

PETRA BÁDER

LOCURA, ELIPSIS Y TERGIVERSACIÓN DE LA REALIDAD:
PÁJAROS EN LA BOCA DE SAMANTA SCHWEBLIN

Samanta Schweblin publica *Pájaros en la boca*¹ —su segundo libro de cuentos— en 2009, que se traduce al húngaro por Gábor Kertes el año siguiente y cuya acogida ha sido bastante positiva tanto en el ámbito hispánico como en Hungría. Nuestro punto de partida será la recepción húngara ya que en algunas críticas, aunque se hace evidente la vinculación de la autora con lo absurdo, el estilo de sus cuentos a menudo se caracteriza por su cercanía a lo terroroso u horroroso, y hay quienes incluso lo denominan *thriller* psicológico; en suma, acercan los relatos schweblianos a lo fantástico ligado con el miedo. No obstante, si tomamos en consideración la opinión de la propia autora al respecto, nos enfrentamos con otro problema: el rechazo —aunque no muy persuasivo— de pertenecer al género fantástico. Schweblin destaca la verosimilitud de los hechos acontecidos en sus relatos: “Muchos catalogaron *Pájaros en la boca* como literatura fantástica, y es curioso, porque a excepción del cuento ‘El hombre sirena’, todas las historias podrían considerarse realistas, factibles de suceder”² Para abordar la cuestión, es indispensable analizar la realidad representada en la diégesis, basándonos principalmente en la reacción de los personajes a la hora de afrontarse con un acontecimiento que perturba la cotidianidad. Para llevar a cabo tal observación, seguiremos una definición de lo fantástico y lo neofantástico, al lado de esbozar algunos estudios recientes sobre la nueva narrativa argentina.

Sin lugar a dudas, la palabra clave de la técnica narrativa schwebliana es la omisión de referencias concretas: leyendo sus cuentos salta a primera vista la ausencia de referencias topográficas, históricas y temporales, con la excepción

¹ S. Schweblin: *Pájaros en la boca*, Barcelona: Lumen, 2010. Para ofrecer un panorama mayor de los cuentos schweblianos, también hemos revisado la edición húngara que, al mismo tiempo, se ajusta a la edición argentina: S. Schweblin: *A madárevő* [trad. G. Kertes], Budapest: Nyitott könyvműhely, 2010. Todas las citas sucesivas proceden de la edición española.

² Redacción ESE: ‘Entrevista a Samanta Schweblin’, *ESE. Revista literaria* 2 (s.f.): <http://tinyurl.com/q2bgtc6> (18/05/2014).

de algunas alusiones al campo o a la ciudad, pero siempre sin nombrarlos, con el fin de apuntar zonas geográficas genéricas. Este juego de elipsis entrelaza sus textos e incluso se llega a silenciar el objeto mismo de la motivación personal, como en el cuento titulado “En la estepa.” En este relato, por la mención de rituales caseros de fertilidad, el lector sospecha que la pareja protagonista desea tener un bebé, no obstante, el desenlace no apunta a confirmar la presunción de que se trata de un humano: uno de los personajes entra al cuarto del bebé, pero sale de allí con la camisa rota y ensangrentada, lleno de rasguños, como si allí residiera una fiera. El uso frecuente de la omisión de referencias da lugar a la ambigüedad, otro rasgo característico de la narrativa schwebliana. La falta de alusiones y la presencia de las elipsis también podrían ser interpretadas como una suerte de indicación de la familiaridad del lector con el mundo ficcional representado que llevaría la interpretación a un nivel hermenéutico.

La falta de referencias se complementa con un estilo lingüístico seco, depurado y despojado de lirismo, con un puritanismo lingüístico, lleno de diálogos rígidos y reducidos. Por una parte, esto apoya el esbozo de una realidad sumamente árida, a veces incluso inhumana; por otra parte, también contribuye a aumentar la distancia entre la cotidianidad de este mundo y el acontecimiento inesperado o absurdo. La realidad representada y el estilo lingüístico anteriormente caracterizado se sintetizan en la imagen del campo, el motivo más recurrente del tomo: la imagen del páramo es el símbolo del mundo desesperado del que se intenta escapar. Una de las vías de huida posibles es la depresión o locura; el cuento titulado “El hombre sirena” nos sirve de ejemplo: la protagonista prefiere escaparse de su mundo por la creación de una proyección mental —un hombre sirena— que a la vez quiebra el curso de *su* realidad. Aunque algún cuento se desarrolla en la urbe, la ciudad nunca aparece como contrapunto del campo; en “Hacia la alegre civilización” se enfatizan las características positivas de la capital y su superioridad al campo, sin embargo, el desenlace apunta a que este último “se asemeja a la civilización alegre de la Capital. Una última sensación, común a todos, es de espanto: intuir que, al llegar a destino, ya no habrá nada”.³

La imagen más lograda de esta *nada* es el pozo que aparece en dos cuentos, “El cavador” y “Bajo tierra.” Ahora nos centramos en “Bajo tierra” ya que Luciana Irene Sastre ofrece un análisis del anterior,⁴ pero cabe destacar que el

³ S. Schweblin: *Pájaros en la boca*, *op.cit.* : 99.

⁴ L. I. Sastre: ‘La ensoñación: hipótesis sobre la realidad en la narrativa argentina actual’; in: J. Podlubne (coord.a): *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*, 2009 (http://www.celarg.org/int/arch_publici/sastre.pdf [18/05/2014]).

motor de la acción —lo que incita al personaje para cambiar de posición— es el cansancio en caso de ambos relatos. “Bajo tierra” trata de un pueblo minero donde los niños, de manera sumamente organizada, cavan un foso en el que desaparecen posteriormente. Cuando los padres comienzan a buscarlos, se dan cuenta de que ya no hay ningún pozo y el que fue tampoco ha podido derrumbarse puesto que la tierra sacada sigue a su lado. Al final, unos llegan a escuchar voces bajo del suelo y de la tierra, por eso se empieza a levantar las maderas del piso, los patios y las calles. Comparando esta última escena con lo que pasa en “El hombre sirena”, podemos interpretarla como la presencia de lo extraño, como un producto de la imaginación del personaje o de los personajes; entonces llegamos a constatar que las leyes del universo permanecen como son. Sin embargo, la presencia de la tierra sacada como antípoda del pozo desaparecido nos lleva a lo maravilloso: la tierra como presencia material justifica un hecho como parte de la realidad representada. Pero ¿entonces dónde reside lo fantástico, esta vacilación o incertidumbre a la hora de escoger una u otra respuesta?⁵ Si la primera condición de lo fantástico es la vacilación del lector, en este caso, el narrador funciona como personificación del receptor; en efecto, es receptor de la narración del viejo: “De pronto ya no sentía frío. Me quedé unos minutos para verlo alejarse. Forcé la vista deseando encontrar algún detalle revelador. Sólo cuando su figura se perdió del todo en la noche, regresé al auto, prendí la radio, y me alejé a toda velocidad.”⁶ El desenlace del relato queda abierto, dejando lugar a varias interpretaciones, así la vacilación del narrador en última instancia se traslada al lector. A pesar de que los dos sean receptores de la misma historia, el carácter interpretativo del lector se enfatiza justamente por la falta de un desenlace interpretativo de parte del narrador.

Leyendo los relatos de Schweblin, notamos que siempre aparece algún componente que disloca tanto a los personajes como al lector. El punto de partida es la realidad cotidiana, pero la vacilación de los personajes se desprende ya del miedo, de esta manera, a primera vista podemos observar un acercamiento a lo neofantástico, término acuñado por Jaime Alazraki.⁷ Lo neofantástico prescinde del miedo y en ello emerge una nueva postulación de la realidad, una nueva percepción del mundo. Esta transgresión se confronta con metáforas y “desde esas metáforas se intenta aprehender un orden

⁵ Aquí utilizamos la definición todoroviana de lo fantástico, véase J. Maár: *A fantasztikus irodalom [La literatura fantástica]*, Budapest: Osiris, 2001: 22–32.

⁶ S. Schweblin: *Pájaros en la boca*, *op.cit.* : 219.

⁷ J. Alazraki: *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos, 1983.

que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas”⁸ Alazraki, analizando los cuentos cortazarianos, constata que las metáforas utilizadas por el escritor argentino buscan establecer puentes de comunicación, operando con un “código nuevo para señalar que sus mensajes son incomunicables”⁹ Una metáfora semejante en los relatos schweblianos puede ser el pozo ya mencionado, pero también el motivo central del cuento “Pájaros en la boca”, en el que aparece una niña que se limita a comer pájaros vivos. Debemos observar que tampoco el narrador ni el lector se enteran de este elemento perturbador desde el primer momento a pesar de estar presente ya al comienzo del relato. El narrador intenta acercarse, adentrarse en esta nueva realidad y, como consecuencia, este nuevo código se hace cotidiano. Schweblin afirma que lo anormal en sus cuentos es “una parte más de la realidad, es algo real”;¹⁰ si parafraseamos la cita, podemos constatar que en caso de que lo anormal se haga real, entonces se convierte en la nueva realidad ficcional.

El relato titulado “Mi hermano Walter” justifica la propuesta anteriormente citada. El narrador nos cuenta en primera persona sobre su hermano que sufre depresión: cuanto más deprimido está Walter, más feliz se siente la gente a su alrededor, más exitosa es el negocio familiar. Pero el desenlace —cabe señalar que al final del cuento ya se narra en presente en vez del pasado que ha caracterizado todo el texto— indica un cambio en la actitud del narrador. Éste, viendo la depresión insuperable de su hermano, dice: “Entonces siento algo: todo me parece más suave y gris, y no puedo dejar de pensar qué es lo que le pasa, eso que parece tan terrible”¹¹ Aquí ya no se limita a aceptar la realidad como tal, sino la realidad misma se posa en el narrador sin que haya un acontecimiento que le fuerce cambiar de postura: la anomalía que sería la depresión de su hermano se hace completamente cotidiana, perteneciente a la norma que rige la realidad.

Otro ejemplo más radical para la normalización de lo anormal es la concepción de la locura como arte. En “Cabezas contra el asfalto” el narrador pinta cuadros hiperrealistas de gran tamaño sobre cabezas que una mano golpea contra el asfalto, mientras en “La pesada valija de Benavides” el protagonista mata a su mujer y mete el cuerpo en una maleta incompatiblemente grande con su estatura enfatizadamente baja. Posteriormente, la valija abier-

⁸ *Ibid.* : 35.

⁹ *Ibid.* : 75.

¹⁰ P. Peña Rozas: ‘Samanta Schweblin: lo real y lo fantástico en un mismo territorio’, *Intemperie*, 2010 (<http://tinyurl.com/ofrdxpu> [18/05/2014]).

¹¹ S. Schweblin: *Pájaros en la boca*, *op.cit.* : 200.

ta con el cuerpo desfigurado se consagra como obra de arte por un público selecto de críticos. El curador la nombra ‘La violencia’ y la presenta a la concurrencia con las siguientes palabras: “Éstos, nuestros días, son tiempos de gloria, y estamos agradecidos por ello. [...] Pero algo queda del pasado en la memoria colectiva, en las brillantes mentes de nuestros artistas. El horror, el odio, la muerte, laten con fuerza en sus pensamientos hostigados. [...] Ustedes se preguntarán entonces cómo se libera el artista de ese horror cotidiano. Pues bien, señores, lo que están por ver escapa a los sentimientos superfluos del arte común. En la obra que verán a continuación encontrarán la respuesta.”¹² Mientras tanto, la única frase que repite Benavides es “Yo la maté”, profanando su propia obra de arte. Un acto violento que debería perturbar la realidad cotidiana llega a consagrarse en el mundo representado e incluso se convierte en norma artística, que podríamos interpretar como la poética de Schwebelin para construir la realidad de sus relatos, siendo estos dos cuentos los únicos de *Pájaros en la boca* en los que se introduce un discurso metaartístico.

Veamos ahora otra postulación de la realidad: la *realidadficción*, término acuñado por Josefina Ludmer en su ensayo “Literaturas postautónomas”¹³ Luciana Irene Sastre, analizando el cuento “El cavador” de Schwebelin, utiliza este término para referirse a la construcción de la realidad representada; aunque su aproximación nos parece valedera, plantea algunos aspectos problemáticos en caso de ampliar el panorama e intentar analizar también otros cuentos del tomo desde la perspectiva de las literaturas postautónomas. Ludmer, introduciendo el término realidadficción, hace diluir —o más bien, fusionar— los conceptos realidad y ficción. Además, define la realidad de esta literatura como la de la imaginación pública o fábrica de realidad. Parte del problema de que no se sabe si lo que se cuenta ocurrió o no, si los personajes son reales o no —y hasta aquí responde al problema planteado por Schwebelin: “Tienden a desaparecer las oposiciones de la autonomía como las de literatura realista o fantástica, social o pura, rural o urbana: tiende a desaparecer el mundo imaginado y pensado como bipolar”¹⁴ No obstante, llega hasta cuestionar e incluso refutar el valor literario de las obras postautónomas y convertir al escritor en mero personaje mediático, un instrumento de promoción de sus propios libros en los medios de comunicación.

¹² *Ibid.*: 180.

¹³ J. Ludmer: ‘Literaturas postautónomas’, *Ciberletras*, 17, julio 2007 (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> [18/05/2014]).

¹⁴ *Idem.*

A la literatura autónoma pertenecen las obras de los clásicos latinoamericanos de los siglos XIX y XX en las que se producía una tensión importante entre ficción y realidad. Ludmer las hace chocar con la literatura postautónoma que reformula la noción de realidad y hace borrar la tensión mencionada, llegando a la conclusión de que la ficción es la realidad y la realidad es ficción. Esta nueva realidadficción es pura representación, una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Aunque es evidente la presencia de los escritores jóvenes en Internet —creando blogs y foros literarios y publicando cada vez más en redes virtuales— y la transnacionalización de la producción del libro que puede penetrar en las entrañas de la producción literaria e influir el valor estético de la obra, nos parece que esta tensión y juego dialéctico entre realidad y ficción todavía no se manifiesta en las obras de Schweblin. No cabe duda de que dicha tensión está presente en sus cuentos, pero esta siempre se queda intradiegetica y no llega a quebrar las fronteras del cuento: aunque hemos destacado que la vacilación puede “contaminar” al lector, no se lleva a cabo una metalepsis completa ya que, aunque nos pueden afectar emocionalmente los acontecimientos de la narración, nuestra realidad nunca se ve modificada. Con otras palabras, la ausencia de desenlaces, explicaciones y el uso frecuente de la elipsis como técnica narrativa no necesariamente contribuyen a aumentar la ambigüedad entre realidad y ficción, sino más bien prestan su concurso al aumento de la distancia entre la verosimilitud de los relatos y el elemento perturbador.

Por otra parte, Ludmer, buscando obras que pertenecen a las literaturas postautónomas, destaca otro criterio que deja fuera el tomo schwebliano de esta categoría: “Pienso en un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en las islas urbanas [en zonas sociales] de la ciudad de Buenos Aires”¹⁵ Ya hemos visto que los relatos de Schweblin ponen énfasis en la presencia del campo y en ellos tampoco aparecen paisajes urbanos o barrios concretos, con la excepción de referencias a la Capital en “Hacia la alegre civilización”. No obstante, este relato justamente apunta a borrar las diferencias entre la comunidad que se ha formado en la estación provincial y la de la Capital, que al principio ha sido su contrapunto, pues se está borrando la territorialidad del que habla Ludmer.

Aunque es fructuoso valerse del término ludmeriano para contrastar la realidad representada en *Pájaros en la boca* con la realidadficción, nos parece que el tomo schwebliano, aunque se parezca con base en las entrevistas realizadas con la autora, no llega a cuestionar géneros literarios, ni tenemos

¹⁵ *Idem.*

que decidir si estamos leyendo literatura o no, como postula Ludmer. Sin embargo, nos sirve para reflexionar sobre la cuestión del género: la aparente pertenencia del tomo a lo neofantástico que se ve rechazado por la autora misma quien, como hemos visto en algunas entrevistas realizadas con ella, destaca la verosimilitud y factibilidad de sus relatos. Hemos analizado la caracterización de la literatura schwebliana y salta a primera vista la falta de referencias, el uso frecuente de la elipsis y el puritanismo lingüístico; a esto contribuye la reacción variable de los personajes a la hora de afrontarse con un acontecimiento inesperado y la aceptación de la realidad modificada en la mayoría de los casos, es más, la posible participación emocional del lector en el proceso anteriormente descrito. En suma, la ambigüedad o lo heterogéneo de los cuentos reside en que el lector debe rellenar con sentido los huecos, estos pozos que Schwebelin deja abiertos.