hija está actuando mal, o que quizá está enferma y decide hacerse a un lado, le dice al padre de la niña: “-Te la llevas, Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella” (Schweblin, 2009, p. 74).

Si el lector es quien debe hacer la valoración ética de los personajes de ese cuento ha de plantearse preguntas que comparen las diferentes posturas relacionadas a la misma situación de conflicto, como por ejemplo ¿Una chica que se alimenta de pájaros actúa peor que una madre que ante lo que no puede nombrar o identificar decide pensar en el suicidio y en el

homicidio de su propia hija? Lo que Schweblin pone de presente en estos cuentos no es una exageración, cualquier persona podría decir que: “lo o la voy a matar” es una expresión común, pero no es acaso en cualquier ética el homicidio y el suicidio una de las penas más terribles que puede cometer un ser humano. Para agudizar aún más lo irrelevante que es el hecho de comer pájaros a comparación de las problemáticas comunes de una familia, Sara, la niña que come pájaros cuestiona a su padre:

“Preparé dos cafés, pero Sara hizo a un lado su taza y dijo que no tomaba infusiones.

-Comes pájaros, Sara – dije.

-Sí, papá.

Se mordió los labios, avergonzada, y dijo:

-Vos también”

(Schweblin, 2009, p.75)

Sara es una predadora de forma directa, pero sus padres lo son de forma indirecta, si el debate es sobre la vida del animal la discusión no tiene ningún sentido, ambos son consumidores de animales. Los padres de Sara como muchos otros humanos le han quitado la condición biológica a la mayoría de los alimentos que consumen; muchos niños toman leche o jugos sin saber de dónde provienen y el acto de Sara les recuerda a sus padres que ellos también son asesinos, también comen carne de seres vivos. De nuevo se presenta una dificultad para establecer lo malo y lo bueno, la línea divisoria es muy delgada, demasiado confusa. Lo que hace el padre de Sara para sobrellevar la situación es establecer la jerarquía anteriormente mencionada, dando respuesta a la pregunta: ¿Qué sería peor que comer pájaros vivos? A lo que responde para sí mismo:

“Se sabe de personas que comen personas entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal. También que desde un punto de vista naturista es más sano que la droga, y desde el social, más fácil que ocultar un embarazo a los trece” (Schweblin, 2009, p.74).

La idealidad no funciona en el estudio de la ética porque no es capaz de comprender los diferentes ámbitos en los que debe desenvolverse el individuo, el social, el bienestar en cuanto a lo más saludable, el de las normas culturales y lo establecido como lo normal y lo extraño. Kierkegaard reconoce que no siempre la ética fue pensada de esta manera, anteriormente, los griegos, más concretamente Aristóteles en su ética a Nicómaco tuvo en cuenta diversos aspectos de la realidad, “la presuposición de toda la filosofía antigua y de la Edad Media era que el pensamiento, en general, tiene realidad” (Kierkegaard, 2016, p. 137). La idealidad en la ética surge a partir de la duda kantiana acerca de la relación entre pensamiento y realidad. La idealidad convirtió la virtud en lo irrealizable, lo que carece de presupuestos existenciales. “Para los griegos la virtud sola no hace feliz al ser humano, este debe tener también salud y amigos, bienes terrenales, estar bien con la familia” (Kierkegaard, 2016, p. 137

Para que el padre de Sara pueda identificar si lo que hace su hija es bueno o malo, debe primero identificar cuál es su escala de valores y bajo que premisas está estableciendo sus prejuicios. El lector ha de preguntarse primero si los juicios que establece el padre son: buenos, justos, saludables o normales. El padre de Sara contempla alternativas crueles, inhumanas, pero, al aparecer Sara como el fenómeno del cuento no es tan sencillo comprender la maldad que se quiere ejercer sobre ella:

“Me daban ganas de salir y dejarla encerrada adentro con llave, herméticamente encerrada, como esos insectos que se cazan de chico y se guardan en frascos de vidrio hasta que el aire se acaba ¿Podía hacerlo?” (Schweblin, 2009, p. 76)

Los niños son crueles y pueden ejecutar la maldad sin ningún tipo de juicio o remordimiento. Comer pájaros vivos está mal, pero, encerrar seres vivos hasta que mueran ahogados ¿está bien? ¿Qué tipo de animales son los que merecen un buen trato? ¿los domésticos? A lo que se les llama compañeros del hombre.

Ante la imposibilidad de cometer un homicidio, el hombre piensa en alternativas legales, pero no por eso menos agresivas “Considero la posibilidad de internar a Sara en un centro psiquiátrico. Quizá podría visitarla una o dos veces por semana. Podríamos turnarnos con

Silvia. Pensé en esos casos en que los médicos sugieren cierto aislamiento del paciente, alejarlo de la familia unos meses” (Schweblin, 2009, p. 76).

El hombre está preocupado por él, por su comodidad, por su salud mental. A él le da asco convivir con su hija, la ve como un fenómeno e incluso la compara con la mujer barbuda del circo que se metía ratas vivas en la boca. El hombre solo puede guiarse bajo las premisas culturales que le han dicho durante toda su vida qué es lo normal y dentro de dicha lógica su hija deviene en monstruo, fenómeno, insecto. El padre está preocupado por su aparición frente a ese orden no por la comodidad, ni el bienestar de su hija quien desde el momento que inicio su dieta de pájaros ha mejorado su salud e incluso su apariencia física, está preocupado por él y su incapacidad de interactuar con una situación nueva y desconocida.

Kierkegaard tuvo en cuenta la ineficiencia de una ética por fuera de las estructuras sociales y existenciales del individuo. En esta ética se planteó la construcción de ideales, no de una idealidad. La ética se concibe como un ejercicio interior, que puede elevarse de la realidad a lo ideal, para ello se debe tener presente la existencia, la inestabilidad, el movimiento del bien y del mal y la carencia de certezas. La ética no recreará un estado placentero en el que el individuo pueda evadir la incertidumbre puesto que la duda se expande en tanto más se desconoce cada una de estas esferas que no son objetivas ni claras, en la ética también está presente la angustia, la inestabilidad y el movimiento “entre más se acerquen a la dogmática son más angustiantes” (Kierkegaard, 2016, p.138).

Para la ética no ha de existir lo normal ni unas premisas inalterables con la creencia de que estas serán las reglas que han de usarse frente a las situaciones concretas de la vida humana que se repiten siempre de la misma forma, puesto que lo único que ha de ser eterno, o lo que se repite eternamente igual es lo sagrado, en lo sagrado no hay cabida para el mal. Por lo contrario, el hombre siempre se está debatiendo entre el bien y el mal, toda repetición en el humano señala Kierkegaard: es la repetición de lo absurdo.

2.2.4 Estadio dogmático o religioso

El estadio religioso es superior a los anteriores, contiene al estadio de la ética, pero, la ética no es del todo satisfactoria puesto que no es perfecta ya que no está culminada, hay una mediación sociocultural en ella. Dios da cuenta de lo bueno y de lo malo, cuando el individuo se hace la pregunta por bien y el mal y trata de regirse bajo los códigos que exploran estas categorías se hace partícipe de lo divino, y el único estadio en el que el hombre se plantea estos problemas es en el religioso.

Si el individuo no creyera que existe algo después de la muerte y antes de su nacimiento caería en la desesperación. Todos los hombres tienen dentro de sí, por llamarlo de alguna manera, la esperanza de que después de la vida hay algo más, no simplemente la nada.

Lo divino no es un don dado a unos cuantos, cualquiera que lo desee puede llegar a este estadio. El estadio ético estaría relacionado con el estadio religioso únicamente si se tiene en cuenta la función teleológica de la ética, en donde esta se aproxima a un bien mayor. El individuo no debe restringirse a actuar bien por cumplimiento; en el estadio religioso hay siempre en la bondad del acto un anhelo de trascendencia.

El estadio religioso coincide con el gran salto a la fe. La fe se entiende como expresión del abandono más absoluto. La posibilidad de la salvación es, a su vez, una nada que el individuo ama y al mismo tiempo teme. Solo en el instante en el que la salvación está puesta realmente es vencida la angustia. El hombre se refugia en Dios. Para Kierkegaard el catolicismo no es una doctrina ni un conjunto de dogmas, sino una comunicación que conduce a una gran paradoja: encontrar la eternidad en el tiempo presente, paradoja que ha planteado en su dialéctica.

La pregunta que surge a partir de la lectura de estos dos autores Kierkegaard y Schweblin es: ¿Qué es la existencia? El hombre, el individuo es, además, síntesis de lo temporal y lo eterno. Somos, según Kierkegaard un instante.

El instante es el punto de encuentro del tiempo y la eternidad, de esa manera es puesto el concepto de temporalidad, en el que “el tiempo constantemente corta la eternidad y la eternidad traspasa constantemente el tiempo”. (Kierkegaard, 2016, p.200). Sin embargo, el hombre no puede distanciarse de la pregunta por lo eterno, no aquel que posee un espíritu elevado. El tiempo que le corresponde a la angustia, a la libertad ante la posibilidad, es el futuro. El futuro es la primera manifestación de lo desconocido, la posibilidad de lo eterno o la posibilidad de la nada.

2.2.5 La nada, habitar en la angustia

A lo largo del capítulo se ha relacionado la obra de Samanta Schweblin con la de Kierkegaard; en varios de los postulados filosóficos del concepto de la angustia hay una estrecha semejanza con las situaciones de los personajes, pues sus problemas y preguntas tienden a un cuestionamiento mayormente referido a la libertad, la existencia y la muerte, conceptos que acompañan a la angustia tal y como Kierkegaard lo expuso en su obra.

Aunque ha sido posible ejemplificar o ilustrar algunos de los conceptos, estadios y elementos muy concretos de la tesis de Kierkegaard acerca de la angustia a partir de los cuentos de Schweblin, hay una noción difícil de aclarar y que es determinante para el análisis acerca de la filosofía de la existencia en la obra de la argentina; dicha noción, es a la vez el soporte de la segunda síntesis planteada por Kierkegaard: la temporal. En la primera síntesis (basada en la dialéctica de Hegel), se tuvo en cuenta dos momentos: el alma, el cuerpo, y una síntesis como tercer momento: el espíritu.

La angustia es el instante en la vida individual, “el hombre es una síntesis el alma y cuerpo sostenida en el espíritu. Tan pronto como el espíritu está puesto, el instante está ahí”. (Kierkegaard, 2016, p. 201). Según Kierkegaard el humano es una síntesis entre lo temporal y

lo eterno, el individuo es un instante, pero ¿Qué es el instante? es una categoría temporal y ¿Cuál es el tiempo al que se refiere? ¿Qué es el tiempo para Kierkegaard? Es menester regresar ahora al análisis de la segunda síntesis e indagar por sus momentos. En la obra *El concepto de la angustia*, Kierkegaard aclara que dicha síntesis posee solo dos momentos: lo temporal y lo eterno. La razón por la que sólo existen estos dos momentos se justifica en la definición del instante, que puede variar puesto que se podría decir que hay dos alternativas; una negativa y una positiva.

La primera forma está más relacionada con la segunda síntesis que sería: “Lo eterno es el presente en tanto sucesión abolida. Para la representación, es lo que se ha ido y que, sin embargo, no abandona su sitio, puesto que lo eterno es para ella el presente infinitamente lleno” (Kierkegaard, 2016, p. 202). En lo eterno, a su vez, no se da la separación del pasado y del futuro, porque el presente está puesto en tanto sucesión abolida. Lo eterno no tiene pasado ni futuro alguno, esa es la perfección de lo eterno.

En la segunda forma, por el contrario, el presente “no es un concepto del tiempo, a menos que lo sea como lo infinitamente vacío, cosa que, a su vez, es el infinito desaparecer” (Kierkegaard, 2016, p. 199); si se mira el instante como sucesión pasa esto, la sucesión tiene en cuenta el tiempo como un trasegar en tres momentos: pasado, presente y futuro, dicha secuencia es la manera como la mayoría de los individuos comprenden el tiempo.

Así el instante puede ser “esa cosa ambigua en la que el tiempo y la eternidad se tocan, y de esa manera es puesto el concepto de temporalidad, en la que el tiempo constantemente corta la eternidad y la eternidad traspasa constantemente el tiempo” (Kierkegaard, 2016, p. 202). puede ser un momento suspendido que nunca deja de ser, o puede devenir en todas las formas de lo efímero, lo que está desapareciendo:

Una explosión de sus sentimientos, un suspiro, una palabra contiene ya, en su resonancia, una determinación más temporal, y es algo más presente en relación con el desaparecer y no contiene tanto la presencia de lo eterno; por eso también un suspiro, una palabra, etc., tienen el poder de ayudar al alma a deshacerse de lo opresivo, justamente porque ni bien se lo enuncia, lo opresivo comienza ya a ser un pasado (Kierkegaard, 2016, p. 200).

Esta segunda manera de entender el instante se parece al silencio y también a la nada, es este el tiempo que Schweblin les da a las personas de sus libros, con sus familias, sus casas y sus objetos. Alrededor de los objetos siempre hay una persona angustiada que complementa o ejecuta el acto del silenciamiento o la desaparición del objeto. El silencio es una condición de posibilidad para el instante; el silencio, es de hecho muy similar al instante y también a dicha unión de lo temporal y lo eterno, representa el momento suspendido.

Los objetos tocados por el instante, los objetos suspendidos en el silencio son una azucarera que es el único recuerdo que una mujer tiene de su madre muerta: “Parece una tontería-dice-, pero, de todas las cosas de la casa, es único que tengo de mi madre y...-hace un sonido extraño, casi como un hipo, y los ojos se llenan de lágrimas-, necesito esa azucarera” (Schweblin, 2015, p. 27).

Una chocolatada o bebida infantil, objeto que le recuerda a una madre con alzhéimer lo que fue su vida, también a su hijo muerto puesto que era el alimento preferido del niño y porque éste tiene el mismo nombre del niño y el mismo que su difunto esposo, todo lo que había querido desaparecer en el instante regresó de repente, muy de prisa, “Así que se acordó de la chocolatada, y se vio comiéndola a oscuras en la cocina, a cucharadas. En sus pulmones, una punzada aguda llegó con su última revelación: no iba a morir nunca, porque para morir se tenía que recordar el nombre de él, porque el nombre de él era también el nombre de su hijo, el nombre que estaba en la caja, a metros de ella” (Schweblin, 2015, p. 96). Lola no tenía historia, su espíritu no podía ponerse en relación con el tiempo, puesto que no poseía recuerdos, sólo hasta que puede comprender quién es aparece la eternidad o la nada frente a ella: “Pero el abismo se había abierto, y las palabras y las cosas se alejaban ahora a toda velocidad, con la luz, muy lejos ya de su cuerpo” (Schweblin, 2015, p. 96).

Un papel en el que un posible pedófilo o un hombre con mala suerte ha escrito su nombre:

- ¿Cómo te llamas? - pregunté.

-Eso no puedo decírtelo.

- ¿Por qué?

-Porque estoy ojeado.

- ¿Ojeado? ¿Qué es estar ojeado?

-Una mujer que me odia dijo que la próxima vez que yo diga mi nombre me voy a morir...”

(Schweblin, 2015, p. 112).

El silencio y el hecho de no poder nombrarse o ser nombrado hace que de alguna forma el personaje desaparezca. Cuando al parecer se va a cometer una injusticia con el hombre sin suerte, en medio del forcejeo con la policía la niña lo oculta, quiere que él desaparezca para todos, menos para ella: “Yo busqué el papel en mi jumper, me lo puse en la boca y, mientras me lo tragaba, repetí en silencio su nombre, para no olvidármelo nunca” (Schweblin, 2015, p. 114).

Una ciudad que se reduce a cuarenta centímetros cuadrados puesto que está siendo leída por una extranjera para la cual sus códigos son iguales a la nada, no significan, no tienen historias, no se ubica en ella: “-Necesito mis cajas- digo, porque de pronto me acuerdo de ellas y así es como sé qué es lo que quiero, por qué estoy sentada todavía en este banco” (Schweblin, 2015, p. 102). Sólo existe el espacio, la medida exacta que ocupa su cuerpo; “No puedo siquiera moverme. Si me paro, no podré ver cuanto ocupa realmente mi cuerpo. Y si miro el mapa-el mendigo lo acerca un poco más, por si eso ayuda-, descubriré que, en toda la ciudad, no hay ningún sitio que pueda señalarle” (Schweblin, 2015, p. 103).

La ropa de un hijo muerto que todos los días caen al jardín de la vecina y el padre que, en acto de resignación y luto, todos los días va y la recoge de nuevo. El hombre arroja la ropa de su hijo muerto todos los días en el jardín de su vecina, luego se arrepiente y baja a recogerla. Ella le aconseja siempre que la tire, él nunca responde. En esta dinámica que ilustra la cotidianidad de un padre que pierde a su hijo, el luto aparece como un código al que el hombre no tiene acceso y el cual su vecina desconoce, pues su hijo, vivo, aún camina por su casa: “escucho la puerta de entrada, es un ruido que a Weimer no le dice nada, pero que a mí me indica que mi hijo ya está en casa, a salvo y con hambre” (Schweblin, 2015, p. 42).

El sonido de la puerta no significa nada para el padre, no indica que su hijo ha llegado o ha salido, ese sonido no comunica. Finalmente, las casas, que como lo señala el título de uno de los libros: están vacías. El jardín opera como extensión de los personajes. En las narraciones la casa es un lugar cohesionador en el que sólo aparece el sentido mientras las relaciones familiares perduren en él, en la medida en que estas relaciones se van disolviendo los lugares-

objetos (las casas) van convirtiéndose en significantes inasimilables, tanto que los personajes podrían perderse en ellos y desaparecer. Se puede evidenciar dicha relación en el fragmento del poema <<La desaparición de una familia>> de Juan Luis Martínez, que aparece como paratexto al inicio del libro *Siete casas vacías*.

Antes que su hija de cinco años
 Se extraviará entre el comedor y la cocina,
 Él le había advertido: << esta casa no es grande ni pequeña,
 pero al menor descuido, se borrarán las señales de ruta,
 y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza>>”.
 (Schweblin,2015,p.13).¹

Martínez hace de su poema una extensa metáfora en donde categorías de espacio tiempo se convierten en objeto, esta transformación permite analizar qué es eso que se modifica constantemente en la casa. Las señales de ruta no desaparecen del espacio físico, desaparecen de la mente del individuo, o quizá, es una prosopopeya en donde la casa es ese individuo que desaparece, que pese a todo esfuerzo perderá su historia, tal vez por eso cada vez que menciona una de sus características finaliza la estrofa diciendo “al menor descuido se borrarán las señales de ruta”.

Martínez hace una descripción de la casa desde la negatividad: esta casa no es. Esta casa no es ni grande ni pequeña, no es ancha ni delgada. En las dos últimas estrofas el poeta cierra los versos explicando las dos categorías que han hecho desaparecer, consigo, la casa. “Por las ventanas de esta casa entra el tiempo, por las puertas sale el espacio”, “el tiempo se ha muerto y el espacio agoniza en la cama de mi mujer” (Schweblin,2015,p.13). Tanto en los cuentos de Schweblin como en el poema de Martínez, se pueden encontrar personajes escindidos (una hija de cinco años, un hijo de diez, los gatos, el perro y, por último, él mismo) que son a la vez el

¹ Este poema titulado *La desaparición de una familia* es de Juan Luis Martínez. El poema corresponde al epígrafe utilizado en el libro *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin, será citado desde la página en donde se encuentra en la antología de cuentos

reflejo de los no-espacios, de agujeros negros, personas y lugares que no representan nada, de un instante de forma negativa...del silencio.

El hombre sin esperanza, habitante del instante fugaz, padece la enfermedad mortal, dicha enfermedad podría, como ya se ha mencionado con algunos ejemplos de los cuentos, manifestarse de diferentes formas, todas ellas con una característica en común pues la desesperanza es una enfermedad del espíritu y sus síntomas no pertenecen al mundo de la fisis, nadie puede compadecerse con lo que no se manifiesta en el cuerpo. La enfermedad mortal es un malestar que el otro a duras penas puede presentir, algo que en el otro puede engendrar el terror, el miedo, e incluso el primer asomo de angustia, pues tal como se evidencio con el análisis sobre el cuento “Mi hermano Walter”, el deprimido o desesperanzado hizo patente lo oculto: la conciencia de lo efímero, de la muerte.

Dicha enfermedad participa de lo grotesco en su carácter de ocultamiento ya que esta está, tal y como dice la definición etimológica del concepto, dentro de la gruta, pero todos los demás individuos están en la capacidad de percibir el abismo, la oscuridad y el misterio por lo desconocido.

¡Oh vosotros, profundos maestros de la sencillez!, decidnos: ¿No será posible ¡Encontrar el instante hablando? De ninguna manera, solo callando se encuentra el instante; mientras se habla, basta que se diga una sola palabra se soslaya el instante. Y, por eso, porque no puede callarse, es muy raro el caso de que el hombre llegue a comprender debidamente la presencia del instante (...) y de seguro que la desgracia de la inmensa mayoría consiste en que en su vida jamás captaron el instante y que en ella lo eterno y lo temporal siempre anduvieron separados.

(Kierkegaard, 2007, p. 164)

No es tarea sencilla para el hombre comprender el tiempo sin sucesión ni hacer uso del silencio como ejercicio contemplativo, en suma, el hombre ha de enfrentarse a la constante dificultad de participar de lo eterno. El silencio se ve despojado de su carácter meditativo y aparece ante el hombre a duras penas como el ensimismamiento, genera duda, angustia y en un último momento desesperanza. Ese hombre que no pudo entender lo eterno padece de la enfermedad mortal y habita en alguna de las casas vacías.

Capítulo 3

ANÁLISIS DE LO GROTESCO EN LA ESTÉTICA DE LO FEO DE KARL ROSENKRANZ

Karl Rosenkranz, pensador alemán contemporáneo de Kierkegaard, analizó lo grotesco en *La estética de lo feo*, una de sus obras más reconocidas. Acerca de lo grotesco Rosenkranz sostiene una postura opuesta a la manifestada por Kierkegaard, en *El concepto de la angustia*, puesto que para él es necesario el estudio de la estética, específicamente la importancia de lo feo, pues allí, se pueden hallar manifestaciones diversas del comportamiento humano. El concepto “grotesco” es uno de los muchos analizados en este estudio.

Para poner a dialogar a estos dos autores retomo algunas de las premisas a partir de las cuales se elabora el estadio estético. Kierkegaard argumenta que este estadio no es tan significativo para el espíritu, puesto que en dicho momento el espíritu no puede participar en la síntesis, esto se debe a que no hay cabida para el espíritu en lo estético, entendiendo lo estético como lo inmutable, para ello emplea como ejemplo algunas esculturas griegas y señala que el rostro de estas obras de arte no tienen expresión, no se avergüenzan y no sufren; sólo son simétricos y bellos e incluso no hay diferencia entre la representación de un humano durmiendo y uno despierto.

En la inmutabilidad de la obra de arte, tal y como la describe Kierkegaard, el individuo está aislado de la posibilidad de elegir. En la pasividad de esta representación humana se anula el movimiento, se altera la percepción del ser cambiante y por lo tanto aparece como una imposibilidad el ejercicio de la libertad.

A diferencia de dicha postura frente al arte griego, Rosenkranz plantea lo contrario pues ve en las obras clásicas una apuesta estética que genera movimiento, puesto que lo feo lo ha puesto al servicio del bien: “en la idealización de lo feo los griegos alcanzaron un punto en el que superaban lo feo transformándolo en lo bello positivo, como en el Euménides y la medusa” (Rosenkranz, 1992, p. 86) Así mismo, Rosenkranz afirma que otros pensadores han defendido

la tesis de que los griegos representan lo feo a partir de obras plásticas, en episodios concretos del drama de la vida humana, y su capacidad para ser victoriosos frente a la misma. Lo cual explica que la tesis de Kierkegaard que afirma que las obras griegas no tienen expresión, y por ende están vacías, es una apreciación reduccionista del arte griego. Uno de los ejemplos citados por Rosenkranz es el del estudio elaborado por Ansel Feuerbach, en donde afirma que:

Existe una excelente obra sobre el Apolo Vaticano en donde se demuestra que los griegos no temían afrontar lo espantoso ni la vitalidad dramática; en pintura no solo muestra cierta profundización en el examen de los frescos de Herculano y Pompeya, sino también la descripción de las pinturas de Polignoto en los Leuces de Delfos y Atenas. (Rosenkranz, 1992, p. 86)

Por el contrario, Rosenkranz en su análisis de lo feo parte de la tesis que no necesariamente lo feo es una valoración negativa de lo bello, o simplemente su opuesto. Para Rosenkranz hay una relación directa entre la estética y la libertad. Lo bello es una manifestación del bien, y el bien sólo puede darse en el ejercicio de la libertad. Luego entonces, lo que limita o de facto niega la libertad deviene feo.

A diferencia de Kierkegaard, Rosenkranz ve la estética como una condición de posibilidad para el movimiento y afirma que en lo bello el auténtico contenido es la libertad “en sentido general porque con este término no se entiende sólo la libertad ética de querer, sino también la espontaneidad de la inteligencia y el libre movimiento de la naturaleza.” (Rosenkranz, 1992, p. 99)

Mientras Kierkegaard separa la estética de la ética como dos tópicos independientes, casi opuestos; Rosenkranz no hace una diferenciación entre estos, pues sostiene que “el infierno no es sólo ético y religioso, es también estético.” (Rosenkranz, 1992, p. 53). Rosenkranz argumenta que la verdadera libertad de la voluntad está presente en el deseo por lo bueno como máximo ideal del ser humano. Por el contrario, desear el mal por el mal no constituye la verdadera libertad, sino la pérdida de la libertad. Esto se manifiesta mediante las formas más repulsivas o feas. Lo feo es posible dado que la vida es cambiante y su multiplicidad de posibilidades

ofrece diferentes formas de limitar la libertad, algunas de ellas incluso son ajenas a la decisión del hombre:

El último fundamento de la belleza es la libertad. El término no es aquí asumido en sentido exclusivamente ético, sino en el sentido general de la espontaneidad, que ciertamente encuentra su cumplimiento absoluto en la autodeterminación ética, pero que en el juego de la vida, en los procesos dinámicos y orgánicos se hace también objeto estético. (Rosenkranz, 1992, p. 163).

Por último, Rosenkranz señala que en los diferentes tipos de manifestaciones artísticas algunas poseen más versatilidad para plasmar lo feo, y dentro de las posibilidades del arte la escultura es la menos expresiva “También la escultura limita extraordinariamente lo feo por la refractaria dureza y el costo de sus materiales” (Rosenkranz, 2009, p. 90).

Existen diversas formas en las que se manifiestan la fealdad, cada una de ellas limita o niega la libertad de una manera en particular. Lo arbitrario, por ejemplo, es vulgar y, por ende, feo en tanto que reemplaza la necesidad y la libertad de una acción grande y poderosa. Lo vil es todo aquello que degrade la libertad de un sujeto y la sitúe bajo una necesidad ajena. Lo crudo, se refiere a la pérdida de autonomía de la libertad y la subordinación completa de esta a lo sensual (contradicción fundamental de la libertad consigo misma). Lo obsceno, es la anulación de la vergüenza, pues exhibe una libertad del espíritu tal que se mantiene por encima de la finitud natural del cuerpo y no se supedita a ella. La brutalidad procura mostrar la victoria de la libertad interna por sobre la violencia, de manera que su representación sea estéticamente soportable.

La última forma de lo repugnante es lo horrendo y, lo horrendo, se halla en lo que está más que muerto, es lo agradable negativo. Lo agradable es todo lo que expresa la libertad de la vida. En todos estos caso la libertad del ser humano está subordinada a la finitud de lo físico y a las necesidades más básicas de su naturaleza, esto es al placer de lo sensible y lo sensual.

3.1 Lo grotesco según Rosenkranz

Teniendo en cuenta que esta investigación busca rastrear la presencia de lo grotesco en la obra de Samanta Schweblin, se relacionarán las categorías de lo feo con la obra de la autora, haciendo mayor énfasis en lo grotesco. Desde los postulados teóricos de W. Kayser existen varias similitudes con la definición de lo grotesco de Rosenkranz. En *El Arte y literatura de lo grotesco* Kayser aborda el concepto tomando distancia de la mera ridiculización de una realidad codificada, por el contrario, afirma que la risa se acerca al llanto; plantea que es posible reírse del vacío impronunciado pero presente en la existencia, “la fría mirada sobre los afanes del mundo, una mirada objetiva y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas” Wolfgang Kayser *Lo grotesco, Su configuración en pintura y literatura* (Kayser, 2009, p. 312)

La sonrisa de la que habla Kayser no distorsiona el estado de las cosas de manera contestataria, el humor en Kayser es disolvente. El único que puede reír frente a ese espectáculo absurdo es el espectador. Quien se encuentra en medio de una situación grotesca no puede más que padecer. Kayser plantea una burla frente a lo deforme y repulsión frente a lo siniestro.

Rosenkranz, por su parte, señala que lo grotesco está también relacionado con eso que produce la risa sólo en aquel que no padece. Que en los libros nos puede presentar personajes absurdos, pero que en realidad estos están siendo sometidos por un escritor el cual construye su azar y los personajes sufren aunque, de vez en vez, su padecimiento sea el causante de la risa del lector.

En la Lindane un miedoso zapatero debe realizar una gran empresa en la tierra de las hadas. El destino lo ha elegido -a pesar de lo que le incomoda y lo contraría- para desempeñar el papel de héroe. Debe atravesar un bosque su pusilanimidad es caricaturizada, pero ¿de qué manera? De modo completamente fantástico. Se hace acompañar por su aprendiz y toma una escopeta. Apenas llegan al bosque, empieza a ponerse nervioso. No hay ningún peligro a la vista, pero no importa. El bosque por sí solo, el miedo por sí solo, son motivo suficiente para hacer cualquier cosa para defenderse de peligros posibles. Por eso el aprendiz debe disparar; pero, ¿adónde? Si no se ve nada sospechoso. El dispara al azar, al aire, mientras que el zapatero se asusta

descontroladamente [...] cae algo del aire. Se atreve a ver el pájaro, tiene cuatro patas, no tiene plumas sino cerdas, es un cerdo. Imposible, pero allí yace. Nosotros nos reímos, pero el zapatero se asusta aun más. (Rosenkranz, 1994,p. 406)

Schweblin, ha llevado a la literatura situaciones en apariencia absurdas, o al menos así puede interpretarlas el lector; otras reales pero invisibilizadas; humanos feos, otros ridículos, pero que en principio no parecen afligirse por sus características hasta que otro personaje los interpele. Quizá lo absurdo tiene que ver con esas valoraciones que no están unificadas en la sociedad, que parecen ridículas en tanto se le escapan a lo convencional y que, por graciosas que parezcan, siempre, al final queda un gran vacío. Lo anterior es evidente en personajes como el hombre petiso, o enano, del cuento “Irman” de *Pájaros en la boca*.

Irman es un hombre con enanismo, tiene una tienda en medio del campo, su esposa muere mientras atiende a dos hombres que se ríen de él por su aspecto y porque parece desorientado, puesto que por su condición hay labores que no puede realizar sin la ayuda de su esposa. Al principio Oliver y su amigo llegan a la tienda de Irman y piden algo de beber, Irman regresa a la mesa sin el pedido

“Le pregunté qué pasaba supongo que en un tono un poco violento. Entonces volvió hacia la cocina y después, esquivo, dijo:

-Es que no llego a la heladera.

-Miré a Oliver. Oliver no pudo contener la risa y eso me puso de peor humor.

¿Cómo que no llega a la heladera? ¿Y cómo mierda atiende a la gente?

-Mi mujer es la que agarra las cosas de la heladera

-¿Y?

-Que está en el piso se cayó y está...”

(Schweblin, 2012, p. 13).

La situación distorsionada o extraña que puede otorgarle la realidad a las personas en ocasiones produce risa, pero, es una risa de la cual el espectador se puede sentir avergonzado y quien padece la situación se enfrenta a la tristeza, al miedo o a la desesperación.

En el caso de Irman la situación interna es dramática y mirada desde afuera es graciosa, pero, no siempre es la manera en la que Schweblin presenta ese contraste entre la crisis del personaje y la desaprobación de otro. En el caso del cuento “pájaros en la boca” es el repudio y el asco lo que manifiesta el interlocutor del personaje principal.

La historia gira aparentemente alrededor de una adolescente que ha decidido alimentarse únicamente con pájaros vivos. Pero, toda la situación está viciada por la mirada de un papá egoísta y que ha estado ausente durante mucho tiempo. Nunca se sabe realmente que piensa Sara (la niña que come pájaros) salvo una expresión en una breve conversación:

“Preparé dos cafés pero Sara hizo a un lado la taza y dijo que no tomaba infusiones.

-Comes pájaros, Sara- dije.

-Sí, papá.

Se mordió los labios, avergonzada, y dijo:

-Vos también.

-Comes pájaros vivos, Sara.

-Sí, papá.

(Schweblin, 2012, p.75).

Para Rosenkranz, lo grotesco desde la descripción histórica, específicamente en la época de Cellini, hace referencia a una aleación de metales y otros materiales para crear figuras extrañas; también, se relaciona con la decoración de cuevas, jardines dentro de pabellones y el fondo de las fuentes. Desde estas representaciones del arte plástico se puede inferir la definición de este concepto. Tanto para Rosenkranz como para Kayser, lo grotesco es una aleación entre lo que produce risa y miedo a la vez, entre la burla provocada por el absurdo y la angustia por estar

en ese no lugar. Es lo ridículo que podría decorar algo oculto y, al mismo tiempo, el miedo por lo que no se ve, por lo desconocido.

Por las características de las obras grotescas se puede analizar la relación existente entre lo bizarro y lo barroco “es en lo grotesco y lo burlesco donde lo casual y lo arbitrario de lo feo son llevados a la transfiguración de lo cómico” (Rosenkranz, 1992, p. 232)

“Lo barroco es difícil de distinguirse de lo bizarro, lo barroco consisten en el dar significado a lo habitual, a lo casual y lo arbitrario con la extraordinariedad de la forma. En él hay cierta desvergüenza y salvajismo del arbitrio que va más allá de sí mismo, que frecuentemente puede caer en lo cómico, pero también en lo truculento y tétrico” (Rosenkranz, 1992, p. 163).

Rosenkranz ejemplifica lo grotesco con los movimientos de algunos bailarines, los cuales son extraños y lejos de mostrar el cuerpo humano como un elemento bello, este se percibe como exagerado. Esta deformidad es graciosa y a la vez angustiante pues destruye con cada movimiento la proporción, y el vínculo que existe en el arte y lo bello, “sus aperturas de piernas, equilibrios bamboleos retorcimientos, saltos de rana y arrastramientos sobre el vientre no son ciertamente bellos y aún menos cómicos, son, en cuanto arbitrariedad que parece burlarse de todas las leyes, grotescos”. (Rosenkranz, 1992, p. 235)

Ni cómico, ni bellos, es precisamente lo que se puede decir de muchos sucesos de la narrativa de Schweblin, son muchos los personajes y sus situaciones que se pueden ubicar como ejemplo de esta afirmación. En el cuento “La medida de las cosas” hay un personaje llamado Enrique, que por las descripciones dadas al principio del cuento se puede inferir que es un hombre adulto el cual vive aún con su madre, es un hombre rico por herencia y su madre es una mujer fuerte y sobre protectora. La historia empieza a ser extraña en el momento en el que Schweblin muestra la fascinación que siente Enrique cada vez que va a la juguetería, incluso la dueña de la tienda afirma que él es uno de sus mejores clientes. Pero, una noche Enrique escapa de su casa, llega a la juguetería y decide pedirle a la dueña que lo deje dormir allí que él a cambio puede trabajar para ella. Al final Enrique se desenvuelve muy bien y genera cambios que favorecen al negocio. Sin embargo, hay algo que no es coherente en la historia puesto que si

Enrique es hombre rico no tiene la necesidad de trabajar y mucho menos de buscar quedarse en su trabajo como si no tuviera en donde dormir, al final no se entiende muy bien si el personaje es un hombre o un niño. Ya se ha aclarado previamente que es un hombre y eso vuelve todo más confuso. Ese final por cruel que parezca no deja de parecernos extraño y ridículo:

“-Enrique...

Dejé la caja y me acerqué despacio. Lloraba en cuclillas abrazándose las piernas.

-Enrique, quiero darte...

-No quiero que nadie vuelva a pegarme -dijo. Tomó aire y siguió llorando en silencio.

-Pero, Enrique, nadie...

Me arrodille cerca. Quería tener la caja ahí mismo, darle algo, algo especial, pero no podía dejarlo solo. {...} Entonces la puerta se abrió con violencia. Desde el suelo vimos, por debajo de las góndolas, dos tacones altos avanzar entre los pasillos.

-¡Enrique!- era un voz fuerte, autoritaria.

Los tacones se detuvieron y Enrique me miró asustado. Parecía querer decirme algo.

-¡Enrique! -se acercó furiosa -¡Cómo te estuve buscando, estúpido! -gritó y le dio una cachetada que le hizo perder el equilibrio.

Lo agarró de la mano y le levantó de un tirón. La mujer me insultó pateo el tazón que se había caído al piso y se llevo a Enrique a rastras. Lo vi tropezar y caerse frente a la puerta. De rodillas, se volvió para mirarme. Después hizo una mueca, como si fuera echarse a llorar. Al verlo estirar la mano me pareció que sus dedos pequeños trataba de desprenderse de los de la madre que, furiosa se inclinaba para alzarlo”

(Schweblin, 2012, p.120)

A su vez, lo bizarro, lo grotesco y lo barroco pueden relacionarse con lo burlesco “Lo burlesco es la exuberancia parodística de la arbitrariedad” (Rosenkranz, 1992, p. 236). Es el cimiento de lo absurdo tal y como sucede en el cuento (Nada de todo esto) de Schweblin en donde una mujer llora desconsoladamente con un gesto ridículo ante la posibilidad de perder un utensilio de cocina:

“- Su madre se llevó- dice la mujer.

Sonríe casi a modo de disculpas.

-Parece una tontería- dice-, pero, de todas las cosas de la casa, es lo único que tengo de mi madre y...-hace un sonido extraño, casi como un hipo, y los ojos se llenan de lágrimas-, necesito esa azucarera. Tiene que devolvérmela.

(Schweblin, 2015, p.27)

En el mismo cuento, una mujer exalta la casa con sus elementos, como si se tratara de una persona o de un fundamento primordial para su existencia, ella invade casas de personas adineradas y añora todo lo que se encuentra en esos lugares. Lloro y mediante esa acción se lleva al extremo la importancia de la belleza o la fealdad de algunos artículos domésticos:

¿De dónde saca la gente todas esas cosas? ¿y ya viste que hay una escalera a cada lado del living? Apoya la cara en las palmas de las manos.-Me pone tan triste que me quiero morir [...] Los brazos y las piernas están abiertos y separados, y por un momento me pregunto si habrá alguna otra manera de abrazar cosas tan descomunemente grandes como una casa. (Schweblin, 2015, p.2)

El escenario literario que emplea Rosenkranz para ejemplificar lo que considera grotesco es muy similar al argumento del cuento de Schweblin, Rosenkranz cita a Vatel y su historia la *Ambición en la cocina*, en el que también Seydelmann se hizo clásico:

“sin el humor creativo del actor en lo ademanos y gestos cómicos no sería ni la mitad de lo que debe ser. Vatel quiere matarse con el cuchillo de cocina por un pudding malogrado. El honor del arte culinario. Esta escena es deliciosa, en tanto que es representada burlesca parodia del pathos de la tragedia”. (Rosenkranz, 1992, p.312)

Para Rosenkranz la característica más relevante de lo grotesco es la relación que se establece entre lo ridículo (gracioso) y lo trágico. En la exageración extrema de la ironía se produce dolor y angustia en los personajes.

3.2 Lo feo como retrato (*Distancia de Rescate*)

Qué espantosas estas enfermedades con sus bubones, con sus olores lívidos, con los tintes grisáceos azulados y violetas en la piel, con las miradas secas y ardientes, con los desfigurados rasgos de la DESESPERACIÓN (Rosenkranz, 1992, p. 317)

Distancia de rescate es una imagen del campo argentino observado o recordado desde el diván. Aquí cabrían muchas de las categorías que Rosenkranz ha ubicado dentro de su estudio sobre la fealdad, sin embargo, nada es tan horrible como ser prisionero y víctima de un agente invisible. En esta historia la naturaleza se manifiesta a partir de síntomas y mediante ellos rechaza, como una protesta desde la estética, un flagelo de origen político y económico que arremete contra la vida. Mientras una madre está angustiada viendo como su entorno se desfigura cae en la cuenta de que lo que sigue es su hijo, no sabe qué está pasando, qué está matando todo a su alrededor:

“El padrillo tenía los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos. Tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca tan hinchada que parecía otro animal, una monstruosidad. [...] Volví desesperada a la casa, saqué a David que todavía dormía en su cuna y me encerré en el cuarto, en la cama con él en brazos para rezar [...] Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David” (Schweblin, 2015, p. 21)

Recurriendo a la idea de que el texto narrativo es siempre verosímil y que subyace en él una investigación sobre la realidad, se podría ver reflejada en esta historia uno de los problemas que pone en crisis el mundo en los últimos siglos (XX-XXI): la tragedia ambiental que ha provocado la fumigación de cultivos. Samanta Schweblin hace uso de un recurso muy utilizado por autores latinoamericanos, recuerda las tradiciones ancestrales de pueblos que viven lejos de una lógica occidental, sin método científico, sin clínicas que funcionaran. Carla, la madre del niño intoxicado dice: “Había visto demasiadas cosas en este pueblo : tenía pocas horas, minutos quizá, para encontrar una solución que no fuera esperar a un médico rural que ni siquiera llegaría a tiempo a la guardia” (Schweblin, 2015, p. 21) y rescata a sus personajes del

exterminio químico por medio de la transmigración de sus almas. El laboratorio en el que se “salvan” las vidas de los personajes es una casa de la vereda, una casucha verde:

“Me fui para la casa verde [...] -Ahí vamos a veces los que vivimos acá, porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben y no pueden hacer nada de nada” La mujer de la casa verde puede ver la energía y anticipar sucesos, para los cuales tiene una solución, siempre “Dijo que a David le quedaba todavía unas hora, quizás un día, pero que pronto necesitaría asistencia respiratoria. “Es una intoxicación”, dijo, “va a atacarle el corazón [...] -Dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración” (Schweblin, 2015, p. 22)

La protesta estética es, como el victimario, silenciosa. La naturaleza se manifiesta, las plantas pierden su colores, su vitalidad, se marchitan; los animales se deforman, poseen tres u ocho patas cuando deberían tener cuatro, no es posible distinguir sus rostros entre los bultos de carne que se asoman en la superficie de su piel, es el paisaje destruido, y lo sabemos por la fealdad que hay en él, uno de los personajes de la novela afirma: “son chicos extraños [...] chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también” (Schweblin, 2015, p. 108). Los humanos se llenan de ronchas, se vuelven más sensibles, su piel es como de papel. Ante este escenario, que por literario que parezca está totalmente basado en las circunstancias de muchas poblaciones rurales en América Latina, sólo se puede escribir, pintar, o cantar feo.

De modo enfermizo, cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir lo bello auténtico pero simple y desea disfrutar de las delicias de la frívola corrupción. Una época tal ama las sensaciones mixtas que tienen como contenido una contradicción. Para excitar los nervios obtusos combina lo inaudito, con lo disparatado y lo repugnante. La destrucción del espíritu pasta en lo feo, porque para ella se convierte en el ideal de su negatividad [...] Una poesía de sangre y de fango son características de estos periodos. (Rosenkranz, 1992, p. 93)

Ahora bien, Rosenkranz señala que la naturaleza no es en sí misma bella o fea, teniendo en cuenta que lo bello está directamente relacionado con el bien. La naturaleza puede ser letal pero

no tiene la posibilidad de decidir, es el hombre quien hace uso de ella. Algunos teólogos afirmaban que la naturaleza que enferma o daña al hombre debería ser fea puesto que le advertiría que no es para su consumo; la botánica contradice esa tesis pues hay plantas letales de colores llamativos y formas armoniosas. La naturaleza no hace uso de la libertad, no limita voluntariamente la libertad del otro “¿qué le importa a la planta este efecto?, ¿está en su concepto el matar? La narcosis puede tanto tener un efecto letal, como producir el éxtasis mediante la embriaguez que produce, y por añadidura puede poner a la vida a salvo de enfermedades”. (Rosenkranz, 1992, p. 66).

En el caso particular de *Distancia de Rescate* la naturaleza es el medio por el cual se violenta al otro. Las plantas que terminan intoxicando a las comunidades son comestibles y han sido intoxicadas por un agente externo, un químico roseado por el hombre, es decir, el efecto que estas plantas y animales producen en los humanos ha partido de la voluntad de un humano. La naturaleza se puede también deformar o transformar por “la violencia que le pueden hacer [...] los hombres que es en sí extraña a la planta. Esta violencia puede afeear a la planta pero también embellecerla, depende del efecto específico” (Rosenkranz, 1992, p. 66)

Rosenkranz argumenta que los griegos no hacían una distinción sobre la polisemia de la palabra veneno o *pharmakon*, pues este podía ser algo letal, de uso recreativo e incluso medicinal. En esta historia, y en la de muchos campesinos, este veneno no les pertenece a las plantas es una fealdad criminal la que está presente, no una natural.

Las plantas por sí mismas pueden también atrofiarse: Creciendo agrupadas las plantas pueden sofocarse entre sí y afearse con deformaciones producida por ellas mismas. Pueden ser atacadas con fuerza desde el exterior, pueden ser podadas y desfiguradas arbitrariamente. Pueden atrofiarse por enfermedades, en todos estos casos está de manifiesto que la causa de la fealdad es natural. No se trata de un proceso satánico extraño a la vida y a la planta, sino que es la planta misma la que, como consecuencia de la enfermedad, puede perder su forma normal con tumores y excrecencias, desecaciones y anudaduras, o su colorido normal al desteñirse y empalidecer. (Rosenkranz, 1992, p. 66)

Cabe esclarecer que si bien Schweblin ha escrito cuento fantásticos, este no es el caso, esta historia pese a lo perturbadora y angustiante que puede ser por la extrañeza que rebela en tanto a la inquietud constante acerca de ¿qué es lo que enferma y deforma a los niños del pueblo? Es decir, a ese elemento incognito que tiene a una madre al borde de la locura y con la certeza de que la muerte está cerca, es totalmente real. Es pertinente esta aclaración puesto que tal y como lo señala Rosenkranz la monstruosidad y la deformidad de la naturaleza (la planta) con sus tumores y excrecencias no devienen de un hechizo ni de una fuerza o agente sobrenatural, es la mano del hombre, es un químico, es un interés económico, es la planta respondiendo a un estímulo negativo.

El maíz es uno de los productos más contaminados por el glifosato en Argentina, eso revela un estudio elaborado por Alejandra Vanegas Cabrera periodista bonaerense quien escribió un artículo para el periódico colombiano *El Espectador*, señala: En Argentina, donde el glifosato es ampliamente usado en la producción de maíz, soya y otros productos, el debate ha sido intenso en torno a este problema. Y preocupante. Cada año los argentinos exportan miles de toneladas de alimentos a diversos países de la región. Argumento que está soportado en la investigación de “Andrés Carrasco, presidente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas de Argentina (Conicet) y jefe del Laboratorio de Embriología de la U. de Buenos Aires. En 2009 presentó un estudio en el que demostró la toxicidad del producto en embriones de anfibios” (Cabrera, 2015).

El animal al igual que las plantas puede ser por lo tanto feo en su tipo inmediato. “Pero también, si el tipo era inicialmente bello puede afearse, como las plantas, pues está sujeto a deformación, externamente por mutilación, internamente por enfermedad” (Rosenkranz, 1992, p. 69). El hombre no escapa de la deformación por el contacto con su entorno, también se puede ver afeado por factores externos, o, manifestar en su exterior enfermedades internas, tal como el animal. Rosenkranz afirma que el entorno determina el aspecto y el comportamiento humano e incluso señala que en la enfermedad el espíritu es pasivo, está como ausente:

La demacración, la mirada ardiente, las mejillas pálidas y enrojecidas del enfermo pueden hacer intuir de modo inmediato la esencia del espíritu. El espíritu está entonces separado del organismo, habita en él pero sólo para hacerlo un puro símbolo. (Rosenkranz, 1992, p. 78)

Después de la transmigración del espíritu, en los personajes de *Distancia de rescate*, los niños adoptan comportamientos extraños, la sensación que produce es de vaciamiento. La señora de la casucha verde señaló: “hay que asegurarse que solo se vaya el espíritu” (Schweblin, 2015, p. 33). La madre del niño intoxicado, Carla, afirma: “así que este es mi nuevo David, este monstruo.” (Schweblin, 2015, p. 34). A veces ni siquiera se puede identificar si David es una persona real o un pensamiento de una mujer que desvaría, su conducta particularmente extraña has dudar al lector: “Estoy tan triste, David. Me asusta cuando pasa tanto tiempo sin que digas nada. Cada vez que podrías decir algo pero no lo haces, me pregunto si no estaré hablando sola” (Schweblin, 2015, p. 97).

Dichos síntomas se asemejan en gran medida a los que han sido expuestos por los reporteros de la revista Gato Pardo quienes se acercaron al campo para poder contarle a sus lectores la historia de estos pueblos empobrecidos que deben lidiar con la realidad de tener a sus hijos deformes y completamente adoloridos, quizá esta sea una de las imágenes más conmovedoras²



² “En Avia Terai, un pueblo de 5 mil habitantes en el norte de Argentina, los niños nacen con enfermedades extrañas que la ciencia no puede explicar. Luchan contra el glifosato.” (Barruti, 2016)

Barruti, Soledad (2016). *Las manchas de la fumigación* [fotografía]. Recuperado de <https://gatopardo.com/reportajes/contaminacion-glifosato-argentina/>

Cabe preguntarse cuántas personas de dichas poblaciones padecen los mismos síntomas, probablemente ha de ser un alto índice de esas comunidades pero los estudios y los reportajes que se han hecho al respecto han puesto el obturador sobre los niños, quizá porque en ellos hay un proyecto de vida que se ve suspendido por la enfermedad, o quizá por aquello que los dos autores, tanto Kierkegaard como Rosenkranz, afirman en sus estudios: no hay nada más horrible que aquello que perturbe la inocencia de un niño.

Cuando lo burdo del poder maltrata la inocencia, la brutalidad de su contricción se hace más fea, cuanto mayor es la inocencia o esta es la de un niño que todavía no se ha adaptado al interior de la historia siempre manchado de culpa y que todavía no se ha hecho culpable por acciones propias (Rosenkranz, 1992, p. 262).

Así como Aixa (la niña que aparece en la fotografía afectada por el glifosato) otros niños de otras regiones de Latinoamérica se han visto igualmente afectados física y psicológicamente. Uno de los reportajes más dramáticos fue realizado por el periódico *El Espectador* en Colombia, quienes hicieron público el estudio realizado por Alianza para el Clima. Los investigadores entregaron cuadernos y colores, durante un largo periodo de tiempo, a los niños de la frontera colombo ecuatoriana en donde la aspersiones arruinaron sus vidas.



Camacho, María Elena, *Crece bajo el glifosato*, 2006, [dibujo]. Recuperado de

<https://www.elspectador.com/noticias/nacional/crece-bajo-el-glifosato-articulo-418794>³

Así mismo, en la novela mencionada, *Distancia de rescate*, los personajes directamente afectados son los niños del pueblo “ Son muchos chicos, - Somos treinta y tres, pero el número cambia. Son chicos extraños. Son chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada y escamosa también” (Schweblin, 2015, p. 108). En la historia no hay certezas, Amanda una de las voces principales nos sumerge en medio de sus recuerdos (los que logra recuperar) y en medio de su catarsis, la que realiza guiada por uno de los niños enfermos, nos deja entrever algunas de las escenas tristes y perturbadoras que nos acercan cada vez más al punto de origen de la enfermedad de ella y de su hija Nina; el momento exacto en el que empieza a perderla (o en el que se cumple la transmigración).

Distancia de rescate, explica la autora en el marco del Hay festival en una entrevista hecha en la biblioteca Luis Ángel Arango, es esa distancia que hay entre una madre y sus hijos, es un hilo invisible, así como el de la caña de pescar, es como si después del cordón umbilical hubiese quedado uno más fino y transparente.

“- Contáme más sobre la distancia de rescate.

³ En este dibujo se pueden evidenciar las enfermedades en las pieles de animales y de hombres. Cecilia Cristina, de la escuela Río Upano, dibuja a un niño colmado de manchas pequeñas, y Richard Gonzaga, de la escuela Luis Napoleón Dillon, “pinta un animal rosado con tres patas y cola junto al letrero: “perro enfermo”. Y en el cielo, los aviones. En el dibujo de Diego Gonzaga (escuela Luis Napoleón Dillon) está trazado a lápiz un cerdo; a su lado se lee: “Mi chanchito se murió y yo lo quería mucho”. (Gutiérrez, 2013)

-Varía con las circunstancias. Por ejemplo, las primera horas que pasábamos en la casa quería tener a Nina siempre cerca” [...]“Es que necesito medir el peligro , sin esta medición es difícil calcular la distancia de rescate[...] es algo heredado de mi madre “te quiero cerca me decía [...] El hilo está tan corto que apenas puedo moverme en el cuarto, apenas puedo alejarme de Nina para llegar hasta el placar y agarrar la últimas cosas” (Schweblin, 2015, pp. 37, 44)

Una vez que una mujer ha iniciado su maternidad no puede desprenderse de esta fuerza que se hace más tensa en la medida en que sus hijos se acerquen más al peligro. En medio del miedo por perder un hijo ha de haber siempre un dolor de estómago, un susto que se siente allí. Samanta logra hacer el efecto de la cámara subjetiva, utilizada en formatos cinematográficos, que involucra a un personaje de la historia e inmediatamente establece un patos entre espectador y persona.

Desde el libro *Cinco casas vacías* la autora ya venía demostrando su interés por la familia y los roles que allí se representan, en este caso, al parecer nos permite sentir empatía por un problema de orden sociopolítico y lo logra porque el primer plano son niños enfermos y nos hace verlos desde la óptica de una madre que pierde a su hija, sufre y al mismo tiempo siente culpa: “ *Siempre estuvo el veneno* ¿Se trata entonces de otra cosa? ¿Es porque hice algo mal? ¿Fui una mala madre? ¿Es algo que yo provoqué? La distancia de rescate” (Rosenkranz, 1992, p. 262).

Rosenkranz aclara a lo largo de su estudio que lo feo es un componente de la realidad, de esa condición oscilante o variable por la que tiene que atravesar el hombre. Schweblin ha desarrollado desde esta obra un tema en donde el drama y la perdida son componentes inevitables de la existencia. Rosenkranz señala que entre más dramática se la condición a la que tenga que verse enfrentado el espíritu no podrá evitar la fealdad.

Si el arte quiere sacar a la luz la idea de un modo que no sea unilateral, no puede prescindir de lo feo. Los puros ideales nos imponen el momento más puro de lo bello, el momento positivo. Pero si la naturaleza y el espíritu han de expresarse en toda su dramática profundidad, lo feo natural, el mal y lo demoniaco no pueden faltar (Rosenkranz, 1992, p. 82)

Es necesario detenerse a mirar qué es lo que deviene feo en la historia de los niños en *Distancia de Rescate*. Los niños intoxicados que más terror causan son aquellos que han sido llevados a la casa verde. Las madres han decidido salvar un cuerpo, pero la ausencia de espíritu deviene monstruosa, pero no es su piel llena de manchas, ni la fragilidad, ni siquiera la ausencia de cejas y pestañas lo más aterrador, es el vaciamiento que hay en ellos, es no saber quiénes son: Carla la madre de David dice: “-Lo extraño muchísimo- dice al final, revisé a todos los chicos de su edad, Amanda. A todos” (Schweblin, 2015, p. 45).

Pero, lo más angustiante no termina ahí, quien narra esta historia es Amanda una mujer citadina, ha llegado a ese pueblo abandonado porque su esposo tuvo un traslado laboral, ella creía que su paso por el pueblo sería fugaz, pero llegó para morir en él y dejar allí lo que más amaba. Amanda, era una madre sobreprotectora, a ella se debe el título de esta obra, la distancia de rescate es el espacio que ella necesita, siempre, entre su cuerpo y el de su hija; un espacio que determina el cuidado y el amor. Pero, a menos de un metro de distancia su hija se intoxicó. En medio de la enfermedad de Amanda, y los lapsos en los que estuvo inconsciente, su vecina pensó que la única forma de salvar a la hija de Amanda, Nina, era actuar de la misma manera en la que lo hizo un tiempo atrás con su hijo David. Carla decidió llevar a Nina a la casa verde.

Amanda no sabe que ha pasado con Nina de ella sólo tiene vagos recuerdos y un sueño. Un sueño mucho más claro que las insinuaciones que hace Carla para que Amanda infiera que el espíritu de Nina ya no está en su cuerpo. En el sueño de Amanda su esposo le dice que Nina tiene algo para decirle:

“ Pero Nina mira a su padre y copia el gesto de sus manos sobre la mesa. No dice nada.

-Nina...-dice mi marido.

-No soy Nina dice Nina.

Se apoya en el respaldo y cruza las piernas de un modo que nunca antes lo había hecho.

-Decile a tu madre por qué no sos Nina – dice mi marido.

-Es un experimento. Señora Amanda -dice y empuja hacia mí una lata.

Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grandes de las nuestras, de un tipo de

arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas"[...]

-¿De dónde salió esa lata, Nina?- mi pregunta suena más firme de lo que hubiera querido.

Y Nina dice:

-No sé a quién le está hablando señora Amanda. Miro a mi marido.

-¿Con quién estamos hablando?- le pregunta él siguiéndole el juego.

Nina abre la boca pero no sale ningún sonido. La mantiene abierta unos segundo, muy abierta , como si estuviera gritando o todo lo contrario, como si necesitara toda una gran cantidad de aire que no pudiera encontrar. Es un gesto espantoso que nunca le había visto hacer. Mi marido se inclina sobre la mesa hacia ella, todavía un poco más. Creo que simplemente no puede creerlo. Cuando Nina cierra finalmente a boca, él, de golpe, vuelve a sentarse, como si todo ese tiempo lo hubieran estado sosteniendo de una solapa invisible, y ahora lo dejaran caer.

-Soy David- dice Nina, y me sonrío (Schweblin, 2015, p. 56).

Con el sueño de Amanda como la base para esta construcción narrativa queda aún la duda de si realmente Nina, su hija, está ahora en el cuerpo de David y David en el de ella. Amanda sugiere durante la historia que ese episodio es simplemente una pesadilla, pero...Carla le dice a Amanda, justo cuando ella está agonizando en su lecho de muerte, que debe llevar a Nina a la casa verde, que no hay otra salida:

“- Me quedo en mi cuerpo, Carla.

Yo no creo en esas cosas, quiero decirle. Pero me parece que eso no llega a escucharlo.

-Amanda, no estoy pensando en vos sino en Nina[...]

Cuando encuentre a mi verdadero David, no voy a tener dudas de que es él. – Me aprieta las manos muy fuertes como si fuera a caerme de un momento a otro-. Tenes que entender que Nina no iba a aguantar muchas horas más.

-¿Dónde está Nina?-pregunto. Cientos de dolor se irradian desde la garganta hasta las extremidades de mi cuerpo. No está pidiendo mi consentimiento, está pidiendo mi perdón por lo que está pasando ahora, en la casa verde.

(Schweblin, 2015, p. 113)

El aire, el agua, los alimentos, los animales, la tierra y los niños, todo en ese lugar era una amenaza invisible, tanto que logró escabullirse en medio de la distancia de rescate, rompiendo un vínculo aparentemente inquebrantable. Los niños no son monstruos por las manchas de su rostro. Esta es como señala Rosenkranz una enfermedad infame, está presente en ella la desesperación porque no están en sus cuerpos; están condenados a vivir con desconocidos. Nina, en otro cuerpo y con el hilo de la distancia de rescate destrozado intenta reconstruir un mundo familiar que le ha sido arrebatado. Por esa razón, amarra todo con el hilo sisal, hilo suelto, hilo perdido...

Lo último que logra ver Amanda en esa introspección, por la cual la conduce David, es a su esposo visitando la casa de Amanda, allí se encuentran David y su padre, el esposo de Amanda ver aparecer a David en escena; el padre de David, Omar, dice que el chico es bastante extraño y que ahora “se le dio por atarlo todo” “Tu padre señala hacia el living donde muchas cosas más cuelgan de hilo sisal, o atadas entre sí. Ahora mi marido tiene toda su atención en esto aunque no sabría decir por qué” (Schweblin, 2015, p. 122).

Finalizando la novela Schweblin muestra la angustia de Nina, quien aún conserva la memoria y cree que su padre podría reconocerla incluso estando en otro cuerpo. La niña cree que su padre ha regresado para salvarla de ese lugar extraño, pero ocurre todo lo contrario:

Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. El cinturón puesto, las manos cruzadas, la mano estirada apenas hacia el topo de Nina.

-Que se baje- dice mi marido-, que se baje ahora mismo.

No se detiene en el pueblo, no mira hacia atrás, no ve los campos de soja, los riachuelos, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas, y las fábricas llegando a la ciudad.

No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha suelta en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse (Schweblin, 2015, p. 124).

La tragedia del pueblo parecía no tener nombre, pero la naturaleza allí tenía un silencio alarmante, pues como dice Rosenkranz lo feo es también aquello que no posee las condiciones que debería poseer. Dichas condiciones pueden verse desde la forma o la finalidad de las cosas. Un campo sin ganado y un pueblo en donde los niños siempre están en silencio son figuras incompletas “La ausencia de forma se hace fea allá donde un contenido debe tener una forma y esta le falta todavía, o allí donde una forma, no ha sido todavía configurada como debiera conforme al concepto del contenido” (Rosenkranz, 1992, p. 95). En el caso de *Distancia de Rescate* se puede percibir la ausencia de la forma o el contenido de distintas maneras: cuerpos sin su espíritu, madres sin sus hijos y el campo sin animales ni cultivos. Estas figuras son complejas en tanto que, las dos primeras, no corresponden a la forma incompleta como en los ejemplos de Rosenkranz en donde de una totalidad como la sonrisa devenía fea en tanto a la falta de uno de los elementos, un diente en este caso; así mismo podía verse representado en la armonía del cuerpo, cuando hacía falta un brazo o una pierna, la forma incompleta era por ende fea. En la novela de Schweblin debemos comprender la carencia o la ausencia desde la complejidad de la relación entre: cuerpo y espíritu, la maternidad y la función del campo; aun así, en cualquiera de los casos se presenta la misma situación :“ si un contenido debe tener una forma y esa no está ahí, nosotros la comparamos con la forma presupuesta por él y para él y percibimos esta carencia como fealdad” (Rosenkranz, 1992, p. 95).

Finalmente, se pudo concluir que si bien Schweblin explora de diversas maneras las relaciones intrafamiliares y que lo extraño e inaudito siempre está presente en su narrativa, esta historia proporciona mucho más que ese posible reconocimiento del lector en las dinámicas sociales o familiares propuestas a partir de los personajes sino que logra abarcar una problemática económica y política real que es ignorada por las personas de las grandes urbes. Schweblin presenta el campo como un lugar que ha sido mutilado. Esta es una obra que retrata el campo latinoamericano y que quizá pueda generar algo más que un registro histórico del mismo.

La narrativa de Schweblin ha sido llevada a otras plataformas narrativas desde el cine tradicional, el cortometraje, la novela gráfica hasta el streaming, en el año 2019 saldrá la adaptación de esta historia en Netflix, una de las plataformas de contenido audiovisual más conocidas del mundo. La estética es también un medio que transmite un contenido hacia la sensibilidad del espectador, es una forma de generar más que un recuerdo, por medio de la

deformidad, la soledad y la tragedia de estos personajes se crea la posibilidad de generar un impacto que lleve esta problemática al debate académico, a abrir interrogantes sobre la ética. Es quizá esta la razón por la cual Rosenkranz plantea el vínculo entre la ética y la estética. Los personajes de Samanta.S no son demonios, no son seres deformes, son, tal y como Rosenkranz señala “más que un simple monstruo puesto que expresan una idea histórico-universal.” (Rosenkranz, 1992, p. 88)

3.3 Lo feo y lo grotesco en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin

En la obra de Samanta Schweblin se pueden evidenciar diferentes manifestaciones de lo feo, es decir, diferentes formas en las que se restringe la libertad. Cabe aclarar que si bien están presentes estas manifestaciones de la fealdad no significa que su obra sea fea, es decir, que esté mal escrita, que sean evidentes errores, o que haya elaborado figuras literarias incomprensibles; todo lo contrario, su escritura es prolija y lo feo es expuesto intencionalmente, pues así como afirma Rosenkranz la fealdad no ha de serle ajena al arte pues por medio de esta se determina el carácter de la obra “el arte necesita a lo feo no sólo para una comprensión completa del mundo, sino sobre todo para convertir una acción en trágica o en cómica.” (Rosenkranz, 1992, p. 85). En los próximos párrafos se rastrearán algunos de los momentos en donde lo feo es el factor protagonista, pues lo grotesco le pertenece a lo feo. Los cuentos de los primeros libros de S. Schweblin: *La furia de las pestes* y *Pájaros en la boca* serán el objeto de estudio de este apartado puesto que en ellos la autora trabaja un enfoque fantástico que no ha sido explorado anteriormente en esta investigación. En lo fantástico se halla lo grotesco de una manera diferente puesto que se toma como recurso, en algunas de las narraciones, lo cómico; pero, lo cómico como lo comprendió Kierkegaard, como una forma de mitigar el impacto de lo vulgar, de lo impúdico; Rosenkranz no está muy lejos de esta postura, pues afirma que : “Toda esta región de la vulgaridad puede ser estéticamente emancipada solo por la comicidad” (Rosenkranz, 1992, p. 110). Si bien lo cómico es un elemento recurrente, no está presente en las dos obras, y en los cuentos en donde está presente no se manifiesta de la misma manera. Se expondrán en los próximos párrafos los matices diferenciadores tanto de lo feo, como de lo cómico.

Dentro del análisis de lo feo hecho por Rosenkranz, el autor afirma que la pulcritud en el texto y el exceso de adornos, o de corrección puede también engendrar lo feo y que incluso en muchos periodos el arte ha logrado su reconocimiento gracias a la incorrección, pues de la misma forma “la obra solo correcta puede también ser árida, sin alma, sin chispa de la invención original” (Rosenkranz, 1992, p. 149). Desde esta afirmación se puede comprender cómo la belleza en la obra de Schweblin radica más en su complejidad conceptual, más que por su forma, que por demás posee un carácter muy sintético, lo cual corresponde al tipo de narrativa con la que trabaja el cuento exige esa precisión, sus oraciones son cortas, los párrafos están escritos con oraciones simples separadas por puntos y los diálogos son cortos, pero, cada palabra es determinante para el sentido global del cuento, razón por la cual la afirmación de Rosenkranz respecto a la forma cobraría sentido al analizar esta narrativa: “Si la expresión psicológica del sentimiento es correcta, si la sustancia específica de un acontecimiento histórico es concebida de modo justo, la morfología externa del fenómeno importa menos” (Rosenkranz, 1992, p. 153). Cada diálogo presente en la obra posibilita la comprensión de los temores de los personajes, de sus enfermedades, de su poca capacidad para comprender el mundo expresada desde la misma incompetencia de los personajes para relacionarse con el lenguaje.

Schweblin relaciona sus personajes con toda su complejidad con la realidad, entendiendo esta con factores como el momento histórico en el que viven, la nacionalidad, la familia como institución; cada uno de estos factores evocan las condiciones en las que se encuentra inmerso el espíritu histórico, el cual según Rosenkranz, “muestra su carácter específico también en su forma de vivir, de vestirse, en la forma de sus utensilios y en el arte de sus costumbres” (Rosenkranz, 1992, p. 153). Todas estas características son expuestas por Schweblin en sus cuentos, desde los lugares, los comportamientos que directamente le permite al lector entrever la cultura argentina de los pueblos periféricos de Buenos Aires.

Si una de las aparentes pretensiones de Schweblin es plasmar desde su subjetividad la Argentina que ella ha vivido desde su experiencia sensible, se podría refutar que, desde la narrativa fantástica, no expresaría de manera fiel o comprensible; sin embargo, en la obra de Schweblin el elemento fantástico ha sido trabajado con cautela, en donde ha de ser precisa no se evidencian vaguedades ni ambigüedades a no ser que intencionalmente la autora haga de lo fantástico un camino para distorsionar la percepción del personaje, confundir, o cuando invita

al lector a que concluya la historia. Rosenkranz señala que hay acciones, gesto o palabras que son determinantes para la comprensión del espíritu histórico, que “es legítimo que el arte de ante todo relieves, cuando expresa el contenido histórico, a lo universalmente humano, al contenido espiritual, a lo íntimo de las acciones y a su expresión en el gesto, en el semblante, en la palabra.” (Rosenkranz, 1992, p. 154). Es ahí donde se debe ser conciso. Shakespeare, Goethe y Schiller han modificado la historia no han modificado o deformado arbitrariamente a la verdad histórica en su esencia:

El Don Carlos de Schiller no es del todo el Don Carlos histórico, y sin embargo lo es, porque no sólo representa la trágica situación de un príncipe que es infeliz por tener en su contra, debido a su talento y a su espíritu, la desconfianza de un padre tiránico y por amar a su madrastra, que en principio estaba destinada a ser su esposa, sino que también representa lo trágico de la individualización del espíritu español en su etiqueta de corte” (Rosenkranz, 1992, p. 157)

Dichas expresiones pueden tener características feas, pueden ser expresadas de forma explícita o alterando la literalidad del enunciado, generando un desajuste en el orden lógico del mismo. Rosenkranz propone el siguiente ejemplo extraído de una obra literaria: “La emperatriz murió y dejó un hijo sin nacer” (Rosenkranz, 1992, p. 302). Dichas alteraciones pueden realizarse de diferentes maneras, desde la contradicción in adjecto la cual se refiere al enunciado que se destruye a sí mismo, a lo que Rosenkranz llama lo insulso, construye esta categoría partiendo de la distinción lógica entre la contradicción y el contraste. La contradicción es la negación de un predicado por parte del sujeto de la oración, el contraste es la negación de un predicado por otro predicado opuesto. Ni la contradicción ni el contraste son absurdos en sí, lo que es absurdo es el predicado que niega al sujeto “por ejemplo se dice que lo blanco es negro, que lo bueno es malo, etc.” (Rosenkranz, 1992, p. 302). De estas estructuras emergen otras categorías similares a lo insulso como: lo insensato, lo absurdo, lo necio, lo insentido, lo loco y todas estas conforman lo que Rosenkranz denomina fundamento teórico y abstracto de la desarmonía estética.

En los cuentos de Schwablin se pueden hallar algunos de estos predicados, muchos de contraste y algunos absurdos. En el cuento “Irman” el juego de palabras y de ambigüedad en cuanto a la pragmática del enunciado evoca lo absurdo o lo insensato, en ocasiones se desconoce si el

personaje afirma algo o se lo está cuestionando. Irman es un personaje enano que atiende un restaurante y su esposa está desplomada en la cocina, un par de clientes se acercan a ayudarlo y la escena es totalmente confusa y sinsentido:

Le corrió los pelos de la cara. Tenía los ojos cerrado.

-Ayúdame a darla vuelta -dijo Oliver.

El tipo ni se movió. Me acerqué y me agaché del otro lado, pero apenas pudimos moverla.

-¿No va a ayudar? -le pregunté.

-Me da impresión -dijo el desgraciado-, está muerta.

Soltamos inmediatamente a la gorda y nos quedamos mirándola.

-¿Cómo que muerta? ¿Por qué no dijo que estaba muerta?

-No estoy seguro, me da la impresión.

-Dijo que “le da impresión” -dijo Oliver-, no que “le da la impresión”

(Schweblin, 2012, p.15).

Lo fantástico no es una creación únicamente propia del artista, según Rosenkranz en la misma naturaleza se pueden encontrar elementos arbitrarios o contradictorios, también en la historia “ya que la libertad del espíritu en conexión con el azar crea los más monstruosos y fabulosos fenómenos que desbordan infinitamente a la fantasía de la naturaleza” (Rosenkranz, 1992, p. 161). La existencia tiene un alto grado de arbitrariedad, de situaciones que no se pueden medir, tal como Kierkegaard lo explicó en su concepto de la angustia, en donde la libertad es justamente ese enfrentarse a lo desconocido, afrontar la ignorancia con la única certeza de que las posibilidades contienen entre ella a la posibilidad. Se puede entonces inferir que no se puede contar con la fiabilidad del porvenir por lo tanto no todo lo que elabora y conoce el individuo está atravesado por la lógica y el sentido práctico, debido a la incertidumbre “el espíritu se va más allá de la racionalidad de la conformidad a fines, o de la mera necesidad, la pura utilidad, cuando se trata de crearle un espacio a su carácter específico.” (Rosenkranz, 1992, p. 161)

Rosenkranz dice que pese a la necesidad de explorar la fantasía, las alternativas de la lógica y lo que está por fuera de ella, en el arte al menos, esta elucubración debe tener unos límites y para ello señala que es importante que no se deje de lado la verdad de las imágenes, pues esa construcción le permite al lector o al espectador permanecer “dormido”, es decir, no debe, dentro de la experiencia estética operar como juez y que este pueda señalar su falsedad, puesto que se presupone que dichas imágenes poseen una realidad, lo cual ha sido llamado en estudios literarios verosimilitud ideal.

Ella contradice a nuestro intelecto y sin embargo debe someterse al intelecto por una unidad presente en su contradicciones, por una naturaleza presente en su innaturalidad, por una realidad presente en su imposibilidad. Debemos reconocer que tales criaturas de la fantasía. -Quimeras, centauros, esfinges, etc.- serían anatómica y fisiológicamente imposibles, pero, sin embargo, deben permanecer en tal armonía que mediante su visión no se despertaran inmediatamente en nosotros dudas acerca de su realidad (Rosenkranz, 1992, p. 163).

Tal es el caso del cuento “El hombre sirena”. Pese a que las sirenas son seres mitológicos Samanta Schweblin logra hacer de su personaje una voz creíble, su conversación con el hombre sirena se da de una manera natural, se conocen como cualquier tipo de pareja, entre las sonrisas que nacen de los nervios, las conversaciones sobre las familias y los gustos, todo sucede de tal forma que el lector puede olvidar que aquel hombre, con el que habla la mujer en la bahía, tiene cola de pez, escamas y una piel fría y resbalosa. “Contra la idea que se tiene de las sirenas hermosas y bronceadas, esto no sólo es del otro sexo sino que es bastante pálido. Pero macizo, musculoso. [...]. Miro sus piernas, o mejor dicho, su cola brillante que cuelga sobre el hormigón” (Schweblin, 2012, p.94)

En el momento menos esperado, el hombre sirena es como cualquier otro ser humano: “Y pregunta si traigo cigarrillos” (Schweblin, 2015, p.95). Entre más avanza la interacción entre ellos, la mujer empieza a parecer ,más extraña que el mismo hombre sirena, empieza a contarle aspectos de su vida demasiado íntimos, todo sucede tras la primera pregunta que hace el hombre sirena por cortesía

“-Contame De vos- y me suelta con suavidad.. ¿Cómo va todo? A lo que ella responde con una información conmovedora y que puede resultar incómoda para un persona que acaba de

conocer, contesta: -Mamá está enferma, los médicos dicen que va a morirse pronto.” [...]Sin embargo el hombre sirena continúa con la conversación:

“-¿Son dos hermanos?

-Somos dos pero lo hace todo él... Yo necesito estar descansada, no puedo permitirme emociones fuertes. Tengo un problema acá, en el corazón; yo creo que es del corazón. Así que mantengo distancia. Por mi salud...

(Schweblin, 2012, pp.95, 96)

Finalmente, el hombre sirena resulta ser una ilusión de la mujer enferma. El hermano mayor va a buscarla al muelle con miedo puesto que teme que algo grave le pueda suceder, al parecer él le había hecho creer que su enfermedad era en el corazón y no una patología mental

“-Voy a quedarme acá- digo-, con el hombre sirena.

Se queda mirándome un momento. Me doy vuelta hacia el mar. Él, hermoso y plateado sobre el muelle, levanta su brazo para saludarnos. Daniel, como si al fin saliera de su estupor; entra al auto y abre la puerta de mi lado. Entonces, no sé qué hacer, y cuando no sé qué hacer el mundo me parece un lugar terrible para alguien como yo, y me siento muy triste. Por eso pienso: es solo un hombre sirena, es solo un hombre sirena, mientras subo al auto y trato de tranquilizarme. Puede estar ahí otra vez mañana, esperándome. (Schweblin, 2012, p. 100).

Schweblin ha utilizado en otros cuentos el mismo recurso para demostrar que la situación extraña podría ser normal y que a fuerza de repetición podrán asimilarlo fácilmente: “ es solo un hombre sirena, es solo un hombre sirena... (Schweblin, 2012, p. 100). Así mismo, en el cuento “Pájaros en la boca” hay una adolescente que decide alimentarse con pájaros vivos. En la escena en la que el padre de la niña ve por primera vez a su hija comiendo pájaros vivos, ve sus manos y dientes untados de sangre se repite para sí mismo: “Pero creo que hasta la manija del coche seguí repitiéndome come pájaros, come pájaros, come pájaros y así” (Schweblin, 2012, p.74).

Rosenkranz señala que una de las formas de lo feo es la falta de determinación, lo cambiante, lo que no debería desaparecer, pero que el artista decide anular. Esta es una de las características recurrentes en los cuentos de Samanta Schweblin. Rosenkranz afirma que se debe seleccionar con cuidado los objetos o las situaciones que se eliminan puesto que “lo que es bello de este modo deviene feo cuando comparece la disolución allí donde no debe hacerlo, allí donde más bien se espera la determinación.” (Rosenkranz, 1992, p. 110). En el cuento “Cosas que se tiran” del libro *La furia de las pestes*, uno de los personajes hace una selección de cosas que no deberían perderse, ni desaparecer. En medio de una discusión de pareja una mujer empieza a desnudarse a amenazar a su esposo diciéndole que se va a matar, que no lo soporta más: “-Me voy a matar, eso es lo que voy a hacer” (Schweblin, 2008, p. 57). Pero, un momento después de haber llenado la bañera, en donde hasta entonces el lector sólo podía inferir que se ahogaría, decide que hará algo similar al suicidio, decide desaparecer:

Regresa rápido hacia el baño. Entra sin mirarme, cargada de cosas. Toma de polín mi pijama y lo tira a la bañera. Se concentra en las cosas que va tirando, una a una, al agua: -Sabes qué- tira las facturas, mis talonarios de estudio-, lo pensé mejor, y no me mato nada- tiene puesta su campera [...] Abre el álbum, empieza a sacar una a una las fotos y a tirarlas a la bañera. También tira documentos, el certificado de casamiento, la escritura de la casa. Abre mi billetera sobre la bañera y la sacude hasta vaciarla, después la tira. Sale sin mirarme, sin decir nada más (Schweblin, 2008, p.58).

En este caso los objetos toman un protagonismo que es dramático, con ellos se va todo lo que han construido en la vida, todo lo que representa las metas, los logros de una persona en la vida moderna. Toda la historia de estas personas están justo allí, en un fuelle, en un papel increíblemente frágil, es por eso que al final de cuento el hombre que han dejado sólo en su propio baño viendo cómo se derrite lo poco que dota de sentido su existencia, sólo le queda sumergirse en ese velo: “Me saco la camisa y la tiro a la bañera. Tiro también el pantalón y el calzoncillo, y después, poco a poco me voy metiendo entre las cosas”. (Schweblin, 2008, p. 58).

Otra de las formas de lo feo que se pueden hallar en la narrativa de Schweblin corresponde a lo ridículo, según Rosenkranz esta categoría aparece allí en donde lo imposible, lo

contradictorio aparece como algo real, Si conceptualmente debe ser imposible que un brazo sea más largo que otro, es un hecho que un brazo sea más largo que el otro la realidad que contradice el concepto, la realidad que no debe ser es real y tal contradicción se hace cómica” (Rosenkranz, 1992, p. 124). En los cuentos nada es tan evidente, ese carácter cómico se revela de manera sutil como una pequeña ironía frente a situaciones que podría producir en el lector tanto la risa como la tristeza. En el cuento de Irman, por ejemplo, en medio de muchas incongruencias hay una que quizá puede alterar de diferentes manera la sensibilidad del lector.

En esta historia en donde parece que ya nada puede salir peor, pues un par de viajeros han llegado con hambre a un lugar en donde hay una persona muerta, un hombre pequeño e ineficiente y donde nunca hubo comida; además deben soportar la grosería del hombre con enanismo y para vengarse se llevan un cofre, el cual parece contener adentro un tesoro, o cualquier objeto de valor, podría ser incluso dinero, la caja fuerte, pero, al final todo resulta ser ridículo:

“Subimos a la camioneta, dejó la caja sobre el asiento, encendió el motor, y salimos en la dirección en la que veníamos [...] dijo:

-Abrila.

-Deberíamos...

-Abrila, maricón.

Tomé la caja, era liviana y demasiado chica para contener una fortuna. Tenía una llave de fantasía, como de cofre, la abrí.

-¿Qué hay? ¿Cuánto? ¿Cuánto?

-Vos manejá- dije-, creo que sólo son papeles.

Oliver se volvía cada tanto para espiar lo que yo revisaba. Había un nombre grabado en la contratapa de madera, decía “IRMAN”, y debajo había una foto del tipo muy joven, sentado sobre una valijas en una terminal, parecía feliz. También habían cartas encabezadas con su nombre: “querido Irman”, “Irman, mi amor”, poesías firmadas por él, un caramelo de menta hecho polvo y una medalla de plástico al mejor poeta del año, con el logo de un club social (Schweblin, 2012, p. 23).

La narrativa de Schweblin no hace uso de lo feo para crear monstruos, vampiros, no viaja hasta Finlandia ni cambia de planeta, no necesita construir mundos alternos, porque ha logrado ver en este mundo, en su país, en los barrios en donde ha vivido, toda la deformidad. Rosenkranz se refiere a este aspecto como la extracción de los elementos épicos de la vida humana, y resalta la importancia de estas prácticas de la cotidianidad, de estas patologías sociales que retrata Schweblin en su obra. En lo más sencillo, en los hábitos, incluso en eso que nos vincula a los animales, en ese reduccionismo de la vida a una rutina que de pronto puede devenir en cofre del tesoro de un poeta enano. Hay cierto patetismo que se exalta en su narrativa, que bien puede invitar a la reflexión sobre lo que le da sentido a la vida de las personas, y lo arrastra a lo ridículo al punto de parecer gracioso.

los elementos cotidianos que denuncian también la dependencia del hombre de la naturaleza y en su continuo retorno contienen lo enojoso de nuestra existencia, siempre comer y beber, trabajar y dormir, ser procreado y morir en ellos mismos hay una impronta cómica (Rosenkranz, 1992, p. 226).

En estas rutinas, siempre se intenta evadir aquello que vincula más al humano con la animalidad, por eso se construyen rutinas, y a partir de ellas narrativas, para olvidar por momentos que pese a todos los avances de la ciencia y de la supremacía de la razón aún el humano no ha podido dejar de defecar, de ser vulgar, de crear excreciones, ha de ser por esto que Rosenkranz dice que la indecencia, la rudeza, la desfachatez y la vulgaridad se ríe de la condición humana pues “ama sobre todo a lo que tiene que ver con las necesidades corporales. Ella se ríe del hombre porque un ser tan elevado no puede privarse de orinar” (Rosenkranz, 1992, p. 251). Este elemento fue utilizado por los escritores del romanticismo, puesto que es una manera eficaz de demostrar que la razón no puede ser el centro del hombre, y que ésta es frágil.

En la obra de Schweblin puede verse claramente en el cuento “Respiración cavernaria” en donde una mujer se orina (sin desearlo) en un centro comercial. Lola, el personaje, pierde el control sobre su cuerpo, las necesidades fisiológicas han superado la fuerza de la voluntad y de

la razón, llevando a la mujer a propiciar un escandaloso evento del cual el otro se ríe. Sin embargo, Schweblin construyó allí un giro dramático, pues le permite al lector lo que sucede con el personaje que padece la situación y no con los espectadores.

Aunque el argumento de Rosenkranz consiste en contrastar la grandeza del espíritu con la bajeza del cuerpo: “La indecencia puede ser tratada en la sátira como correctivo de la mojigatería para recordarle con sinceridad a su afectación que es mentira lo angelical que ella ostenta” (Rosenkranz, 1992, p. 251). Schweblin ubica al cuerpo como lugar afectado por la condición del mismo, cuestiona la razón desde la enfermedad, desde la precariedad del cuerpo humano, su debilidad. La indecencia en este caso no se cumple cabalmente puesto que no es un acto performativo, el personaje no decide irrumpir ningún estado de las cosas, él mismo es agredido por sus propias funciones.

Por lo contrario, en cuanto a la brutalidad si es posible encontrar un desarrollo más relacionado con la descripción de dicha categoría otorgada por Rosenkranz. En el cuento “Cabezas contra el asfalto” hay una manifestación expresa de la violencia como un acto intencional, un niño se venga de sus compañeros del colegio rompiendo sus cabezas contra el suelo, además, posteriormente decide hacer retratos de las cabezas rotas y por último vive de esas “obras de arte” cada momento corresponde a la definición de la brutalidad en donde, : “ el hombre puede hacerse brutal, porque en base {sic} a su libertad puede perderse en una violencia que asume caracteres animales” (Rosenkranz, 1992, p. 259). El artista no sólo disfruta golpear personas hasta verlas sangrar sino que ha hecho de este tipo de violencia su manera de sustento, lo expone ante el mundo con orgullo, cobra por ello y tiene clientes para ello, las personas con dinero pagan por ver sus cabezas rotas en una ampliación de dos metros por dos metros. Y lo que más destacaría Rosenkranz como elemento definitorio para clasificar esta conducta como brutal es el hecho de que tenga una previa justificación. Este personaje ha sido previamente agredido por compañeros del colegio; sin embargo, dichas agresiones no podrían justificar *per se* el acto violento que él ejerce sistemáticamente por el resto de su vida, puesto que

La crueldad deviene para el brutal en un placer, el placer de su crueldad. Cuando más calculada es la violencia en su ferocidad, y más refinado el goce en su voluntad, tanto más brutales y

estéticamente feos se vuelven, porque tanto más cae la justificación de la premura causada por la pasión y tanto más brutalmente se manifiesta como una obra de la libre y consciente libertad (Rosenkranz, 1992, p. 259)

La brutalidad se hace aún más fea cuando se ejerce hacia un niño, señala Rosenkranz, esta tesis también la sostiene Kierkegaard argumentando que lo más vil es atacar o perturbar la inocencia. Schweblin ha ejemplificado la inocencia con un recurso estilístico que sensibiliza al lector de manera directa, pues en el cuento el narrador es un niño. Este niño está en medio de un conflicto familiar en la época navideña, lo único que él desea es que le regalen un carro a control remoto como los que tienen todos los niños en su colegio.

El padre del niño finge que puede ir al correo a enviar una carta para Papá Noel, pero allí sólo se encuentra con la hostilidad de un funcionario. Desde la perspectiva del niño todo parece un juego...todo, incluyendo a su mamá deprimida:

Yo le había dicho a Gustavo que mamá había dejado de creer en las cosas, y que entonces estaba deprimida, y él quiso venir a ver cómo era. Hicimos algo muy feo que a veces me avergüenza: saltamos frente a ella un rato, mamá apenas no esquivaba con la cabeza; después le hicimos un sombrero con un papel de diario, se lo probamos de distintas maneras y se lo dejamos puesto toda la tarde pero, ella ni se movió. (Schweblin, 2012, p.61)

La madre de este niño había entrado en depresión debido a que amaba a un hombre que no era su padre. Más que la representación de la violencia ejercida hacia el niño; lo que mejor logra desarrollar en este cuento la escritora es la inocencia. Cabe recordar que lo único que deseaba el niño para esos días era el carro de juguete, y que lo que más le afectaba era el hecho de pensar que las relaciones disfuncionales que emergen de su situación familiar intervinieran en su objetivo: que a Papá Noel le quedara claro que él quería ese juguete. Simultáneamente alrededor del niño se están desarrollando dos historias de amor que separan cada vez más ese núcleo: “Marcela y papá se hicieron muy amigos, y algunas veces papá se quedaba con ella en la casa de al lado jugando al póker y a mamá y a mí nos costaba dormirnos sin él en casa.”

(Schweblin, 2012, p. 60). El niño es agredido justo en el único momento de la historia en el que él se siente pleno, estaba feliz:

Sonó el timbre y yo dije: -Es Papá Noel- y Marcela me dio una cachetada y entonces papá empezó a pelear con Marcela. [...] Volvió a sonar el timbre y papá dijo:

-¿Quién mierda es?

-¿Qué quiere? -dijo papá.

-Soy Papá Noel, -dijo Papá Noel.

-Y yo soy Blanca Nieves- dijo papá y le cerró la puerta

(Schweblin, 2012, p. 63).

Mientras tanto la madre del niño por fin se recuperó y se levantó del sillón, según el niño ella fue a abrirle a Papá Noel la puerta y a pedirle que entrara y que se quedara a pasar la navidad con ellos: “Y mamá le dijo a Papá Noel: -Bruno no puedo vivir sin vos me estoy muriendo” (Schweblin, 2012, p 64). Finalmente, parece que el centro de la historia es la navidad, pero lo que se está mostrando allí es cómo es la vida de una familia disfuncional, la violencia tanto física como psicológica queda expuesta de manera explícita, allí, detrás de aquella ironía:

Papá Noel escupió a papá y papá le dijo:

-Maricón de mierda-Y mamá le dijo a papá:

-Maricón serás vos, hijo de puta- y también lo escupió. Le dio a Papá Noel la mano, lo hizo entrar a la casa, se lo llevo al cuarto y se encerró (Schweblin, 2012, p 64).

Una de las características de lo grotesco, que se ve acá relacionado con lo brutal, es la capacidad de relacionar las imágenes o conceptos, vinculados con la infancia y las narrativas que allí se construyen, con situaciones violentas, aterradoras y extrañas. En tanto estas características disuelvan ese ideal prefigurado en el niño, este se verá violentado y por lo tanto será más fea la acción:

Cuanto mayor es la inocencia o esta es la de un niño que todavía no se ha adaptado al interior de la historia siempre manchado de culpa y que todavía no se ha hecho culpable por acciones propias, o todavía más cuando la inocencia es la majestuosidad consciente de sí, de la eticidad liberada de la corrupción general. (Rosenkranz, 1992, p. 262)

Toda la fealdad anteriormente analizada se convierte, según Rosenkranz, en algo repugnante en el momento en el que aparece el vaciamiento, y más aun cuando este se relaciona con lo muerto. Esta categoría se puede relacionar con el tema anterior en tanto que será ejemplificada con un cuento en el que también los niños son los protagonistas, hay un vaciamiento que Schweblin representa con la desaparición de los niños del pueblo. Rosenkranz define lo muerto como: lo desnudo, árido, desolado, desierto, gélido, frío, que se conectan entre sí de varios modos y son sinónimos que caracterizan cualitativamente lo repugnante, como canta Heine en el “Alta Troll”:

“Retumba el sonido del gran tambor

Y el golpearse de los platillos

Allá donde lo hueco y lo vacío

Están en placentero contacto”

(Rosenkranz, 1992, p. 304)

Del cuento “Bajo tierra” se han realizado varias lecturas respecto a las diferencias generacionales, puesto que en un pueblo pequeño al que llegaron unos mineros jóvenes con sus familias, un día cualquiera, desaparecieron todos los niños.

Uno de estos chicos descubre en un descampado algo extraño. La tierra estaba ahí como hinchada [...] Uno se arrodilló y empezó a excavar la tierra con las manos [...] -Los chicos empezaron a interesarse sólo en el pozo, no había ninguna otra cosa que llamara su atención. Si no podían estar ahí cavado, hablaban entre ellos del tema, y si estaban con adultos, prácticamente no hablaban. (Schweblin, 2012, p. 136)

El elemento feo se halla en la zozobra y en las historias que se construyen a partir de ese suceso, cada vez más los niños tomaban características sobrenaturales, pues después de haber desaparecido, las personas del pueblo afirmaban que ello se manifestaban de diferentes manera, pero, no los podían ver, nunca encontraron los cuerpos de los niños, los padres únicamente tenían la esperanza de que los niños vivieran bajo tierra, razón por la cual alimentaban alcantarillas con todo tipo de comida. Después arrojaron allí algunas prendas, juguetes y comida:

“Todos terminaron por volver a sus casas, más solos que nunca [...] Los hombres del gobernante dieron vueltas por el pueblo, revisaron algunas casas, y no volvieron nunca más. Entonces empezó la locura. Dicen que una noche, una mujer escuchó ruidos en la casa. Venían del suelo, como si una rata o un topo escarbara debajo del piso. El marido la encontró corriendo los muebles. [...] Llenaron de agujeros las calles de tierra. Tiraban cosas adentro, como comida, abrigo, juguetes; luego volvían a taparlos.” (Schweblin, 2012, p. 139)

Sin embargo, el aspecto realmente espectral del cuento aparece cuando, el viejo que le contaba la historia a un visitante por una cerveza a cambio, le dice que irá a casa y señala un bosque que parece deshabitado:

“Trabajo- dijo-, más allá- señaló campo adentro.

-¿Qué hace?

Dudo unos segundos, miró el campo y después dijo:

-Somos mineros”

(Schweblin, 2012, p. 139)

Finalmente se puede comprender que Lo feo no ha sido creado por el hombre, lo feo existe y por ende lo grotesco también. La labor del arte es revelar la universalidad de la imagen general del mundo de los fenómenos y a partir de dicha labor representar tanto el drama como lo cómico. Por dicha razón el arte emplea lo feo como medio, es el elemento que le permite la construcción de dichos matices.

Desde la antigüedad (teniendo en cuenta la historia de Occidente) se ha considerado que lo feo está relacionado con la perturbación de la forma de los fenómenos; esto se debe a que la característica propia de la forma bella es la relación entre la misma y su medida: unidad, simetría y armonía. “Por eso la fealdad comienza con la ausencia de forma que impide concluirse a la unidad o la disuelve en lo informe, produciendo un intrincamiento de deformidad y contradicción desarmonice” (Rosenkranz, 1992, p. 409). Sin embargo, gracias a Rosenkranz es posible comprender dicha ausencia de una manera mucho más amplia, en donde se entiende como fenómeno incluso el comportamiento, o la relación entre la creación del espíritu histórico con la forma en la que este es representado. Si la representación desvirtúa la verdad, ignora los acontecimientos histórico inamovibles y allí estará presente la fealdad.

Por otro lado, la perspectiva de Rosenkranz en su análisis sobre lo feo nunca abandona la idea central: la libertad y sus condiciones de posibilidad, relacionándola siempre con la eticidad. Allí donde no pueda existir el bien, no habrá libertad e inmediatamente esta situación se hará manifiesta en los fenómenos por medio de alguna de las representaciones de la real: lo vil, lo asqueroso, lo horroroso, lo ridículo, entre otros. Es posible afirmar que poseer libertad le implica al hombre decidir de buena manera, guiado por el bien, siendo coherente con la emoción y su manifestación, pues, de lo contrario:

La libertad de la existencia, de la vida, del espíritu puede pervertir lo sublime convirtiéndolo en vulgar, lo agradable en repugnante, lo bello en deforme. No de tal manera que lo sublime, lo agradable y lo bello como tales no sean sublime, agradable o bello, sino en el sentido en que lo mezquino tiene su medida objetiva en lo grande, lo débil en lo potente, lo vil en lo majestuoso, lo tosco en lo grácil, lo muerto en lo lúdico y lo horrendo en lo atractivo (Rosenkranz, 1992, p. 409).

Que la deformación ha de devenir bella, aparentemente colmada de serenidad, sólo se puede lograr mediante el uso del humor que lo exagera hasta lo fantástico. Esto sin olvidar que, como ha señalado Rosenkranz, ese humor es disolvente, en la mayoría de los casos está irrumpiendo una consideración con la que los personajes estén familiarizados, un orden de ideas que otorga

sentido al mundo empírico y que, por lo tanto, para el personaje puede ser penoso y angustiante mientras que para el lector o el espectador solo puede representar lo cómico.

En suma, se puede evidenciar gracias al análisis elaborado en torno a la obra de Schweblin que lo feo, y más específicamente, la deformación grotesca, no está privada de la racionalidad, pues la narradora ha hecho una selección de objetos o tópicos que se pueden comprender como patrones universales de lo familiar, entendiendo familiar como lo cercano a la experiencia sensible del hombre, y todo aquello que puede otorgar las condiciones para que un individuo crezca y construya una identidad. Aquellos fenómenos son: lugares, días de festividades, relaciones familiares y patologías mentales específicas.

CONCLUSIONES

¿Cuál era la necesidad de escribir sobre lo grotesco? A partir de esta investigación he llegado a la conclusión de lo que enfáticamente afirmó Rosenkranz, que el arte es más feo cuando una época ha entrado en un detrimento tal que sólo nos es posible pintar las ruinas:

De modo enfermizo, cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir lo bello auténtico pero simple y desea disfrutar de las delicias de la frívola corrupción. Una época tal ama las sensaciones mixtas que tienen como contenido una contradicción. Para excitar los nervios obtusos combina lo inaudito, con lo disparatado y lo repugnante. La destrucción del espíritu pasta en lo feo, porque para ella se convierte en el ideal de su negatividad [...] Una poesía de sangre y de fango son características de estos periodos (Rosenkranz, 1992, p. 93).

Una vez definido que lo grotesco sería abordado únicamente como lo grotesco trágico, la búsqueda de este concepto fue mucho más clara. Tuve en cuenta principalmente al teórico literario Wolfgang Kayser para definir un rumbo en la investigación. La definición de Kayser abordaba gran parte de aquello que yo había construido como hipótesis desde un principio, es decir: el mundo familiar como escenario, a la vez, como núcleo de las relaciones sociales y afectivas cuestionables, y el sufrimiento.

Dicha búsqueda no era caprichosa, en todos los relatos de Schweblin, tal y como se señaló con cada uno de los ejemplos, analizan o cuestionan diferentes relaciones familiares: abuelos, hijos, padres, nietos y hermanos. El termino familiar se utiliza de dos formas en la teoría de Kayser acerca de lo grotesco, la primera es la más evidente: enfatiza en esas relaciones genéticas, y otra, muy importante, que cuando plantee en un principio la familia como escenario no imagine, es la posibilidad de analizar lo familiar, lo cual hace referencia a lo más conocido, íntimo y cercano a una persona. Eso íntimo y cercano otorga a las personas seguridad, quizá en español podríamos llamarle a esa definición el hogar más que la familia.

En el hogar se ha aprendido por primera vez el mundo, es el lugar y tiempo de la infancia, allí padres, tíos, abuelos y hermanos enseñan y heredan, cosas, conocimiento, enfermedades y traumas. La deformidad, condición de lo grotesco, se evidencia en esas relaciones, en los

comportamientos de los individuos en su rol de pariente, más específicamente cuando lo aprendido empieza a perder sentido y así el individuo es un extraño para sí mismo.

Ahora bien, desde una primera lectura de la obra Schweblin interpreté que unos temas en particular eran lo que generaba impacto, pues son temas aún vedados o estrechamente vinculados a la intimidad del lector. La sexualidad, la locura y la muerte son situaciones que ocultamos, que no se pueden exponer en el espacio público y Schweblin las expone en los jardines de las casas como si fuese una galería.

Lo que no es para mí una obviedad fue ver como a lo largo de la investigación todos estos conceptos iban teniendo un vínculo hasta que se fue generando una especie de tejido. El primer y el tercer capítulo tenían dos intenciones diferentes, pues cada uno respondía a un objetivo específico, sin embargo, hubo coincidencias importantes en los dos autores trabajados en cada uno de ellos. Kayser y Rosenkranz coinciden en su definición de lo grotesco, afirman que es una combinación entre lo que produce risa y miedo a la vez. Pero, la risa a la que se refieren estos autores no hace énfasis en una situación cómica en donde los personajes de las obras (literarias, teatrales o plásticas) intencionalmente quieran hacer el ridículo, este humor surge de escenas absurdas; lo que diferenciaría a lo grotesco de otro tipo de manifestaciones artísticas es que cuando hay presencia de él en las obras los personajes no saben qué está sucediendo, el lector o el espectador puede reír por la confusión del personaje y por la situación extraña que está viviendo, pero el personaje se enfrenta a algo que no tiene código, el absurdo, que es a su vez lo más cercano a la nada, por lo tanto se angustia y no puede más que sufrir.

Lo descrito anteriormente es justamente lo que sucede en la obra de Schweblin, una de las citas que más ilustra esta situación es cuando uno de los personajes reflexiona: “Sé exactamente lo que estamos haciendo pero acabo de darme cuenta de lo extraño que es” (Schweblin, 2015, p. 15)

Por otro lado, es importante resaltar que cada uno de los conceptos tenidos en cuenta: la sexualidad, la locura y la angustia, fueron abordados pero, esto no se hizo intencionalmente, ni

en aras de comprobar la hipótesis, sin embargo, las obras filosóficas trabajadas los desarrollaban. Al parecer entre la angustia, el miedo y la fealdad hay un vínculo inquebrantable y es el temor por lo desconocido y la falta de respuestas, frente a lo cual no queda más que una exposición de lo absurdo o una profunda depresión.

La pregunta ante este argumento sería y ¿qué relación hay con la sexualidad? La sexualidad se tuvo en cuenta en la hipótesis porque en varios relatos de Schweblin hay presencia de escenas eróticas: abuelos desnudos con sus nietos, una niña a la que un extraño le compra calzones porque ha perdido los suyos, entre otras. Según Kierkegaard todo momento en donde haya placer por una situación de tipo sexual puede producir angustia en tanto que el espíritu no puede estar presente, también asegura que es el erotismo la causa de uno de los primeros momentos ante los que un individuo se enfrenta a la angustia, a este primer acercamiento Kierkegaard le llama el pudor, lo que además, también está relacionado con el entorno familiar puesto que el pudor nace de una prohibición (del adulto al niño) de la relación del individuo con su propio cuerpo. El individuo se angustia puesto que desconoce el fundamento de ese miedo “ Si el cuerpo del niño queda expuesto ha de sentir angustia ¿de qué? De nada, Y, sin embargo, puede morir de la vergüenza y el pudor herido es el más profundo de los dolores, porque es el más inexplicable de todos”. (Kierkegaard, 2016, p. 186).

Según Rosenkranz, el pudor es una de las manifestaciones de la inocencia y cuando esta se agrede toda la situación es más fea, más grotesca puesto que hay un niño que todavía no se ha adaptado a la historia, está lleno de culpa pero aún no se ha hecho culpable por acciones propias (parafraseado de Rosenkranz, 1992, p. 262).

La sexualidad en la obra de Schweblin siempre está situada en esa tensión de lo correcto y lo incorrecto en tanto a la exposición del cuerpo desnudo, de lo que llamamos partes íntimas, Schweblin no tiene ningún problema en decir: pene flácido, vagina, tetas caídas, bombacha. Los niños de sus cuentos tampoco tienen problema para convivir con estas palabras o con estas imágenes, son los adultos los que están llenos de miedo, los de los cuentos y quienes leemos. Cabe mencionar que la sexualidad, sólo como escenario de prohibición, como tabú, como momento en que el espíritu ha quedado por fuera podría generar miedo, pero la angustia como

concepto central de la definición de lo grotesco retomada por esta investigación es dada no por la sexualidad en si misma sino por situaciones cercanas a la experiencia como la ignorancia y el pudor.

Otro de los conceptos propuestos fue la locura, quizá es un término demasiado amplio y muy estudiado. A medida que iba avanzando en la lectura de los autores pude centrarme en algunos puntos un poco más específicos, estos fueron: las enfermedades border line y la enfermedad mortal, en ambas las personas no asimilan los preceptos de la sociedad a la que pertenecen, se ensimisman en sus trastornos y son asumidos como un peligro para la sociedad. Samanta Schweblin hace énfasis en personajes con Alzheimer, lo menciona explícitamente, todas estas enfermedades tienen algo en común y es que está presente el olvido, algunos olvidan involuntariamente, otros desean olvidar, desaparecer, dormir durante muchas horas para no existir, alejarse del otro. Dichas enfermedades están relacionadas con lo grotesco de dos maneras: en la primera se manifiesta en acciones como, orinar, olvidar, desvestir, salir, inventar, dormir; las cuales entablan una compleja relación con la normatividad, el orden legal y lo moral; todo esto es representado mediante una manifestación estética, es por medio de imágenes: descripciones de cuadros o retratos familiares si se quiere, algo así como un cuadro de abuelos mojándose desnudos, una anciana que orina en un supermercado, una mujer que escapa de su marido, entre otras.

Ese campo de la enfermedad en Schweblin está directamente ligado a la muerte no tanto como el hecho material y concreto sino como idea, la muerte como dejar de significar algo para los otros. Olvidar es estar relacionado con la nada, los personajes de Schweblin eligen no elegir, en términos de Kierkegaard, poseen libertad y ellos se quedan en la angustia, no toman decisiones no dan un paso más, no quieren estar en el futuro, solo se quedan parados frente al abismo, en el instante, esta es la muerte narrada por Schweblin.

Por supuesto, no todo está dicho, asumí el reto de interpretar la obra de una autora resiente, de una escritora del siglo XXI que habla de problemáticas actuales. Considero pertinente estudiar a una escritora de este talante a profundidad, aunque esta no es propiamente una investigación sobre estudios de género si es una reivindicación de la labor de las escritoras.

Quedan abiertos interrogantes para próximas investigaciones, si bien se lograron hallar muchas similitudes entre las teorías de los autores trabajados, también hubo discrepancias. Rosenkranz y Kierkegaard, por ejemplo, entienden la libertad de maneras distintas, para Kierkegaard la libertad nace del pecado, de la desobediencia, nace como una necesidad, el hombre se encontraba en una ignorancia plena y apenas come del fruto del conocimiento del bien y el mal obtiene libertad y debe empezar a tomar decisiones, decisiones de las cuales nunca sabe cuál será el resultado, pueden ser situaciones favorables, pueden ser dolorosas, puede ser la muerte, puede ser la nada, esa posibilidad de elegir le genera mucha angustia, es por esta razón que afirmo que los personajes de Schweblin deciden no elegir y se quedan contemplando, viviendo y sintiendo esa angustia. Para Rosenkranz, por el contrario, la libertad es lo fundamental en su teoría acerca de lo feo, para él las cosas o situaciones son feas en tanto que se ve sometida o limitada la libertad, y la libertad tiene una estrecha relación con lo ético, se es libre entre mejor se obre.

Se podría establecer el paralelo entre la imagen del árbol del conocimiento del bien y del mal y la teoría de Rosenkranz puesto que la libertad para Kierkegaard es dada en tanto que el hombre tiene la posibilidad de pensar en lo que es ético y lo que no lo es, y en ese caso el cuestionamiento planteado por Schweblin respecto a la restricción de la exploración de asuntos como la muerte y la sexualidad sería necesario, pues tendríamos que volver a pensar en cómo construir relaciones afectivas familiares sin invadir la libertad del otro, de otro que tiene la libertad de explorar lo malo y lo bueno y con base en eso decidir. Esta, quizá, sería una pregunta para otra posible investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento el contexto de Francois Rabelais*. Argentina: Alianza Editorial.
- Bawman, Z. (2001). *La globalización: consecuencias humanas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Freud, S. (1979). “*Lo ominoso*”. *De la historia de una neurosis infantil. Obras completas* (1917–1919) XVII. 24 vols. Buenos Aires: Amorrortu. 215-251.
- Guerrero, Strachan; Rodríguez, Santiago. (2007) *Las varias caras de lo grotesco En antología del cuento grotesco*. Madrid: Espasa. Calpa.
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco: su realización en la literatura y la pintura*. España: Antonio Machado.
- Kierkegaard, S. (2016). *Migajas filosóficas y El concepto de la angustia*, Madrid: Trotta.
- Kierkegaard, S. (2007). *La enfermedad mortal*, Madrid: Trotta.
- Kierkegaard, S. (2007). *Los lirios del campo*, Madrid: Trotta.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Madrid, España: Siglo veintiuno editores.
- Patrice, P. (1998). *Diccionario del teatro*. 1a edición. Barcelona: Paidós.
- Polák, P. (2009). *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco*. Filozofická fakulta Ústav románských jazyk a literatur: 44-71.
- Shaw, D. (2007). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Schweblin, S. (2015). *Siete casas vacías*. España: Páginas de espuma.
- Schweblin, S. (2009). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé.

Schweblin, S. (2015). *Distancia de rescate*. España: Penguin Random House.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.

Rosenkranz, K. (1992). *La estética de lo feo*. España: Imaginarium.

REFERENCIAS SITIOS WEB

D. Simón, M. Fernández, I. Ruiz, Del Brío, J. Fernández. (1995). *Trastorno borderline de la personalidad. diagnóstico, comorbilidad y evolución. Revisión de la literatura a propósito de un caso*. Anales de Psiquiatría
<https://www.researchgate.net/publication/274072980>.

Barruti, S. (29 de 03 de 2016). *Las manchas de la fumigación*. Obtenido de
[www.gatopardo.com: https://gatopardo.com/reportajes/contaminacion-glifosato-argentina-2/](https://gatopardo.com/reportajes/contaminacion-glifosato-argentina-2/)

Cabrera, A. V. (27 de 05 de 2015). *Argentina y el sabor a glifosato, medio ambiente*.
 Obtenido de www.elespectador.com:
<https://www.elespectador.com/noticias/nacional/crecer-bajo-el-glifosato-articulo-418794> Crece bajo el glifosato 28 Abr 20

Pallochinni, M. (08 de 06 de 2015). *www.elmundo.es*. Obtenido de Samanta Schweblin:
 "Escribir es entrar en el miedo y salir ileso":
<https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/08/5571ba4c268e3eff608b457a.html>

Samanta Schweblin, una escritura fantástica. (23 de 02 de 2019). Obtenido de
www.diariocultura.com.ar: (www.diariodecultura.com.ar/literatura/samanta-schweblin-una-escritora-fantastica/ 26 de Febrero del 2019

Torres, C. G. (28 de abril de 2013). *Crece bajo el glifosato* . Obtenido de [www.elspectador.com: https://www.elspectador.com/noticias/nacional/crecer-bajo-el-glifosato-articulo-418794](https://www.elspectador.com/noticias/nacional/crecer-bajo-el-glifosato-articulo-418794) Crece bajo el glifosato 28 Abr 2013