

Lo fantástico en los cuentos de Samanta Schweblin y Julio Cortázar

Mikolčić, Nikolina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:115661>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-01**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Hispanistika

Nikolina Mikolčić

**Lo fantástico en los cuentos de Samanta Schweblin y
Julio Cortázar**

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru
Odjel za hispanistiku i iberske studije
Hispanistika

Lo fantástico en los cuentos de Samanta Schweblin y Julio Cortázar

Diplomski rad

Student/ica:
Nikolina Mikočič

Mentor/ica:
dr.sc. Vedrana Lovrinović

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Nikolina Micolčić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Lo fantástico en los cuentos de Samanta Schweblin y Julio Cortázar** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2024.

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	1
2. LOS ORÍGENES DE LO FANTÁSTICO	3
2.1. <i>¿Cuándo aparece lo fantástico y qué es?</i>	3
2.2. <i>Tipos de lo fantástico y sus autores</i>	4
3. EL DESARROLLO DE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN AMÉRICA LATINA	7
3.1. <i>El género fantástico en Argentina</i>	9
4. EL GÉNERO DE LO FANTÁSTICO SEGÚN JULIO CORTÁZAR.....	11
4.1. <i>Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata</i>	11
4.2. <i>El sentimiento de lo fantástico</i>	12
5. ¿LO SINIESTRO COMO EL EFECTO DE LO FANTÁSTICO?	14
5.1. <i>Das Unheimliche, Sigmund Freud</i>	14
6. ¿EL NACIMIENTO DEL NUEVO GÉNERO?	15
6.1. <i>¿Qué es lo neofantástico?, Jaime Alazraki</i>	15
7. EL ANÁLISIS DE LOS CUENTOS	17
7.1. <i>CUENTOS QUE INCLUYEN ANIMALES</i>	17
7.1.1. “Pájaros en la boca” – ¿Instintos siniestros y carnívoros o comportamiento normal?	17
7.1.2. “Carta a una señorita en París” – ¿Suicidio como escape de justicia o de enfermedad grave?	19
7.1.3. “Mariposas” – ¿Amor infinito o violencia brutal?.....	26
7.1.4. “Axolotl” – ¿Metamorfosis o transposición?.....	28
7.2. <i>CUENTOS SOBRE “EL OTRO”</i>	32
7.2.1. “En la estepa” – ¿Infertilidad como debilidad genética inevitable o condición causada por juzgamiento social?.....	32

7.2.2. “Después del almuerzo” – ¿Pueden vergüenza e ignorancia causar odio tan profundo para lastimar a un niño inocente?.....	38
8. CONCLUSIÓN	45
9. BIBLIOGRAFÍA.....	47
Lo fantástico en los cuentos de Samanta Schweblin y Julio Cortázar: Resumen y palabras clave	51
Odlike fantastične književnosti u pričama Samante Schweblin i Julia Cortázara: Sažetak i ključne riječi	52
The Characteristics of Fantastic Literature in Short Stories by Samanta Schweblin and Julio Cortázar: summary and key words	53

1. INTRODUCCIÓN

Desde los antiguos cuentos de hadas contados a los niños antes de dormir hasta novelas sobre reinos imaginarios, criaturas extrañas y príncipes y guerreros con poderes místicos, la literatura fantástica sigue evolucionando hacia obras de excelente calidad que revelan ideas muy creativas e innovadoras de sus autores. Pero, ¿qué pasa cuando una historia no incluye magia ni mundos extraordinarios, sino entornos y personajes raros y, de alguna manera, familiares? Se convierte en una narrativa extraña, llena de un trasfondo de fantasía que insta al lector a descifrar el significado oculto de la obra que tiene ante sí. Los autores más famosos de este género neofantástico son los argentinos Samanta Schweblin, una autora feminista contemporánea, y Julio Cortázar, el conocido experto en historias extrañas que escribía durante el siglo pasado. Ambos autores comparten la intrincada habilidad de convertir una situación aparentemente normal en algo desconocido a medida que avanza la historia. Por ello, el objetivo principal de este trabajo fin de máster es analizar los cuentos elegidos de Schweblin y Cortázar desde la perspectiva de lo fantástico, poniendo un énfasis específico en el sentimiento de lo siniestro que provocan esos relatos. Los cuentos fueron elegidos de las siguientes colecciones de relatos: *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017) de Samanta Schweblin, y *Final del juego* (1964) y *Bestiario* (1970) de Julio Cortázar. Además, los cuentos serán comparados; es decir, se discutirán las similitudes y diferencias entre ellos, y se intentará desvelar el mensaje oculto detrás de las historias analizadas.

Lo primero que se explicará en este trabajo es el género de lo fantástico: se presentarán hechos sobre sus orígenes y tipos, acompañado por las opiniones de varios críticos literarios, como Tzvetan Todorov, Roger Caillois y Jean-Baptiste Baronian. La próxima sección ofrecerá más detalles sobre lo fantástico en la literatura hispanoamericana en general, pero también cómo el género fantástico influyó en la literatura argentina; inmediatamente después, se revelarán los pensamientos de Julio Cortázar sobre lo fantástico a través de su ensayo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (1975) y la conferencia “El sentimiento de lo fantástico” (1982). Luego, se explicará cómo lo siniestro, introducido por Sigmund Freud, puede considerarse un producto del género fantástico, seguido del ensayo de Jaime Alazraki, quien explica cómo y con quién nació un nuevo género en la literatura, que él denomina el género neofantástico.

A continuación de la parte teórica, comenzará el análisis de los cuentos escogidos: se dividirán en dos grupos basándose en la similitud principal de los cuentos, es decir, un grupo tratará cuentos sobre animales y el segundo presentará cuentos con ‘el otro’. El primer grupo ofrecerá más detalles sobre “Pájaros en la boca” y “Mariposas” de Samanta Schweblin, y “Carta

a una señorita en París” y “Axolotl” de Julio Cortázar; por otro lado, en el otro grupo se discutirán “En la estepa” de Schweblin y “Después del almuerzo” de Cortázar. Es importante enfatizar que todos los cuentos se analizarán en parejas específicas; en otras palabras, “Pájaros en la boca” con “Carta a una señorita en París”, “Mariposas” con “Axolotl” y “En la estepa” con “Después del almuerzo”. El objetivo de esta división es no solo conectar los cuentos con tramas muy similares, sino, al mismo tiempo, desarrollar las ideas de ambos autores, lo que ayudará a entender el análisis.

2. LOS ORÍGENES DE LO FANTÁSTICO

El género de lo fantástico encuentra sus raíces en los relatos mitológicos sobre los dioses griegos, romanos y nórdicos; en leyendas sobre monstruos y caballeros valientes; y en cuentos de hadas que introducen princesas en peligro que son salvadas por príncipes, de quienes se enamoran a primera vista, con quienes se casan y viven felices para siempre. Pero, ¿por qué son importantes las fábulas mencionadas para el ‘nacimiento’ del género fantástico? Porque todas esas narrativas contienen una parte de lo que forma el género de lo fantástico hoy: lo sobrenatural, los monstruos y las brujas, la magia, el héroe que salva a los que están en peligro, los mundos fantásticos llenos de criaturas mágicas (Allen et al., 2006: 5). Todo esto formó el género a través de los siglos y queda reflejado en las obras que conocemos actualmente. De todos modos, se debe precisar en qué momento apareció el género, qué es, cuáles son los tipos de lo fantástico y qué autores y obras desarrollaron el género de lo fantástico tal como lo conocemos hoy en día.

2.1. ¿Cuándo aparece lo fantástico y qué es?

Según Caillois, la literatura fantástica se desarrolló en el siglo XIX:

“De Rusia a Pensilvania, en Irlanda y en Inglaterra cómo en Alemania y en Francia, es decir sobre toda la extensión de la cultura occidental, exceptuando el Mediterráneo, a ambos lados del Atlántico, en el espacio de una treintena de años, de 1820 a 1850 aproximadamente, este género inédito distribuyó sus obras maestras.” (Caillois en González Salvador, 1970: 21)

Su opinión fue apoyada por J. B. Baronian, quien también se refiere al mismo período de tiempo:

“En el momento en que lo fantástico nació o, por decirlo con más precisión, en el momento en que hacia finales del siglo XVIII, lo fantástico hizo surgir respecto a la tradición de la novela valores autónomos y originales, en el momento en que se distinguió claramente de lo maravilloso, de lo gótico y de lo frenético, se desarrolló efectivamente, sobre todo bajo la instigación de Hoffmann, alrededor de temas importantes.” (Baronian en González Salvador, 1977: 7)

Ahora cuando se sabe en qué siglo aparece el género fantástico, se puede explicar qué lo define en realidad, es decir, qué debe contener una obra fantástica. El objetivo de lo fantástico, según Herrero Cecilia (2016: 17), es confrontar la realidad con todas sus leyes y normas que consideramos ‘naturales’ y desafiarlas, utilizando para esto una obra de ficción como medio para introducir un fenómeno perturbador que insta a cuestionar lo cotidiano y lo familiar en la vida. Así se produce en la mente del lector el llamado efecto de lo fantástico, que es en realidad una mezcla de varios sentimientos o, en otras palabras, “una reacción de desconcierto, de

inquietud, de angustia, de terror o de fascinación” (2016: 19). El eje de lo fantástico se manifiesta, según Todorov (1981: 18), cuando en el mundo familiar, en el que no existen monstruos o espíritus del aire, acontece algo inexplicable que se desvía de las reglas de ese mismo mundo. Cada individuo que nota esta ocurrencia puede percibirla de dos maneras:

“[...] bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por las leyes que desconocemos.” (Todorov, 1981: 18-19)

Además, lo fantástico no es nada más que un experimento lleno de dudas realizado por un individuo que se encuentra frente a algo fantasmal y que “no conoce más que las leyes naturales” (Todorov, 1981: 19).

Para ofrecer más detalle en cuanto a lo que define lo fantástico, Todorov (1981) introduce tres condiciones relacionadas con el lector:

- a) el texto debe obligarle que ve el mundo de los protagonistas como un mundo real y también que desconfía en lo ‘normal’ y lo ‘anormal’ que aparece con un evento
- b) esta duda puede además aparecer en la mente del personaje y esto puede afectar al lector; si el lector no lee la obra conscientemente, puede empezar a identificarse con el protagonista
- c) por último, el lector debe acceder al texto con una cierta perspectiva: negar el análisis alegórico y el análisis ‘poético’.

La primera condición se relaciona con la forma en que está escrito el texto, específicamente con las ‘visiones’ descritas en él, siendo lo fantástico un tipo específico de visión. Por otro lado, la segunda condición es más complicada e involucra tanto la estructura del texto como las reacciones de los personajes a los eventos; también explora el tema de la percepción y cómo se representa. La última condición, destaca Todorov, es más amplia e implica elegir diferentes formas de leer e interpretar el texto (1981: 25).

2.2. Tipos de lo fantástico y sus autores

En cuanto a los tipos de lo fantástico, se destacan tres tipos:

- a) lo fantástico «romántico»
- b) lo fantástico «moderno»
- c) lo fantástico «posmoderno». (Herrero Cecilia, 2016: 17)

Lo fantástico romántico incluía temas de la oposición entre la muerte y el amor, y cómo lo sobrenatural diabólico afecta la atracción. Este tipo fue también explicado con más detalle por David Roas (2011, citado por Herrero Cecilia, 2016: 27), quien sostuvo que los románticos destruyeron los márgenes entre lo interno y lo externo, entre estar despierto y soñar, entre la realidad y la irrealidad, entre lo científico y lo mágico, y que, por esta razón, solo a través de una visión idealista se puede entender lo que parece incomprendible. Por otro lado, lo fantástico moderno, que aparece después de lo fantástico romántico, ha puesto más énfasis en el miedo y la angustia que siente un individuo y en cómo obsesiones con algo y lo irracional destruyen completamente el subconsciente. Debido a que los sentimientos humanos no son perfectos, es posible experimentar alucinaciones y, por el deseo de ser feliz o por el miedo a la muerte, crear obsesiones raras para huir de la realidad y acercarse así a lo oscuro que vive en cada persona, en su identidad (Herrero Cecilia, 2016: 29). De todos estos ‘elementos’ nació el tema del doble, que después inspirará a muchos autores en el mundo, pero también en América Latina.

El tercer tipo de lo fantástico, lo fantástico posmoderno, ya no se basa en fenómenos raros e incomprensibles, sino que toma la realidad y la desestabiliza completamente, presentándola como algo inconstante que puede interpretarse de varias maneras y cuya interpretación depende de individuo a individuo. Aquí no existe una realidad familiar, sino ‘la otra’, que provoca un sentido muy fuerte de alienación; esta pérdida de identidad es la razón principal del surgimiento del tema del Otro, es decir, la voz del Otro. Esta voz aparece cuando los personajes en obras fantásticas adquieren una identidad monstruosa y pierden sus características humanas, hablando entonces sobre lo real desde un ‘lugar mental’ que es irreal (*Ibíd.*: 38).

Siguiendo los tipos de lo fantástico, cabe mencionar algunos autores con los cuales empezó a formarse el género de lo fantástico. Durante el período de lo fantástico romántico, la influencia de autores como Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe, Pierre Jules Théophile Gautier y Ludwig Tieck fue muy importante. Sin embargo, durante el desarrollo de lo fantástico moderno, se puede notar que muchos más autores escribían obras de género fantástico; Guy de Maupassant, Iván Turguénev, Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*), Bram Stoker (*Drácula*, “A Star Trap”), Henry James (*The Turn of the Screw*, *The Private Life*), Howard Phillips Lovecraft (“The Call of Cthulhu”, *The Dunwich Horror*), Stephen King (*Salem’s Lot*, *Carrie*), Joseph Sheridan Le Fanu (*Green Tea*, *Ghost Stories of Chapelizod*), Robert Louis Stevenson (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*) y muchos más que escribieron cuentos y novelas relacionadas con los temas de lo fantástico moderno. También, muchos autores hispanoamericanos escribieron durante este período, pero algo más

sobre ellos se dirá en la sección dedicada al desarrollo de lo fantástico en América Latina. En cuanto a lo fantástico posmoderno, los principales representantes de este tipo son los siguientes autores: Jon Bilbao, Ángel Olgoso, David Roas, Care Santos, Patricia Esteban Erlés, Cristina Fernández Cubas, Manuel Moyano, Juan Jacinto Muñoz Rengel y muchos otros (*Ibíd.*: 39). Todos los autores que pertenecen a lo fantástico posmoderno son en realidad autores contemporáneos, que todavía escriben y comparten sus mundos imaginarios y personajes mágicos con el mundo, y, gracias a ellos, el género fantástico seguirá desarrollándose y, tal vez, creando así otro tipo de lo fantástico para el futuro que viene.

3. EL DESARROLLO DE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN AMÉRICA LATINA

A partir de su aparición en Hispanoamérica, la literatura fantástica fue clasificada como un tipo de literatura escapista, cuyas palabras no estaban escritas con el objetivo de enfatizar un tema político, sino que eran solo el producto de un entretenimiento intelectual. Esa literatura, creada por autores burgueses y designada a un pequeño grupo de gente, es decir, a lectores también burgueses, no trataba temas de la realidad hispanoamericana que realmente importaban. Aquellos que trataban de mejorar la situación social en América Latina y luchaban contra los opresores opinaban que la literatura fantástica no era nada más que un rechazo de los problemas y un medio de escape de la dura realidad. También sostenían que era un tipo de literatura que, en vez de constatar cuáles son las dificultades y así hacer que los lectores espabilen y ayuden con las injusticias presentes en la sociedad, ignoraba todo (Duncan, 1990: 53). Según este punto de vista, el género de lo fantástico solo puede considerarse como “una frívola diversión, un lujo que los hispanoamericanos no deben permitirse, porque la meta de una literatura ‘seria’ e ‘importante’ no puede ser el escape de la realidad” (*Ibid.*). Por otro lado, Rosemary Jackson (1981, citado por Duncan, 1990: 53) aclara que lo fantástico y lo real no pueden existir uno sin otro y que la esencia de lo fantástico es que invade lo real y lo fractura.

Según Hahn (1990: 36), se puede concluir que el cuento fantástico hispanoamericano empieza a desarrollarse en 1858 con la obra de Juan Montalvo llamada “Gaspar Blondín”. Es interesante que este cuento pueda clasificarse como un homenaje al Romanticismo por todos los elementos incluidos dentro de la obra: elementos como escenarios oscuros y misteriosos, la presencia de lo demoníaco que también tiene un trasfondo erótico y un protagonista conectado a lo más allá. Todo esto revela las limitaciones estéticas que estaban presentes en esta época, durante el desarrollo de una literatura nueva, y también las incertidumbres en cuanto al estilo narrativo que oscilaba “entre el cuento literario y el cuadro de costumbres” (*Ibid.*).

Por otro lado, Alba Nury Martínez B. (1980) explica que todos los temas para las obras fantásticas venían de “las creencias cristianas, supersticiones populares, ideas filosóficas y debates intelectuales de cada momento histórico-literario” (101). Esto muestra que la literatura fantástica no puede separarse de la realidad en la que nace, porque esta misma realidad refleja las circunstancias de la sociedad hispanoamericana del siglo XIX. Según Martínez B. (1980), es crucial examinar cómo las nociones de la literatura dominante de mediados del siglo XIX influyeron en el cuento en general y en todos sus rasgos distintivos, especialmente los elementos de lo raro y lo fantasmal, que fueron parte integrante de la literatura del Romanticismo. Lo que

se puede notar en las obras fantásticas es el asunto de “la curiosidad manifestada como el impulso para penetrar en lo prohibido o en la privacidad de lo arcano” (*Ibíd.*: 102).

Durante ese período, surgen las obras de los modernistas, las cuales mostraron una mezcla de rasgos de varias escuelas y movimientos; y todos los protagonistas extraordinarios aparecen en las obras pertenecientes a la literatura fantástica. Pero, ¿quiénes son esos personajes peculiares? Todas esas personas cuyo trabajo no es algo común, como sacerdotes, magos, artistas, proscritos, son esos personajes que se relacionan con lo extraño y sobrenatural y que más aparecen en las obras fantásticas (*Ibíd.*: 103). En cuanto a la clasificación del cuento fantástico hispanoamericano, se distingue entre dos términos opuestos: lo ordinario y lo extraordinario. Lo ordinario puede definirse como un conjunto de reglas del mundo real y familiar, y lo extraordinario como algo contradictorio, algo que pertenece a lo imaginario, onírico, anormal, extralógico, es decir, todo lo que está asociado con el género de lo fantástico. Relacionado con estos términos, según Martínez B., también puede discutirse sobre los mismos en la literatura fantástica hispanoamericana:

- “1. La presencia contrastiva de lo ordinario y extraordinario, en la cual ambos órdenes mantienen una convivencia tácita de la problemática para los protagonistas.
2. Presencia total de lo extraordinario, lo cual tácitamente no presenta problemas.” (1980: 106)

Además, Martínez B. (1980) menciona tres sentidos que se pueden encontrar en el cuento fantástico en América Latina:

- “1. Sentido Alegórico: En el cual el sentido literal superpone de forma implícita un sistema de equivalencia.
2. Sentido Literal: En el cual el plano fantástico trabaja de forma literal.
3. Sentido Metafórico y Simbólico: Es el plano que en una forma analógica da una traslación literal de la marca específica de ambigüedad.” (*Ibíd.*: 106)

Sin embargo, un progreso importante del cuento fantástico se nota a finales del siglo XIX cuando Rubén Darío y Leopoldo Lugones escriben y publican algunos de sus cuentos; Darío publica los cuentos “El caso de la señorita Amelia” y “Verónica”, y los cuentos de Lugones aparecen en diarios titulados *El Tiempo* y *La Tribuna*, que después fueron editados y renombrados como *Las fuerzas externas* (Hahn, 1990: 37). La ‘edad de oro’ del cuento fantástico en América Latina empezó con ciertos cuentos de Jorge Luis Borges, publicados en la revista bonaerense llamada *Sur*; cuentos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Las ruinas circulares”, que ya entraban en lo que podría clasificarse como literatura fantástica. Además, en su ensayo del año 1932, titulado “El arte narrativo y la magia”, Borges enfatiza que no se prestaba mucha atención a la literatura fantástica, por lo cual presenta sus propias teorías sobre

lo fantástico en la literatura. Durante las siguientes décadas, más y más autores escribieron obras fantásticas; autores como Julio Cortázar, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Julio Ramón Ribeyro, Silvina Ocampo, Juan Emar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier y otros.

La conclusión es que los autores, al crear un mundo ficticio, pueden recurrir a elementos que no tienen ninguna relación con la realidad ‘familiar’. Pueden utilizar elementos fantásticos o elementos de la vida real, mezclarlos y sincronizarlos entre sí, y así producir una obra maestra de literatura fantástica (Martínez B. 1980: 107).

3.1. El género fantástico en Argentina

El cuento fantástico hispanoamericano, es decir, los temas y tipos de narración utilizados en él, mostró un gran progreso, específicamente después de la independencia de las naciones americanas. Es más, fue Argentina el país que reveló un avance en su sociedad respecto a la industrialización; su objetivo fue obtener una sociedad con buenos negocios, estabilidad económica y tráfico en los puertos cerca del mar. Desde el año 1870, se pudieron notar aún más cambios en Argentina, particularmente “en las costumbres, el arte, el moderno urbanismo de las ciudades y la estructura social” (López Martín, 2008: 244). Al mismo tiempo, durante esos años, convivían el sistema positivista establecido por el Gobierno y también la secularización de la sabiduría y ciertas instituciones públicas; todo esto inspiró los primeros textos fantásticos y de ciencia ficción escritos por autores que fueron miembros de la generación ochenta. Los escritores de los años 1880 incluían varios temas en sus obras y experimentaban con varias oposiciones, como “la ciencia y lo sobrenatural, la vigilia y el sueño, lo armonioso y lo horrendo, lo cotidiano y lo insólito” (*Ibíd.*: 245).

El interés por los cuentos y textos fantásticos en la sociedad argentina se manifestó a través de las revistas, en las que se publicaban las traducciones de obras de famosos autores, como Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Thomas de Quincey y otros. Junto con esto, también se prestaba gran atención a los temas de la ciencia, la psicología, la astrología, el budismo; las doctrinas orientales eran muy populares y se estudiaban porque ponían el alma en el centro del mundo, enfatizando así la unión del alma con lo místico que existe en el universo. Fueron justamente estos aspectos culturales y las tradiciones europeas que formaron las bases de lo fantástico romántico y del cuento gótico en la sociedad argentina, pero hay que mencionar también la influencia de la cultura africana que,

aunque no estaba tan ‘presente’ en Argentina, se combinó con todos los otros aspectos ya mencionados e inspiró así a grandes autores como Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier.

Por otro lado, según López Martín (2008), al examinar ciertas obras literarias pertenecientes a lo fantástico y la ciencia ficción, con todos sus elementos más importantes, podrían destacarse tres asuntos:

“— la necesidad de no divorciar razón y emoción cuando se busca una proyección teórica en la esfera práctica o real;

— la necesidad de revisar y reformular los códigos que definen el concepto de «realidad» y que deben incluir nociones que escapan a una explicación racional;

— y, tercero, la ciencia puede ser compatible con otras disciplinas que no entran en el orden de lo «positivo».” (*Ibíd.*: 253-254)

Los argumentos mencionados, y especialmente el último, pueden notarse en muchas obras, donde los autores mezclan el espiritismo y la astronomía (Eduardo Ladislao Holmberg), el naturalismo y el trascendentalismo (Eduardo Ladislao Holmberg), la medicina y la alucinación (Martín García Mérou), la ciencia y el misticismo hindú (Carlos Monsalve) o el esoterismo, la magia y la ciencia (Leopoldo Lugones). La conclusión es que este tipo de literatura podría denominarse *fataciencia* porque muestra elementos de ambos géneros: el de lo fantástico y el de la ciencia ficción. López Martín (2008) define la *fataciencia* como

“un género propio del siglo XIX, que concretamente se consolida a raíz de que los escritores toman conciencia de los efectos de la modernidad, y es, en definitiva, un género que pone en relación elementos simbólicos de la tradición de la literatura fantástica con componentes diversos de la ciencia ficción,” (*Ibíd.*: 254)

y enfatiza que es este mismo género el que predominaba en la literatura hispanoamericana, es decir, en la de Argentina en particular. Actualmente, los autores argentinos más conocidos del género fantástico son Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ana María Shua y Silvina Ocampo, pero no se debe olvidar que todos ellos, en realidad, encontraron su inspiración en las obras de los autores de la generación de 1880, autores que no eran tan conocidos, pero que, poco a poco, ayudaron a crear un tipo de literatura verdaderamente excepcional.

4. EL GÉNERO DE LO FANTÁSTICO SEGÚN JULIO CORTÁZAR

4.1. *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*

En su ensayo, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (1975), Julio Cortázar, el reconocido escritor argentino, menciona que en la zona rioplatense se produjo un tipo de literatura que se puede clasificar como fantástica. Todas las obras de autores como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Felisberto Hernández, que también pueden ser descritas como escapistas, se entendían “en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible” (1975: 145). El autor explica que no sabe por qué los autores y lectores del Río de la Plata están tan entrelazados con lo fantástico; ofrece varias razones para ello, como “polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios, inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito” (*Ibíd.*: 145-146), pero concluye que estas razones no son suficientes para describir los orígenes de ciertas obras, como *Los caballos de Abdera*, *La casa de azúcar*, *La casa inundada* y otras. Además, siguiendo con el tema de lo gótico, Cortázar se pone a sí mismo en ese contexto para explicar mejor la conexión entre los autores rioplatenses y los autores universales que influyeron en la literatura fantástica, es decir, gótica, en esta zona de América Latina.

Lo primero que enfatiza es que todo a su alrededor era gótico; en su mente infantil, su casa, con los pasillos donde no había tanta luz y con terrores que se escondían en cosas y convicciones, era un lugar horripilante, un lugar que provocaba miedo desde cada rincón. Estaba rodeado por una realidad poco clara donde, junto con él, vivían los lobisones, plantas raras con raíces que parecían a cuerpos humanos, muertos en los cementerios cuyos cabellos y uñas continuaban creciendo bajo la tierra (aunque ya no tenían ningún uso), sótanos oscuros que casi todos evitaban por algo que escondían dentro de la oscuridad que vivía detrás de su puerta. Debido a esto, quizás, el niño Julio veía las escaleras a su habitación como un sitio perfecto para que su miedo, transformado en un monstruo o una aparición, lo asustara cuando nadie estaba allí. El autor argentino cree que tal vez esto inspiró sus primeros poemas, en los cuales “lo lúgubre y lo necrofílico parecían muy naturales” (*Ibíd.*: 147).

Confiesa también que no conocía la literatura gótica por lo que era en realidad hasta varios años después, cuando leyó libros de autores ingleses como Mary Shelley y Horace Walpole. Una cosa interesante que revela en su ensayo es lo siguiente:

“Preparado por mi infancia, por mi natural aceptación de lo fantástico, de lo uncanny en los libros y en la vida de todos los días, esa grande mala literatura encontró, anacrónicamente, un lector como los de su tiempo, pronto a jugar el juego, a aceptar lo inaceptable, a vivir en un permanente estado de eso que Coleridge llamó *suspension of disbelief*.” (Ibíd.)

Explica que, en este período, empezó a trabajar en sus cuentos y que, aunque consideraba interesantes los temas sobre qué escribía, no le gustaba el resultado final porque no era como lo imaginó en su cabeza. Además, admite que el escritor estadounidense Edgar Allan Poe tuvo mucha influencia en sus cuentos porque, sin las obras de Poe, no se habría atrevido a explorar lo fantástico desde otra perspectiva, es decir, desde “el terreno de *lo otro*” y que no habría aparecido en él esa “disponibilidad a lo fantástico que [...] asalta en los momentos más inesperados” (Cortázar, 1975: 148). Pero sentía desde su juventud que, por alguna razón, ese ‘otro’ no se escondía en los trucos literarios convencionales, sino que tenía que ir más allá.

Por otro lado, menciona también el famoso estudio de Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, y explica que, para Freud:

“en los cuentos de hadas se deja automáticamente de lado la realidad para entrar en un sistema animista de creencias que la civilización ha superado ya y que relega a un plano meramente recreativo o pueril” (Ibíd.: 150),

pero en cuanto al autor y su obra, la situación cambia si se mezclan la realidad y todo lo extraño y anormal, porque en este sentido se produce el sentimiento de *unheimlich*, es decir, de lo siniestro. Y es precisamente por esta combinación de lo normal y cotidiano con lo raro que la literatura gótica podía ‘florecer’ durante períodos racionalistas y épocas “en las que las supersticiones parecían totalmente superadas” (Ibíd.).

Cortázar concluye su ensayo destacando que todos los autores y lectores del Río de la Plata “han buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura” y que su encuentro con lo gótico produjo el “mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros” (Ibíd.: 151).

4.2. *El sentimiento de lo fantástico*

Durante una conferencia en la Universidad Católica Andrés Bello en 1982, titulada “El sentimiento de lo fantástico”, Julio Cortázar discute el desafío de definir el concepto de lo fantástico. En lugar de depender de un diccionario para una definición concreta, Cortázar enfatiza la necesidad de una interpretación individual basada en experiencias personales. Cree que no existe una definición universal de lo fantástico, ya que varía de persona a persona. Reflexiona, además, sobre su propia percepción del mundo desde la infancia y señala que

siempre sintió una conexión oculta entre las cosas, incluso cuando no era aparente o lógica de inmediato. Este sentimiento innato, al que llama ‘el sentimiento de lo fantástico’, se convertiría más tarde en un tema recurrente en sus relatos. Ampliando sus pensamientos, Cortázar plantea que este sentimiento de extrañamiento o desapego de lo ordinario no se limita solo a él. Afirma que es algo que puede ser experimentado por cualquier persona, en cualquier lugar y en cualquier momento. Para quienes están familiarizados con esta sensación y reconocen que hay algo más allá de la lógica convencional, este no es un concepto nuevo. Cortázar subraya que lo oculto y lo fantástico no se limitan al ámbito de la literatura o el cine; más bien, existen dentro de cada individuo. Son una parte inherente de nuestro ser, esperando ser exploradas y comprendidas, destaca el autor argentino (1982: 3).

5. ¿LO SINIESTRO COMO EL EFECTO DE LO FANTÁSTICO?

5.1. *Das Unheimliche*, Sigmund Freud

En su ensayo “Lo siniestro” (“Das Unheimliche” en alemán) de 1919, Sigmund Freud, el célebre psicólogo austriaco, aclara la idea de lo siniestro. Lo más cercano a lo siniestro, según Freud, son nociones como “espantable, angustiante, espeluznante” (1919: 5). Es más, el autor menciona que no se escribe mucho sobre los aspectos de la estética porque, en la mayoría de los casos, siempre se enfoca en lo que es bonito, agradable y que conlleva sentimientos amables. Sin embargo, se puede notar una tendencia a escapar de todo lo que se ‘esconde’ detrás de lo bello y amable, es decir, se rechaza la posibilidad de la presencia de algo repugnante o maligno que provoque sentimientos perturbadores (*Ibíd.*).

Volviendo a la palabra siniestro, es muy intrigante su versión en alemán, que es *unheimlich*. En realidad, *unheimlich* es el antónimo de dos palabras: *heimlich* y *heimisch*, que pueden ser traducidas como doméstico, íntimo y familiar. Además, Freud quería mostrar, usando diferentes diccionarios, que la palabra *heimlich* tiene varios significados dependiendo del idioma en el que se utiliza y que, en muchas lenguas, no existe un equivalente concreto para esta palabra. Es una palabra muy curiosa porque se puede decir que

“[...] no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro.” (*Ibíd.*: 10)

Pero lo más interesante es que Freud (1919) distingue lo siniestro de la cotidianidad y lo de la ficción. Según su entendimiento, lo siniestro forma parte de cada individuo y puede surgir en dos casos: cuando una sensación de exterior impacta algo de la infancia, ‘despertándolo’ de su ‘siesta’, y también al leer una obra de ficción que puede causar sentimientos siniestros que no están conectados con la realidad en la que uno vive. Resumiéndolo todo, Freud explica que lo siniestro “no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (*Ibíd.*: 22).

6. ¿EL NACIMIENTO DEL NUEVO GÉNERO?

6.1. ¿Qué es lo neofantástico?, Jaime Alazraki

Jaime Alazraki (1990) comienza su artículo introduciendo al autor estadounidense Edgar Allan Poe, quien presentó un tipo de cuento corto que fue muy diferente de todos los relatos que aparecieron antes de él, y son exactamente esos cuentos que contienen todos los rasgos de la literatura fantástica. En cuanto a la literatura fantástica en América Latina, el término de lo fantástico se utilizaba mucho, especialmente en Argentina, donde se usaba con el doble sentido. Emilio Carrilo (1968, citado por Alazraki, 1990: 22) explica en su estudio *El cuento fantástico* que lo fantástico se relaciona con conceptos de lo maravilloso, lo anormal, lo extraño y lo misterioso; es decir, lo fantástico pertenece a un mundo que existe en las fronteras del mundo normal y comprensible. En su artículo, Alazraki plantea una pregunta muy importante: “¿Qué distingue y separa al género fantástico de géneros vecinos o afines?” (1990: 22) y la respuesta, según varios críticos, es que el género fantástico usualmente provoca sentimientos de pánico o terror. Louis Vax, por ejemplo, apoya esta opinión declarando que “el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real... Lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica” (1960: 6).

El autor más importante sobre el que escribe Jaime Alazraki, y quien es el personaje central de su artículo, es definitivamente el autor argentino Julio Cortázar. En 1962, durante una conferencia en La Habana, Cortázar confiesa que la mayoría de sus relatos forman parte del género fantástico solo porque no hay otro nombre para el género que aparece en sus cuentos y que él considera distinto del género fantástico que todos conocen. Además, explica que

“[...] La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de *lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto* que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros” (1983: 66-67)

y que, para él, “lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, mientras Ud. venía a esta entrevista” (*Ibíd.*: 42).

Precisamente por esa insatisfacción con lo que se consideraba fantástico, Alazraki (1990), para distinguir entre los cuentos escritos antes de Cortázar, inventó otro nombre o, mejor dicho, otro género para esos relatos cortazarianos: el género neofantástico. ¿Y por qué hizo tal distinción? Explica que escogió ese nombre “porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión,

intención y su *modus operandi*” (1990: 28). Así que, según el investigador argentino, existen tres conceptos importantes en cuanto a lo neofantástico, y esos son:

- a) la visión
- b) la intención
- c) la mecánica o *modus operandi*.

La visión implica que, a diferencia del género fantástico, que ve la realidad como algo fijo, lo neofantástico cree que detrás de la realidad ‘familiar’ se esconde otra dimensión, que es, de hecho, el objetivo final de la literatura neofantástica. Por otro lado, la intención, que a través de la literatura fantástica quiere provocar miedo en el lector, ofrece una nueva perspectiva con el género de lo neofantástico: no provoca miedo, sino solo los sentimientos de inquietud y confusión. Pero, ¿cómo se logra esto con un texto literario? El medio principal es, en realidad, el lenguaje, es decir, las metáforas. Esas metáforas, el llamado “lenguaje segundo” (*Ibíd.*: 29), son lo que permite al autor referirse a la ‘otra realidad’ imposible de nombrar, pero que ciertamente existe, a pesar de que uno no puede percibirla. Como último elemento, Alazraki presenta el *modus operandi*, que explica cómo los autores ‘piensan’ cuando escriben un relato; es decir, los autores neofantásticos presentan inmediatamente los elementos fantásticos que aparecen o aparecerán en el cuento, y utilizan significados metafóricos para transmitir el núcleo de esa ‘otra realidad’ que, como ya se mencionó, es el objetivo de cada obra neofantástica. Para concluir, el cuento neofantástico está, simplemente, en palabras de Alazraki, “apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo [...]” (*Ibíd.*: 31).

7. EL ANÁLISIS DE LOS CUENTOS

7.1. CUENTOS QUE INCLUYEN ANIMALES

7.1.1. “Pájaros en la boca” – ¿Instintos siniestros y carnívoros o comportamiento normal?

—*Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella.*

“Pájaros en la boca” es un cuento de Samanta Schweblin¹ que pertenece a la colección de cuentos *Pájaros en la boca y otros cuentos*, publicada en 2017 por la editorial Penguin Random House. Sara, la protagonista del cuento, en lugar de disfrutar de las delicias culinarias habituales, como un sabroso sándwich o un helado de vainilla con sirope de frambuesa, sorprende a su familia al abrazar sus instintos más primarios y darse un festín con pájaros. Esta sorprendente historia desvela el viaje de una adolescente que se desvía del camino convencional de la alimentación y se sumerge en sus deseos más oscuros, saciando su apetito con la carne de animales inocentes. La descripción gráfica del enfoque metódico de Sara para capturar y consumir a sus ‘presas’ evoca una sensación de repulsión e inquietud en el lector, casi provocando que una ola de náuseas lo invada a medida que profundiza en la narrativa:

“De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizá porque el pájaro intentó escaparse. Silvia se tapó la boca con la mano. Cuando Sara se volvió hacia nosotros el pájaro ya no estaba. Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchados de sangre.” (Schweblin, 2017: 13)

La naturaleza siniestra de su comportamiento se ve acentuada aún más por su reticencia a hablar; tiende a permanecer silenciosa, pero sus gestos y su lenguaje corporal exudan un aire muy enigmático. Además, cuando logra pronunciar algunas palabras, se puede notar su vergüenza, pero sorprendentemente, procede a hablar de sí misma como si fuera ajena a cualquier suceso extraño, mostrando sin esfuerzo una aceptación indiferente de las peculiaridades que la rodean:

—“Comés pájaros, Sara —dije.

—Sí, papá. Se mordió los labios, avergonzada, y dijo:

—Vos también.

—Comés pájaros vivos, Sara.

—Sí, papá.” (*Ibíd.*)

¹ Samanta Schweblin nació en 1978 en Buenos Aires, Argentina. Su inmenso talento le ganó el título de la mejor narradora argentina de las últimas décadas. Es muy conocida por su colección de cuentos *Pájaros en la boca* (2009), por la cual recibió el premio Casa de las Américas, pero también por sus novelas *Distancia de rescate* (2015) y *Kentukis* (2018), y las colecciones de relatos *El núcleo del disturbio* (2001) y *Siete casas vacías* (2015) («Instituto Cervantes», 2023).

Silvia, la madre de la niña, y su padre llevan vidas separadas. Como resultado, Sara ha estado viviendo con su madre, con visitas ocasionales de su padre. Sin embargo, un día como cualquiera, Silvia hace una visita inesperada a su exmarido y le ruega que la siga a su casa. Intrigado por la urgencia en su voz, accede a acompañarla inmediatamente, plenamente consciente de que debe tratarse de algo importante relacionado con su hija Sara. Al llegar a casa de Silvia, lo primero que sorprende al padre es la apariencia de su hija Sara, que estaba muy diferente de lo que recordaba:

“Siempre había sido más bien pálida y flaca, y ahora en cambio se la veía rebosante de salud. Sus piernas y sus brazos parecían más fuertes, como si hubiera estado haciendo ejercicio unos cuantos meses. El pelo le brillaba y tenía un leve rosado en los cachetes.”
(*Ibíd.*: 12)

Es evidente que la dieta de Sara, compuesta únicamente de aves vivas, ha tenido un profundo impacto en su apariencia física, resultando en una apariencia más saludable y atractiva que antes. La autora presenta esta información peculiar como si fuera un hecho cotidiano, pero sólo para Sara, quien incluso encuentra placer en consumir aves. Sus padres están desconcertados por el extraño comportamiento de su hija y luchan por comprender la causa detrás de ello. La madre de Sara, incapaz de soportar más que su hija devore pájaros a diario, le implora a su marido que se la lleve por un tiempo a su propia casa. Ella asegura a su exmarido que la niña continuará recibiendo su ‘comida’ de ella y que él no tiene que hacer nada en cuanto a ello; ella traerá pájaros para alimentar a Sara. Sin embargo, la tragedia sobreviene cuando Silvia enferma y el padre de Sara debe asumir la responsabilidad de cuidarla. Desafortunadamente, surge un gran problema: él no puede cumplir con este deber tan importante y, en cambio, como bien destaca Livellara Abrile (2018: 54), pasa su tiempo intentando racionalizar y aceptar la situación siniestra como algo normal. Aun así, hay momentos en los que se siente agobiado por la inquietud al ver a Sara sentada y esperando, lo que le hace sentir más desamparado:

“Cuando entraba a la casa, alrededor de las siete, y la veía tal cual la había imaginado durante todo el día, se me erizaban los pelos de la nuca y me daban ganas de salir y dejarla encerrada dentro con llave, herméticamente encerrada, como esos insectos que cazaba de chico y guardaba en frascos de vidrio hasta que el aire se acababa.” (Schweblin, 2017: 14)

Aunque el padre se siente incapaz de proporcionar a Sara lo que más necesita, nota un preocupante deterioro en su salud y apariencia cuando se abstiene de consumir aves: “Estaba perdiendo sus cachetes rosados y ya no se la veía tan bien como en los días anteriores.” (*Ibíd.*: 15).

Según Rivera (2018: 118), profundamente preocupado por la disposición enfermiza de su hija, el narrador finalmente acepta la inquietante verdad sobre su hija y la acepta como su nueva realidad. Haciendo acopio de valor, decide comprar un pájaro para Sara, reconociendo que puede ser la única forma de aliviar su sufrimiento. Al entrar a su habitación por primera vez desde su llegada, coloca con cuidado la caja que contiene el pájaro en su mesa antes de salir silenciosamente, dejando a Sara sola con su nuevo ‘compañero’. Sólo después de descubrir que ella ha consumido a la pequeña criatura, el padre finalmente experimenta una sensación de alivio:

“Escuché un chillido breve, y después la canilla de la pileta del baño. Cuando el agua empezó a correr me sentí un poco mejor y supe que, de alguna forma, me las ingeniaría para bajar las escaleras.” (Schweblin, 2017: 16)

Pero, ¿qué significa en realidad el motivo del pájaro en este cuento? Tal vez Sara sufra de alguna enfermedad mental y necesite ciertos medicamentos para mantener la enfermedad a raya. Es posible que sus padres sientan vergüenza por ello y hagan de esto un ‘espectáculo’, escondiendo a Sara en casa y prohibiéndole interactuar con otras personas. Así que el ‘pájaro’ puede simbolizar medicina para curar la depresión, la ansiedad o algún otro tipo de trastorno mental que quizás pone la vida de la niña en peligro.

El cuento “Pájaros en la boca” ocupa un lugar destacado en la colección de Samanta Schweblin, y presenta sorprendentes similitudes con la literatura neofantástica de Julio Cortázar por los temas que trata: desde la infancia hasta la enigmática presencia de un problema desconocido que deja perplejos a los personajes (Rivera, 2018: 119). La autora logra cautivar la atención del lector al desentrañar poco a poco la peculiar situación de Sara. A medida que se desarrolla la historia, el lector se involucra en el destino de Sara y anticipa ansiosamente una resolución positiva, y al final, Schweblin cumple, dejando al lector satisfecho con el resultado.

7.1.2. “Carta a una señorita en París” – ¿Suicidio como escape de justicia o de enfermedad grave?

¿Sabe usted que la misericordia permite matar instantáneamente a un conejito dándole a beber una cucharada de alcohol?

Con este cuento tan extraño sobre conejos, Cortázar logra, una vez más, sorprender y confundir al lector. Seguramente surgirán preguntas cómo: ¿Son estos conejitos animales ‘normales’? ¿O llegan desde un lugar oscuro, desde lo más profundo de la psique humana? En

esta historia, uno conoce, poco a poco, a un hombre que escribe una carta a una mujer llamada Andrée y le explica la anormalidad en su vida: el hecho de que vomita conejos.

Lo primero que se puede notar sobre este relato es la manera en la que el protagonista, quien es también el narrador, se dirige a Andrée. Aunque el texto no refleja la forma estricta de una carta, el uso del nombre al principio del cuento y el tono personal utilizado a lo largo de la historia lo hacen parecer a una. Por otro lado, en “Pájaros en la boca”, Schweblin usa un narrador omnisciente que presenta la peculiar situación de Sara con un tono menos personal, tal vez más reservado, pero que, gracias a esta ‘distancia emocional’, revela con mucho detalle todos los sentimientos escondidos de los personajes. Al mismo tiempo, es muy interesante que el narrador ponga toda su atención en los padres de Sara y en sus preocupaciones por el comportamiento de su hija, sin ofrecer nada en cuanto a los sentimientos y opiniones del personaje más importante del cuento: Sara. Además, la diferencia principal entre “Carta a una señorita en París” y “Pájaros en la boca” es que Cortázar introduce un personaje que vomita animales (conejos) y, en el caso de Schweblin, su protagonista come animales (pájaros). Los dos personajes son similares, pero, mientras el hombre quiere acabar de alguna manera con sus problemas relacionados con animales, Sara no puede vivir sin ellos, es decir, no puede dejar de comer pájaros porque su condición solo empeora.

Al leer los primeros párrafos de “Carta a una señorita en París”, es notable que el narrador/protagonista conoce muy bien a Andrée, porque trata de notificarle que, aunque no quería, se mudó a su apartamento en Suipacha. Luego revela una información muy, muy rara: que el objetivo de su carta no es esto, sino los conejos. Esta oración, que sigue después de explicaciones triviales sobre el apartamento y el hecho de que Andrée está en París, provoca sorpresa y un poco de confusión: “Pero no le escribo por eso, esta carta se la envío a causa de los conejitos, me parece justo enterarla; y porque me gusta escribir cartas, y tal vez porque llueve” (Cortázar, 1970: 13). El personaje menciona los conejos al principio de su carta, pero entonces empieza a comentar sobre su nueva casa, y el lector se olvida de esta parte hasta que se menciona nuevamente. Es definitivamente una información insólita para declarar a alguien, y uno probablemente no esperaría este tipo de ‘saludo’ en una carta de su amigo. Lo más siniestro sobre esto es la manera despreocupada con la que el protagonista confiesa su ‘problema’, aunque este tono se pierde a lo largo del cuento y, de un modo, se convierte en un tono maníaco y perturbador. El texto de la carta se transforma aún más en algo verdaderamente chocante cuando el narrador delata más detalle sobre estos conejos que tanto le molestan:

“Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito. Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito.” (*Ibíd.*)

Inesperado y siniestro, esto permea profundamente en la mente del lector, obligándolo a imaginar este hecho extraño con más detalle del que quisiera, y lo persigue porque realiza que esta situación es la parte más importante de toda la historia. Además, el narrador comenta que, aunque de vez en cuando vomita conejos, lo que realmente no podemos considerar como algo cotidiano o normal, esta ocurrencia debe ser aceptada como algo ordinario, ya que no hay otra opción más que tolerarlo. Probablemente por este mismo razonamiento – al considerar que su condición es normal– procede a explicar en detalle lo que le sucede exactamente cuando siente el impulso de vomitar un conejo:

“Cuando siento que voy a vomitar un conejito me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco. El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño como un conejillo de chocolate, pero blanco y enteramente un conejito.” (*Ibíd.*: 14)

Como puede percatarse de su descripción, el protagonista lo presenta todo con un aire de indiferencia, como si quisiera separarse de la situación, pero, al mismo tiempo, es consciente que esto no es posible y lo ‘incorpora’ a su rutina diaria. Según Michielsen (2007: 6), los conejos se han convertido en una costumbre que el narrador acepta como una ocurrencia normal en su vida, y el origen de los conejos no le importa. Lo intrigante es que, aunque esa situación siniestra le molesta indudablemente, muestra dedicación hacia los conejitos: cultiva trébol en su balcón para asegurarse que los conejos tengan comida cuando ‘nacen’.

No obstante, su indiferencia se convierte en confusión cuando advierte que le pasó lo mismo como el otro día, es decir, que otro conejito apareció. Ya que no puede comprender la multitud de sentimientos que lo atacan, comienza a negar el predicamento en el que se encuentra, enunciando que lo tenía controlado completamente y no entiende por qué su corazón se ahoga en temor ante lo raro en su vida. El hecho de que sea capaz de discernir la peculiaridad que rodea los acontecimientos en su vida revela, de una manera, los pensamientos del lector que trata de descifrar lo leído. El narrador continúa añadiendo información sorprendente, como que regaló a un conejo a una señora del municipio de Molina, quien creía que criar conejos era su pasatiempo y no lo que realmente era: una locura que él aceptó después de mucha contemplación.

Sin embargo, a pesar de aceptar su situación, decide matar al conejito inmediatamente después de vomitarlo y estaba muy seguro de su decisión: “Apenas pude me encerré en el baño; matarlo ahora” (Cortázar: 16). Aunque el lector espera ese momento pavoroso, creyendo con cada nueva oración que el narrador seguirá con su intención de matar al conejo blanco, se sorprende, y tal vez decepciona, al leer que el protagonista no logra a hacerlo: “Comprendí que no podía matarlo. Pero esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris” (*Ibíd.*: 17). Es muy obvio que el protagonista siente un tipo de conexión con esos animalitos que ahora ‘controlan’ su vida y por esta razón no pudo dañar al conejito blanco, a despecho de su determinación inicial. De sus palabras se puede observar que su problema no mejoró, sino que empeoró, porque después de su intento de matar a uno de los conejos, ‘nacieron’ tres más, y todos eran diferentes: uno negro, uno blanco y uno gris. ¿Qué puede significar esto? ¿Es esto un tipo de retribución por su deseo de deshacerse del conejito blanco, un castigo irónico de los conejos hacia él, su creador y cuidador? ¿O es todo esto algo más?

En este punto de la historia, el lector empieza a preguntarse qué realmente son esos conejos de los que el protagonista habla todo el tiempo. ¿Se trata de verdad de animales? ¿O son tal vez rehenes que el narrador esconde en el apartamento? ¿Podría ser que los conejos sean víctimas de homicidio? ¿Son esos animalitos, de hecho, gente muerta, fantasmas, almas atormentadas, cuyo resentimiento los fuerza a permanecer junto a su asesino? Pero, uno no debe solo pensar sobre crímenes y en gente violenta que mata a otros por el puro deseo de ver miedo en los ojos de sus víctimas antes de robarles la vida como si no valiera nada. Según Rodríguez Flórez (2018: 12), el cuento definitivamente refleja los conceptos del psicoanálisis de Sigmund Freud, ya que los conejos pueden ser el símbolo de deseos o identidades escondidos dentro del narrador. Por esa razón, quizás los conejos – blancos, negros, grises – y la misma Andréa sean otras identidades del protagonista: desconocidos escondidos en su mente, difíciles de controlar, que no le permiten descifrar que todos estos seres son él mismo. Podría ser que el protagonista simplemente sufra del trastorno de identidad disociativo (TID) y no entienda la gravedad de su enfermedad.

Las personas que viven con esta condición usualmente no son conscientes de sus ‘alteres’, es decir, de las otras personalidades que existen junto con la original. Es muy normal que uno actúe diferentemente cada vez que se manifiesta otro alter ego, porque todos ellos son distintos; no es extraño ver que cada identidad pronuncie palabras a su manera, piense que su edad es menor o mayor de lo que realmente es, y casi cambie de género al hablar. Como bien destaca

Cabello Gutiérrez (s.f.), lo más importante sobre trastornos como este es que típicamente aparecen como respuesta a acontecimientos traumáticos que provocan sentimientos incómodos para la víctima.

Sin embargo, el protagonista de “Carta a una señorita en París” no es el único que vive con varias personalidades: Theodore Bannerman de *La Casa al Final de Needless Street* (*The Last House on Needless Street*) de Catriona Ward y Kevin de la película *Múltiple* (*Split*), dirigida por M. Night Shyamalan, comparten el mismo destino. En *La Casa al Final de Needless Street* (2021), Ted parece ser uno de los varios narradores que forman parte de la historia, pero el final de la novela revela que otros narradores – Olivia, Lauren, Night-time – son en realidad otras identidades de Ted. Sus nuevos ‘amigos’ son el producto de un evento traumático de su infancia: el suicidio de su madre (la encontró muerta y la enterró en el bosque, junto con sus cosas, a las que después llamaba ‘dioses del bosque’). Después de este acontecimiento, la casa se convirtió en un lugar embrujado donde la mente de Ted inventó los alter egos: los gatos Olivia y Night-time, la ‘hija’ Lauren y Ted también preserva su identidad infantil, Little Teddy, probablemente a causa del trauma que sufrió. Por otro lado, la situación de Kevin es un poco más complicada: él no tiene que tolerar cuatro o seis personalidades en su cabeza, sino 24 de ellas. La película *Múltiple* (2016) introduce a Kevin bajo el apodo ‘La Horda’ (‘The Horde’) debido a la cantidad de los alter egos que existen junto con su identidad original. Pero, a diferencia de Ted, Kevin no tiene control y no puede acceder a la realidad; es decir, sus alteres actúan como quieren, especialmente Dennis, quien es el alter principal porque apareció primero y tiene el rol de protector de los otros alteres. Es muy interesante, pero también triste, que ambos Kevin y Ted fueran víctimas de abuso doméstico, y que los abusadores en sus vidas fueran sus propias madres, que, en vez de protegerlos, hicieron lo contrario. Sin embargo, cuando uno compara el protagonista de “Carta a una señorita en París” con Ted y Kevin, no se notan tantas similitudes (el pasado doloroso de Kevin y Ted, y su enfermedad (TID)), pero lo que sí es parecido es su comportamiento: todos ellos muestran signos de inquietud, paranoia y angustia, que poco a poco disecan los verdaderos pensamientos y personalidades de los personajes.

Con el progreso del cuento, uno entra más profundamente en la vida del narrador con los conejos:

“Usted ha de amar el bello armario de su dormitorio, con la gran puerta que se abre generosa, las tablas vacías a la espera de mi ropa. Ahora los tengo ahí. Ahí dentro. Verdad que parece imposible; ni Sara lo creería.” (*Ibíd.*)

Según Harper Collins (s. f.), precisamente esta descripción de la situación recuerda un poco al modismo *trapos sucios*, que se refiere a un secreto vergonzoso que uno quiere ocultar de otra gente. Lo que más le tormenta es que quiere esconder los animalitos de la limpiadora Sara, que vive con él, porque sospecha que ella ya sabe todo sobre los conejos y solo pretende no saber nada de su secreto. Además, a él no le gusta estar solo con el “armario condenado” (*Ibíd.*: 18) y con la responsabilidad que tiene hacia los conejos, pero, a pesar de lo que siente y piensa, todavía sigue la rutina rara. Es en este punto del cuento donde el narrador empieza a comportarse de un modo extraño: en un momento está fascinado por los conejos, los trata como mascotas, y de repente concluye que preferiría que estuvieran quietos. Pero, ¿con qué sentido utiliza el adjetivo ‘quieto’? ¿Podrá ser que, en su mente, ‘quieto’ en realidad signifique ‘muerto’? ¿Es posible que el protagonista tenga un secreto aún más grande y espantoso de lo que uno pueda imaginar? ¿Qué revelará el final de este cuento?

En los últimos párrafos, el narrador enloquece poco a poco con cada día, porque armoniza todo lo que hace con los hábitos de sus ‘amiguitos peludos’, y así también empieza a ignorar a sus amigos humanos, encerrándose completamente en el apartamento. Es fascinante que, aunque temía a los conejos desde el principio del cuento y no sabía cómo arreglar la situación que controlaba su vida, comienza a aceptarlo todo completamente: “Solamente diez, piense usted esa pequeña alegría que tengo en medio de todo, la creciente calma con que franqueo de vuelta los rígidos cielos del primero y el segundo piso” (*Ibíd.*: 21). Tal vez este estado mental del narrador le ayudó a continuar cuidando a los conejos e incluso a limpiar después de su ‘recreo diario’ para que Sara no notara algo raro ni tratara de buscar respuestas a todas las preguntas que seguramente tiene sobre su empleador. Pero, ¿quién es Sara? ¿Por qué aparece su nombre con tanta frecuencia hacia el final de la historia? Si el protagonista de verdad tiene TDI, ¿puede ser que Sara sea un nuevo alter ego que ‘nace’ en el nuevo apartamento y finge ser una limpiadora obediente?

Inesperadamente, el narrador experimenta un choque:

“En su cúbica noche sin tristeza duermen once conejitos; acaso ahora mismo, pero no, no ahora. En el ascensor, luego, o al entrar; ya no importa dónde, si el cuándo es ahora, si puede ser en cualquier ahora de los que me quedan.” (*Ibíd.*)

Su condición empeoró rápidamente justo en el momento cuando pensaba que todo estaba bien: ahora vomita conejos en lugares más aleatorios. Su comportamiento recuerda a la actitud del padre de Sara en “Pájaros en la boca”: él también ignoraba las necesidades de su hija, pensando que su deseo de comer pájaros desaparecería si lo rechazaba, pero, claro, no funcionó. Lo que diferencia a la niña Sara y el narrador del cuento de Cortázar es, simplemente, la cantidad de

ayuda que recibieron; el padre de Sara ayuda a su hija cuando entiende que ella morirá si no le da lo que necesita, mientras el protagonista de “Carta a una señorita en París” es completamente solo, aislado, y nadie sabe que está gritando por ayuda. Por esta razón, Sara logra sobrevivir a pesar de la gravedad de su condición, pero el protagonista de esta historia insólita sobre conejos vomitados sufre mucho más, hasta que decide resolver su problema con la única solución disponible: el suicidio. Antes de su trágico final, advierte a Andreé que los conejos destrozaron todo en el apartamento y comenzaron a gritar de una manera muy siniestra:

“Rompieron las cortinas, las telas de los sillones, el borde del autorretrato de Augusto Torres, llenaron de pelos la alfombra y también gritaron, estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos.” (*Ibíd.*: 21-22)

Si, otra vez, suponemos que el narrador sufre de TID, los gritos de conejos podrían interpretarse como la lucha feroz entre todos sus alter egos – Andreé, conejos, Sara, sus amigos – para decidir quién es el más poderoso y quién controlará todo. Por otro lado, si uno supone que el protagonista es un asesino en serie, todos los alteres se convierten inmediatamente en sus víctimas, pasadas y presentes. Así, los gritos podrían entenderse como llantos de las personas que no mató, pero que tiene encerradas en el armario, escondidos del mundo real, congeladas en tiempo y espacio: lo único que pueden hacer es esperar que llegue un nuevo día y que sobrevivan otro día más en su jaula de madera.

“Carta a una señorita en París” es realmente un cuento que provoca varios sentimientos en la mente del lector y lo hace pensar sobre todas las posibles interpretaciones de la siniestra locura que surge con cada nueva oración del protagonista. Sin embargo, el comportamiento del protagonista se ve influenciado por su entorno: un apartamento prestado le inspira a escribir una carta innecesariamente larga a un alter ego femenino o a una mujer muerta, que termina con el anuncio de su muerte, causada por un salto del balcón. Cortázar logra sorprender al lector con el final inesperado del cuento, aunque el lector cree que no puede pasar algo aún más loco de todo lo que experimentó leyendo esta obra realmente extraña, pero al mismo tiempo, magistral. Al final, el suicidio del narrador definitivamente despierta muchas preguntas en la mente de cada lector, pero, tomando este análisis en consideración, dos deben ser las principales:

1. ¿Fueron los alter egos quienes lo forzaron a suicidarse porque él no quería darles control de su cuerpo y mente?
2. ¿Fue su muerte una forma de escapar del castigo que sin duda recibiría por todos los asesinatos que cometió?

Solo Julio Cortázar sabe las respuestas a estas preguntas hipotéticas, pero, desafortunadamente, nunca se revelará exactamente qué quería expresar con este cuento, que siniestramente cambia la realidad ‘familiar’ y, al mismo tiempo, provoca sentimientos de confusión, frustración y pura fascinación.

7.1.3. “Mariposas” – ¿Amor infinito o violencia brutal?

La mariposa cae al piso. Se mueve con torpeza, intenta volar pero no puede. Al fin se queda quieta, sacude cada tanto una de sus alas, y ya no intenta nada más.

La historia “Mariposas” en *Pájaros en la boca y otras historias* es un cuento breve pero emocionalmente impactante que abarca temas de inocencia, vulnerabilidad, hermosura, cortedad y poder cruel. El cuento comienza con una nota alegre, que irradia una inconfundible sensación de felicidad. Sin embargo, a medida que avanza la narración, esta alegría inicial se desmorona poco a poco, dando paso a una angustia devastadora y asombrosa. Entre todas las historias de la colección, esta en particular tiene el poder de conmocionar y entristecer profundamente a cada lector. Lo interesante es que los personajes principales de “Mariposas” son dos hombres, Calderón y Gorritti, a diferencia de las protagonistas femeninas con las que Schweblin empieza su colección de cuentos siniestros. También, no se puede saber con certeza, pero es posible que Schweblin haya elegido intencionalmente estos nombres para aludir a dos hombres muy conocidos en la historia: Pedro Calderón de la Barca, el reconocido autor español, y Gustavo Gorritti, el periodista peruano. Esto podría ser una indicación sutil de la importancia social que se otorga a los hombres. En la historia, los dos protagonistas esperan a sus hijos fuera de la escuela y entablan una conversación sobre ellos. Calderón es el más hablador, mientras que Gorritti responde mayoritariamente con gestos. De repente, una mariposa se aproxima a Calderón:

“Una mariposa se posa en el brazo de Calderón, que se apura a atraparla. La mariposa lucha por escapar, él une las alas y la sostiene de las puntas. Aprieta fuerte para que no se le escape.” (Schweblin, 2017: 11)

La forma en la que interactúa con esta delicada criatura, infligiéndole dolor y confinándola, revela el salvajismo inherente que reside en lo más profundo del alma de un hombre. Indefensa y anhelante de liberación, la mariposa trata de liberarse de su trampa, pero sus débiles alas no le conceden la fuerza para escapar de su tormento. Esta escena en particular evoca una profunda sensación de perturbación y horror, porque Calderón tuvo la opción de

ignorar la presencia de la mariposa y dejarla ilesa. Sin embargo, impulsado por una fuerza inexplicable, optó deliberadamente por destruir a la mariposa en una demostración despiadada de poder y destrucción:

“Calderón la suelta. La mariposa cae al piso. Se mueve con torpeza, intenta volar pero no puede. Al fin se queda quieta, sacude cada tanto una de sus alas, y ya no intenta nada más. Gorriti le dice que termine con eso de una vez y él, por el propio bien de la mariposa por supuesto, la pisa con firmeza.” (*Ibíd.*)

Aunque Gorriti no utiliza palabras para comunicarse, sus acciones y gestos dejan claro que es una persona cruel. Es a través de sus órdenes silenciosas que obliga a Calderón a matar la mariposa y, obedientemente, Calderón lleva a cabo el acto. En su mente, Calderón cree que está haciendo algo bueno, que está salvando a la mariposa del sufrimiento acabando con su vida. Sin embargo, ocurre algo peculiar. La anticipación de la llegada de los niños toma un giro siniestro. Las puertas del colegio se abren como si el viento hubiera roto violentamente las cerraduras y, en lugar de niños, una multitud de mariposas de distintos colores se acerca a los padres que esperan. En ese momento, Calderón se siente invadido por el miedo, temiendo que las mariposas lo ataquen. Sin embargo, no son las mariposas en sí lo que él teme, sino las consecuencias de sus propias acciones. El protagonista recuerda vívidamente el color de la mariposa que aún yacía muerta bajo su zapato, una bella criatura de color almendra que le recuerda a los ojos de su hija. Las últimas líneas de la historia evocan una profunda sensación de horror: “Calderón, en cambio, permanece inmóvil. No se anima a apartar el pie de la que ha matado, teme, quizá, reconocer en sus alas muertas los colores de la suya” (*Ibíd.*).

La conclusión de este relato es realmente impactante y deja al lector con un profundo deseo de desentrañar su significado metafórico. Una interpretación podría ser que el cuento representa a un padre que alguna vez fue amoroso y que sufre una transformación repentina, convirtiéndose en una figura abusiva que casi mata a su propia hija. Sin embargo, puede haber más capas de significado para explorar. Schweblin utiliza hábilmente el concepto de niños transformándose en mariposas para introducir elementos de lo neofantástico, creando una narrativa que es a la vez familiar e inquietante. La situación y el escenario en los que se encuentran los personajes pueden verse como ordinarios y extraordinarios al mismo tiempo. Además, según Livellara Abrile (2018: 56), la presencia de mariposas en la historia puede vincularse con “Axolotl” de Julio Cortázar, donde el narrador también ‘se convierte’ en un animal: un ajolote. La historia “Mariposas” tiene la profunda capacidad de impactar intensamente a los lectores, impulsándolos a reflexionar sobre los símbolos y mensajes ocultos que la autora pretendía transmitir.

7.1.4. “Axolotl” – ¿Metamorfosis o transposición?

Los ojos de un axolotl no tienen párpados.

¿Por qué ir a un parque zoológico y mirar a animales aburridos, como monos y elefantes, cuando uno puede esconderse en la oscuridad del acuario, donde nadie se atreve a ir, y descubrir a los ajolotes, los animales más mágicos del mundo? En este cuento, Julio Cortázar introduce un protagonista al que le gustan los animales y que es un visitante frecuente del parque zoológico. Sus animales favoritos son leones y panteras, pero un día nota que esos animales ya no le interesan como antes y decide cambiar su rutina:

“Los leones estaban feos y tristes y mi pantera dormía. Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa.” (1964: 53)

Sin saber que esa decisión espontánea le cambiará la vida, el protagonista entra en los acuarios y encuentra a los axolotl. Los animalitos le atraen inmediatamente, y así empieza su obsesión con ellos. Lee diccionarios sobre los ajolotes y descubre mucha información que desconocía: desde su origen hasta las historias sobre el aceite de los axolotl, que ya no se produce. Es muy interesante la información que comparte el protagonista al principio del cuento: “Ahora soy un axolotl” (*Ibíd.*). Con esta afirmación, intenta captar la atención de los lectores desde los primeros momentos de la narración, y luego procura sorprendentes detalles sobre cómo llegó a convertirse en un axolotl. Es más, proporciona la razón fundamental por su encuentro con los axolotl: “El azar me llevó hacia ellos una mañana de primavera en que París abrió su cola de pavorreal después de la lenta invernada” (*Ibíd.*); el culpable de todo es, en su mente, el destino, y el protagonista cree profundamente en eso, concluyendo que comparte una conexión olvidada con esas criaturas raras: “[...] desde el primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos” (*Ibíd.*). Según Planells (1976: 293), las primeras tres oraciones del cuento sirven en realidad como un pequeño resumen de toda la historia que el narrador explicará después:

“Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.” (Cortázar: 1964: 53)

Así que, a diferencia del cuento “Mariposas”, donde los acontecimientos se desenmarañan cronológicamente, sin que uno pueda adivinar cómo termina el cuento, en “Axolotl” el protagonista revela inmediatamente un poco sobre lo que le sucede al final. A pesar de esto,

ambos cuentos mantienen al lector atrapado bajo su siniestro ‘hechizo’, y uno no tiene otra opción que leerlo todo, hasta la última palabra.

En “Axolotl”, como progresa la historia, puede notarse algo muy raro: el protagonista empieza a comparar los axolotl con los seres humanos, pero también a referirse a sí mismo como si fuera uno de ellos: “[...] pero lo que más me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas” (*Ibíd.*). Sus palabras llevan consigo un sentimiento verdaderamente incómodo que seguramente invade al lector, ocultándose dentro de él sin que lo note al principio, pero cuando aparece la piel de gallina, la sensación de algo siniestro se da a conocer. Lo curioso es que, desde todos los ajolotes que vivían en el acuario, el protagonista elige uno que parecía aislado de los demás, y tal vez, al verlo solo, recordó su propia experiencia en la vida. Puede ser que él también haya sido rechazado alguna vez y por eso ese axolotl le gustaba tanto: porque ambos eran iguales, rechazados por todos por ser diferentes.

El protagonista continúa ‘posicionándose’ en la mente de los axolotl, adivinando sus pensamientos, mostrando así que su humanidad está desapareciendo poco a poco:

“Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos. Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente.” (*Ibíd.*)

Con cada día que pasaba observar a esos animalitos peculiares, que supuestamente guardaban un secreto muy importante dentro de sí, y que él estaba a punto de descubrir, la descripción que hacía de ellos se transformaba. Al principio, ofrece descripciones completas de los axolotl, pero a medida que avanza el relato, pone toda su atención en una parte específica de los ajolotes: sus ojos. Admite que está especialmente obsesionado con esta parte de sus cuerpos porque, cada vez que estaba con ellos, sus ojos dorados le narraban de una vida distinta a la que vivía, y eso le fascinaba. Otra cosa que menciona es que, aunque otros peces tienen ojos preciosos, simplemente no pueden compararse con los ojos de los axolotl, que reflejan un cierto tipo de inteligencia. Además, Cortázar incluye la teoría de Darwin en su cuento: el personaje principal de “Axolotl” rechaza la opinión de Charles Darwin de que los seres humanos evolucionaron de los monos y ofrece una nueva ‘teoría de evolución’: que los seres humanos evolucionaron de los ajolotes:

“La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. Sólo las

manecitas...Pero una lagartija tiene manos así, y en nada se nos parece. Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con los ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales*.” (*Ibíd.*: 54)

Al leer el texto con más cuidado, se puede notar que el protagonista vuelve a utilizar el pronombre ‘nos’, lo que refuerza aún más sus extrañas creencias de que es un axolotl.

Pero, a pesar de que se ve como uno de ellos, como su ‘descendiente’, piensa que no tiene derecho a estar en su presencia porque esos animales tan magníficos, aunque comparten una conexión increíble con él, empezaron a asustarlo. Los ojos que tanto le asombraban al principio se transformaron en un horror siniestro que no podía ignorar:

“Les temía. Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme solo con ellos. “Usted se los come con los ojos”, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de lo que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro.” (*Ibíd.*)

Tal vez el momento más espeluznante de todo el cuento es la siguiente oración: “Los ojos de un axolotl no tienen párpados” (*Ibíd.*). En solo ocho palabras, Cortázar introduce una información que inmediatamente provoca sentimientos escalofriantes e incómodos. Este conocimiento permea profundamente en las partes oscuras de la mente, ahogando y matando al sentido común, prohibiendo que uno olvide que los axolotl tienen su alma, su mente, su vida. Y es exactamente esto lo que le pasa al protagonista: en un momento estaba concentrado en la cara de un axolotl y, al siguiente, vio su propia cara desde el acuario, es decir, la cara de un hombre que trataba de comprender los secretos de los axolotl. No obstante, no entendía por qué aún podía pensar como un hombre si ya no estaba en su cuerpo ‘original’, y esto le confundía. ¿Por qué era un axolotl y un hombre al mismo tiempo? ¿Poseía dos mentes? Expresa su angustia mediante las siguientes palabras:

“Sólo una cosa era extraña; seguir pensando como antes, saber. Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. [...] El horror venía - lo supe en ese momento - de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles.” (*Ibíd.*)

Su ansiedad no dura por mucho porque un axolotl se acerca a él, y el protagonista nota un tipo de comprensión en sus ojos dorados, lo que le hace reflexionar. ¿Es posible que él también sea ese otro ajolote o que todos los ajolotes simplemente piensen como seres humanos, pero sean incapaces de mostrarlo, destinados a observar pasivamente a los humanos desde detrás del vidrio? Aunque expresa todas esas dudas, al final sigue estando seguro de su nueva ‘identidad’; así, acepta completamente su ‘axolotl-idad’ y deja la humanidad en su cuerpo original. Ese ‘antiguo’ él, que sigue visitándolo, aunque no tanto como antes, muestra que todos los seres

humanos pierden interés por algo con el paso del tiempo. El axolotl espera que, por lo menos por la conexión inicial que tenía con su parte humana, el hombre escribirá un cuento como un homenaje a ambos, porque solo entonces ese animalito rosado podrá superar la soledad y finalmente sentir paz.

Lo interesante sobre este cuento es que los lectores pueden ‘entrar’ completamente en la mente del narrador, que no es posible en “Mariposas”, porque ahí el narrador es omnisciente y uno solo puede confiar en sus conclusiones sobre los acontecimientos. Por otro lado, el hecho de que el protagonista de “Axolotl” sea también el narrador y presente cada uno de sus pensamientos podría quizás verse como un acercamiento más personal y crudo hacia el lector, sin cierto distanciamiento que se encuentra en “Mariposas” de Schweblin.

Además, la historia siniestra de “Axolotl” puede compararse con *La Metamorfosis* (1972) de Franz Kafka, una breve novela sobre un hombre llamado Gregorio Samsa, quien un día se despierta y descubre que su cuerpo ya no es el de antes, sino que ahora es un bicho feo. Poco a poco, Gregorio pierde sus capacidades humanas (de pensar y hablar como un ser humano) y muere de una manera muy triste. Según Díaz (2017: 204), el protagonista de *La Metamorfosis* y el narrador de “Axolotl” son muy similares porque ambos experimentan transformación en un animal: Gregorio en un insecto y el narrador en un ajolote. Lo peculiar sobre Gregorio es que preserva su tamaño de un ser humano, aunque se transforma en un bicho; por otro lado, el narrador de “Axolotl” ‘cambia’ a algo más pequeño que él: un axolotl. Pero lo que realmente conecta estas dos obras es la espeluznante realización de que:

“[...] ambos seres están atrapados: Gregorio en forma de insecto, que finalmente fallece abandonado y olvidado, sin pena ni gloria, y el narrador de la obra de Cortázar, un hombre dentro de su imagen de piedra rosa, en esta soledad final “a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros...” (Cortázar en Díaz, 2017: 204)

Sin embargo, *La Metamorfosis* de Kafka no es el único relato que se asemeja a “Axolotl”. La trama de la novela de Samanta Schweblin *Distancia de rescate* (2014) también comparte algunas similitudes con el raro cuento de Cortázar. En ese libro, una madre está convencida de que su hijo ya no es su hijo, sino que el alma de alguien desconocido reside en el cuerpo de su hijo David. ¿Y por qué piensa eso? En un momento de pura desesperación materna, lleva a su hijo enfermo a una curandera que intercambia, es decir, transpone el alma de David con un alma sana. Pero no sin consecuencias: aunque le salva la vida, sus acciones provocan el inicio de algo mucho peor que enfermedad. Entonces, ¿puede considerarse esto también como una transposición, es decir, ‘cicatrización’ de un alma maníaca? ¿O es esto un tipo de metamorfosis kafkiana, una transformación gradual en un animal que existe en la frontera entre aquí y allá?

¿O, simplemente, es esto una historia sobre un hombre que se está volviendo loco, perdido en sus obsesiones?

7.2. CUENTOS SOBRE “EL OTRO”

7.2.1. “En la estepa” – ¿Infertilidad como debilidad genética inevitable o condición causada por juzgamiento social?

Quiero preguntar cosas: cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad.

Aunque a primera vista parece una historia normal sobre una pareja que vive una vida feliz en la estepa, Samanta Schweblin incorpora lentamente el sentimiento de lo siniestro en cada nueva oración. Los protagonistas de “En la estepa”, Pol y Ana, viven aislados del resto del mundo, separados de la sociedad por un par de kilómetros, pero esto no les molesta. Cada semana, Pol viaja al pueblo a lo largo de la semana y completa sus obligaciones: envía sus artículos sobre la naturaleza a revistas y compra comida siguiendo la lista de Ana. Por otro lado, Ana, la ama de casa, permanece en el hogar y, aprovechando la ausencia de su marido, implementa varios rituales para mejorar su fertilidad y también la de Pol. Está muy entusiasmada y no tiene miedo de probar distintos consejos que ha encontrado, pero es consciente de que a su marido no le gustaría ver esa afición a rituales nuevos, y por eso los practica cuando él no está en casa.

Cuando Pol regresa, empieza a desarrollarse algo muy peculiar en el cuento: ambos, Ana y Pol, se preparan para salir en la oscuridad y buscar algo que Ana nombra ‘el nuestro’:

“Oscurece tarde en la estepa, lo que no nos deja demasiado tiempo. Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes. Pol limpia las cosas mientras espera a que se haga la hora. Eso de sacarles el polvo para ensuciarlas un segundo después le da cierta ritualidad al asunto, como si antes de empezar uno ya estuviera pensando en la forma de hacerlo cada vez mejor, revisando atentamente los últimos días para encontrar cualquier detalle que pueda corregirse, que nos lleve a ellos, o al menos a uno: el nuestro.” (Schweblin, 2017: 70)

¿Qué significan las palabras de Ana? ¿Qué es ‘el nuestro’? Puesto que los personajes mencionan ‘fertilidad’ como algo que les molesta o, mejor dicho, que están tratando de resolver, puede suponerse que ‘el nuestro’ simplemente se refiere a un hijo que Ana y Pol desean tener. Ambos dedican mucho tiempo a prepararse para sus paseos nocturnos en la estepa y quedan en la oscuridad, en el frío, hasta el amanecer. Aunque su obsesión por este ritual es extraña, todo podría explicarse como una metáfora interesante de Schweblin para representar esfuerzos

relacionados con concebir un hijo en medio de la infertilidad. Además, según Antonacci (2021: 17), el hecho de que Ana usa adjetivos como ‘seco’ para describir la naturaleza en la estepa podría entenderse como una forma de decir ‘infértil’. Es decir, podría ser que Ana esté expresando su frustración y tristeza ante la imposibilidad de tener hijos, a pesar de los esfuerzos que ella y su marido ponen en ello. Pero, si todo esto se observa desde la perspectiva de lo fantástico – de lo siniestro – su comportamiento peculiar no se puede ignorar. ¿Por qué necesitan redes? ¿Por qué vigilan toda la noche escondidos detrás de arbustos? ¿Qué – o a quién – están esperando? Es difícil no pensar en lo sobrenatural o paranormal al leer este cuento; es más, los pensamientos de Ana revelan detalles verdaderamente misteriosos:

“Insistimos porque van varias veces que nos pareció ver algunos, al amanecer, cuando ya estamos cansados. (...) Siempre me pregunté cómo serán realmente. Algunas veces conversamos sobre esto. Creo que son iguales a los de la ciudad, solo que más rústicos, más salvajes. Para Pol, en cambio, son definitivamente diferentes.” (*Ibíd.*)

Obviamente, están esperando que llegue alguien, ¿pero quién? Lo primero que viene a la mente es que están alucinando debido a la falta de sueño y que, cuando amanece, ven algo porque están cansados. Sin embargo, es interesante teorizar sobre su experiencia; tal vez, por su desesperación, estén viendo fantasmas de niños o alguna criatura mitológica que cumple deseos corriendo por la vacuidad de la estepa.

Un día, al regresar del pueblo con comida, Pol informa a Ana que conoció a una pareja y que ellos tienen lo que tanto desean:

“—No lo vas a creer.

—¿Qué?

Pol sonríe. Cargamos las bolsas hasta la entrada y nos sentamos en los sillones.

—Bueno —dice Pol; se frota las manos—, conocí a una pareja, son geniales.

—¿Dónde?

Pregunto solo para que siga hablando y entonces dice algo maravilloso, algo que nunca se me hubiera ocurrido y sin embargo entiendo que lo cambiará todo.

—Vinieron por lo mismo —dice. Le brillan los ojos y sabe que estoy desesperada por que continúe—, y tienen uno, desde hará un mes.

—¿Tienen uno? ¡Tienen uno!, no lo puedo creer...” (*Ibíd.*)

Los protagonistas están muy felices porque alguien más está en la misma situación que ellos y, no solo eso: su empeño no fue en vano, ya que por fin tienen ‘uno’. Por esa misma razón, Ana y Pol quieren saber todo sobre ese maravilloso éxito y cómo es vivir con ‘lo’. Lo más interesante, casi siniestro, es que la pareja que Pol conoció en el pueblo, Arnol y Nabel, hayan invitado a dos desconocidos a su casa sin ningún problema. Aún más insólito es que los protagonistas no lo consideren extraño; es más, preparan un pastel y una botella de vino para

regalar a sus nuevos ‘amigos’, que son tan similares a ellos. Mientras viajan a casa de otra pareja, Ana nota algo muy peculiar en su conversación con su marido: él no lo ha visto porque lo dejaron en casa cuando estaban en el pueblo. Completamente asombrada, Ana se pregunta por qué Pol no compartió esa información antes. ¿Y por qué lo dejan solo en casa, sin supervisión? Se sorprendió mucho por ello, pero decidió conocer a la pareja un poco antes de hacer todas las preguntas que quería, para no parecer grosera. A pesar de sus planes de no molestar a Nabel con su curiosidad, es obvio de los pensamientos de Ana que ella es una mujer enteramente obsesionada con la situación. Sin embargo, no es una obsesión mala, porque ella solo desea saber todos los detalles para poder resolver el obstáculo que posiblemente impide que ella y Pol consigan su objetivo.

Al llegar a casa de Arnol y Nabel, Ana describe la pareja como personas muy agradables y vestidos de manera casual, lo que le provoca sentimientos de inseguridad, ya que pensaba que su propia apariencia era más formal de lo necesario. No obstante, los anfitriones no dieron mucha importancia a eso, y Ana, mientras observaba el interior de la casa, se olvidó de esa preocupación trivial. Cuando todos entraron en el cuarto de estar, las mujeres se sentaron y los hombres decidieron preparar la cena juntos. Finalmente, sola con Nabel, Ana no puede permanecer paciente ni un segundo más y empieza a hacer preguntas:

“—¿Es lindo?

Ella se sonroja y sonrío. Me mira como avergonzada y yo siento un nudo en el estómago y me muero de la felicidad y pienso: «Lo tienen, lo tienen y es hermoso».

—Quiero verlo —digo.

«Quiero verlo ya», pienso, y me incorporo. Miro hacia el pasillo esperando a que Nabel diga «Por acá», al fin voy a poder verlo, alzarlo.” (*Ibíd.*: 71)

Desafortunadamente, Ana no recibe ninguna respuesta. Pol explica que ella desea conocerlo lo antes posible, ofreciéndole así apoyo a su esposa. Pero, ante todas las preguntas sobre el misterioso ‘lo’, Arnol y Nabel solo sonrían y no aclaran nada. Su manera de evitar la situación por la que Ana y Pol llegaron a la cena es muy siniestro, porque, aunque no sucede nada peculiar, el cuento ‘irradia’ una sensación de peligro escondido. Sin embargo, la cena continúa y los ‘amigos’ comentan sobre sus intereses, intercambian consejos y, de sus conversaciones, es interesante notar que Ana, Pol, Nabel y Arnol llevan vidas muy similares, casi idénticas. De repente, el comportamiento de Nabel cambia drásticamente cuando ella y Ana mencionan los paseos nocturnos en la estepa: Nabel empieza a reírse muy ruidosamente y quizá de manera un poco exagerada. Su reacción no tenía como objetivo burlarse de las preguntas de Ana, sino que reía porque, tal vez, nunca había podido expresar su opinión sincera sobre esto con su marido.

Y fue exactamente Arnol quien definitivamente pensaba que ella debía calmarse porque su expresión revelaba sorpresa y furia. A pesar de sus sentimientos iniciales, comienza a sonreír como un payaso, estrechando sus labios en una risa prolongada y falsa; su comportamiento cambia y, junto con su esposa, pierde el ‘velo’ de un hombre normal, asombrando a sus invitados:

“Arnol levanta los hombros resignado, buscando en Pol algo de complicidad. Después hace el gesto de apuntar con una escopeta y dispara. Nabel lo imita. Lo hacen una vez más apuntándose uno al otro, un poco más calmados, hasta que dejan de reír.” (*Ibíd.*: 72)

Justo después de este pequeño acto raro de Nabel y Arnol, Pol muestra signos de impaciencia, y es interesante observar el cambio en él: cuando llegaron a la cena, estaba relajado, pero ahora su actitud es similar a la de su esposa Ana. Es Pol quien pregunta otra vez por ‘lo’ y expresa el deseo de verlo, incluso si está dormido. Su urgencia provoca sentimientos de ansiedad y pone la piel de gallina con cada rechazo de Nabel y Arnol. ¿Por qué insisten tanto en retrasar el encuentro con ‘lo’? ¿Por qué tanto misterio? ¿Qué esconden esas personas en su casa? Además, el uso del pronombre ‘lo’ recuerda un poco al cuento “Después del almuerzo” de Julio Cortázar; el personaje principal de ese cuento se refiere a su ‘hermano’ utilizando principalmente el pronombre ‘lo’, aunque a veces utiliza también ‘él’, lo que no ocurre en “En la estepa”. Lo más interesante sobre ambos cuentos es que en la historia de Cortázar se trata de un niño pequeño, mientras que en el caso de Schweblin, los protagonistas son adultos, pero muestran el mismo patrón de comportamiento similar al referirse a alguien. ¿Será por su inexperiencia como padres? ¿Son los hijos algo extraño que no pueden percibir y por eso emplean la forma neutra ‘lo’? ¿O existe algo más entre líneas? ¿Es posible que Schweblin haya tomado el tema de la familia y lo haya transformado en algo siniestro y fantástico?

El cuento llega a su momento más intenso cuando Pol decide utilizar su ida al baño como pretexto para descubrir qué es exactamente lo que ocultan Arnol y Nabel. Mientras Ana intenta entretener a la pareja sirviendo el postre y ayudando a Nabel con el café, Pol sale del baño, cruza el pasillo hasta la habitación y abre la puerta. Arnol, como si tuviera un radar en su cabeza, rápidamente entiende lo que está pasando, pero Ana le asegura que Pol siempre es lento cuando va al baño. Todo se calma un poco y Arnol se sienta para comer su postre. Sin embargo, al entrar en la habitación y encender la luz, Pol no pudo prever que el silencio y el momento ‘normal’ serían interrumpidos por un sonido sordo y espeluznante que finalmente atraería la atención de Arnol. Lo curioso es que ese momento siniestro no se detiene, sino se convierte en algo aún más espantoso cuando Pol empieza a gritar y a huir de la habitación misteriosa:

“Escucho otro ruido, enseguida Pol grita y algo cae al piso, una silla quizá; un mueble pesado que se mueve y después cosas que se rompen. Arnol toma el rifle que está colgado de la pared y corre hacia el pasillo. Me levanto para correr tras él, Pol sale del cuarto de espaldas, sin dejar de mirar hacia adentro.” (*Ibíd.*: 72-73)

¿Qué ha visto Pol para reaccionar así? Obviamente, no es nada precioso ni parecido a un bebé, lo cual intensifica el sentimiento maligno, forzando al lector a pensar en monstruos y criaturas feas y aterradoras. Lo más sorprendente es que Arnol decide utilizar un arma para ‘proteger’ a la criatura que, en realidad, es la razón del encuentro de ambas parejas. Corriendo para salvar su vida, completamente perturbado por lo que encontró en la habitación, Pol agarra velozmente la mano de su esposa y la saca de la casa, apresurándola hacia el coche. En cuanto Ana se sienta en el asiento del pasajero, Pol pisa el acelerador y sale a toda velocidad de la propiedad de Nabel y Arnol, acelerando cada vez más para alejarse tanto de esa casa como de su propio hogar, lejos de la estepa por completo. ¿Qué logró asustar tanto a un hombre como Pol, que no temía caminar por la estepa en plena oscuridad? Y no solo eso: Pol fue también atacado por la criatura: “Pol tiene la camisa rota, casi perdió por completo la manga derecha y en el brazo le sangran algunos rasguños profundos.” (*Ibíd.*: 73). Por esa razón, no es extraño que quisiera distanciarse de la situación para ‘salvarse’ del terror que atravesó. Sin embargo, aunque notó la condición de su marido, su miedo y ansiedad mientras conducía, Ana seguía preocupada por ‘el nuestro’ porque aún lo deseaba tener:

“Deberíamos bajar la velocidad, podríamos matarnos si un animal llegara a cruzarse. Entonces pienso que también podría cruzarse uno de ellos: el nuestro. Pero Pol acelera aún más, como si desde el terror de sus ojos perdidos contara con esa posibilidad.” (*Ibíd.*)

Lo que Ana olvida en ese momento es que Pol vio a ese ‘el nuestro’ y que lo traumatizó profundamente, por lo que huye como si lo persiguiera por todas partes. Pero, uno no debe juzgar a Ana por sus pensamientos; lo único que ella quería era encontrar la solución para su infertilidad y por fin tener un hijo con su marido. Ella todavía trataba de luchar contra los problemas a pesar de lo ocurrido, porque la sociedad no la perdonaría si continuaba viviendo con Pol sin tener su hijo. Según Antonacci (2021: 20), la sociedad siempre juzgará a Ana porque es una mujer que no puede cumplir con el rol que se le ha asignado, y por eso se ve obligada a aislarse con su marido en el yermo de la estepa. Es muy interesante seguir la historia de Ana y Pol porque, al principio, ambos están muy motivados para resolver su problema y concebir un hijo para ‘completar’ su familia perfecta, pero, hacia el final del cuento, se nota que ambos empiezan a aceptar su destino: una vida sin hijos. En su análisis del cuento, Antonacci (2021: 20) enfatiza que, huyendo de Arnol y Nabel, Ana y Pol finalmente entienden que, aunque verdaderamente quieren ser padres, tener hijos no es posible para ellos. Además, deciden que,

a partir de ese momento, solo pensarán en lo que ellos mismos quieren y no escucharán los ‘consejos’ de otras personas que los presionan para conformarse a las expectativas sociales.

En el caso de ‘el nuestro’, si se considera que es en realidad una criatura fantástica y no un ser humano, es decir, un niño pequeño, tal vez pueda compararse ese ‘monstruo’ con el mito escandinavo del *myling* o *mylingar*, que significa ‘el marginado’ en sueco. ¿Qué son los *myling*? Como explica Anna Bridgland (2017), se trata de fantasmas de niños cuyas madres los abandonaban justo después de nacer porque no podían cuidarlos debido a la pobreza o porque eran producto de relaciones extramatrimoniales (por lo cual no eran bautizados, ya que la iglesia lo prohibía). Por estas razones, los padres dejaban a sus hijos en bosques o montañas para que nadie sospechara nada, porque era normal encontrar niños muertos en esos lugares. Después de su muerte, los niños se convierten en un *myling* y cantan sobre su muerte, revelando así cómo terminó su vida y quién los condenó a vivir como fantasmas, es decir, quiénes son sus padres. Aunque su destino es triste, los *myling* no son agradables, sino muy malévolos: cuando ven a un transeúnte, le piden que les dé un nombre, ya que no lo recibieron de sus padres, y saltan sobre su espalda para que los lleve a un cementerio y les dé un entierro adecuado. Pero casi nadie sobrevive a esta demanda de los niños espantosos: con cada paso hacia el cementerio, los niños muertos se vuelven más pesados y más grandes, y la persona que los lleva no puede soportarlo, terminando así enterrada viva junto con el *myling*. Además, si uno rechaza el deseo del *myling*, la fantasma se enoja mucho y mata a la persona rompiéndole el cuello con su poder sobrenatural. En cuanto a su apariencia, los niños mantienen su forma ‘original’, es decir, se parecen a niños pequeños, pero no se puede ignorar que también son cadáveres, con ojos blancos y rasgos de un cuerpo en descomposición. Así que, ¿podría ser que Arnol y Nabel encontraron a un *myling* cerca de su casa durante los paseos nocturnos? ¿Es esta criatura pobre lo que Ana y Pol querían obtener? ¿Utilizaban las parejas las redes para poder agarrar a un *myling* y criarlo como si no fuera un monstruo? ¿O fueron todos esos esfuerzos exagerados y esas nociones siniestras solo un mensaje metafórico y poderoso para la sociedad juzgadora que condena a las mujeres y hombres que no pueden tener hijos?

Es posible que Schweblin quisiera simplemente explicar que algunos esfuerzos nunca florecen y que esto es completamente normal. Algunas personas nunca serán padres, pero seguirán viviendo como buenas personas, aunque no encajen en las reglas sociales; la sociedad debería aceptarlo, ofrecer un abrazo y palabras amables a esas personas que tanto sufrieron para conseguir algo que no eran destinadas a tener. Es importante asegurarles que, aunque parezca que no han cumplido algo importante, incluso si sienten que el mundo entero está en su contra,

no están solos y no deben rendirse: merecen una vida feliz y tienen el derecho de elegir el cómo, dónde y con quién pasarla. Además, ¿no sería maravilloso ver a cada persona viviendo una vida de ensueño, sin preocupaciones y sin el juicio de la sociedad?

7.2.2. “Después del almuerzo” – ¿Pueden vergüenza e ignorancia causar odio tan profundo para lastimar a un niño inocente?

Pensaba todo el tiempo: «Lo abandoné», lo miraba y pensaba: «Lo abandoné» (...) A lo mejor otra vez... No era fácil, pero a lo mejor...

¿Cuánto se debe que odiar a alguien para abandonarlo sin vacilación? Esta pregunta es definitivamente lo fundamental del cuento “Después del almuerzo” de Julio Cortázar, donde un niño (o adolescente) tiene que llevar a su hermano por un simple paseo por la ciudad. Desde las primeras líneas de la historia se nota que él no está muy contento con esto, pero, al mismo tiempo, es consciente que no puede rechazar esa demanda porque sus padres lo están esperando, a pesar de sus sentimientos personales:

“Lo primero que contesté fue que no, que lo llevara otro, que por favor me dejaran estudiar en mi cuarto. Iba a decirles otras cosas, explicarles por qué no me gustaba tener que salir con él, pero papá dio un paso adelante y se puso a mirarme en esa forma que no puedo resistir, me clava los ojos y yo siento que se me van entrando cada vez más hondo en la cara, hasta que estoy a punto de gritar y tengo que darme vuelta y contestar que sí, que claro, en seguida. Mamá en esos casos no dice nada y no me mira, pero se queda un poco atrás con las dos manos juntas, y yo le veo el pelo gris que le cae sobre la frente y tengo que darme vuelta y contestar que sí, que claro, en seguida.” (Cortázar, 1964: 49)

Aunque estaba enojado por la situación, el niño empieza a vestirse y encuentra consuelo en el hecho de que puede poner sus zapatos nuevos y mostrarlos a todas las personas que pasean por la ciudad. A partir de estos pensamientos, se nos presenta un protagonista muy egoísta y engreído, ya que lo único que le importa es su apariencia física y la opinión de los demás. No le preocupa su hermano, quien probablemente está muy feliz por el paseo en familia; su indiferencia hacia él es muy triste y también provoca sentimientos de ira, porque nadie merece tal maltrato. Aún más horrible es que la tía Encarnación ofrezca consuelo al protagonista porque sabe que tiene que ‘sufrir mucho’ debido a su hermano; es despreciable ver que casi todos los miembros de la familia odian a ese pobre chico. Encarnación ‘sabe’ que el niño siente vergüenza cada vez que pasea con su hermano, y por eso le da dinero para que pueda comprar algo delicioso, aconsejándole que comparta lo que compra con su hermano porque es “preferible” (*Ibíd.*).

Obedeciendo las palabras de sus padres, el niño encuentra a su hermano en su cuarto, pero no lo trata como un ser humano – con simpatía y gentileza – sino le agarra violentamente y lo lleva afuera:

“Lo encontré en un rincón del cuarto, lo agarré lo mejor que pude y salimos por el patio hasta la puerta que daba al jardín de adelante. Una o dos veces sentí la tentación de soltarlo, volver adentro y decirles a papá y mamá que él no quería venir conmigo, pero estaba seguro de que acabarían por traerlo y obligarme a ir con él hasta la puerta de calle.” (*Ibíd.*)

Es muy interesante observar el juego de los pronombres en esta cita: el niño utiliza ‘lo’ y ‘él’ para referirse a su hermano, lo que pone en cuestión la humanidad de otro niño. Cuando piensa en su hermano para sí mismo, usa la forma neutral ‘lo’ y de esto puede concluirse que odia a su hermano y no lo considera importante en su vida; es más, probablemente sería feliz si ‘lo’ desapareciera. Sin embargo, al reflexionar sobre qué decir a sus padres para evitar la situación, inmediatamente cambia el pronombre ‘lo’ por ‘él’, dándole así al otro niño un poco de humanidad y compasión, pero solo como un pretexto, para que sus padres no se enteren de sus verdaderos sentimientos. Aunque su comportamiento no es ni agradable ni recomendable, invita a reflexionar sobre las acciones del niño hasta ese momento. ¿Por qué se refiere a su hermano con el pronombre ‘lo’ y no con su nombre? ¿Por qué lo trata como un objeto? ¿Es su hermano el elemento fantástico cuyo papel es transformar la historia en algo siniestro y espeluznante?

Durante el paseo, el hermano, es decir, el ‘lo’, se comporta como cualquier niño pequeño: le gusta saltar en los charcos y no le importa si se ensucia la ropa, ya que solo quiere divertirse. Por otro lado, el protagonista no puede soportarlo; cuando su hermano se moja un poco, él se enoja mucho porque tiene que limpiarlo, y lo que más le fastidia es que los vecinos lo hayan visto todo. El niño explica que no le molestan las miradas, sino el hecho de tener que cuidar de ‘lo’, y, además, que su familia piense que él es capaz de enfrentarse con esa responsabilidad. A pesar de su insatisfacción, es evidente que no puede desobedecer a sus padres, lo que sugiere que probablemente no es un adolescente, sino también un niño pequeño, aunque posiblemente mayor de su hermano, ya que se espera que cuide de ‘lo’. Cuando suben al tranvía, la ansiedad del niño se intensifica porque es consciente de que el comportamiento inquieto de ‘lo’ podría causar problemas con otras personas, por lo que quiere que se sienten juntos para poder vigilarlo. Desafortunadamente, su plan fracasa: tienen que separarse porque el tranvía está lleno y no hay asientos vacíos. Pero, aunque el niño no deja de observar a ‘lo’, atrayendo así la atención de todos los pasajeros con su preocupación, resulta que ‘lo’ no causó ningún problema, y su miedo era innecesario. Lo que es muy peculiar de su viaje en el tranvía es que el inspector se sorprende al ver que el niño tiene dos billetes:

“Cuando llegó a mi asiento le alcancé los dos boletos y él marcó uno, miró para abajo, después miró el otro boleto, lo fue a marcar y se quedó con el boleto metido en la ranura de la pinza (...). Al final lo marcó encogiéndose de hombros, me devolvió los dos boletos, y en la plataforma de atrás oí que alguien soltaba una carcajada (...).” (*Ibíd.*: 50)

¿Por qué estaba confundido el inspector? ¿Por qué alguien se reía? Esta parte del cuento definitivamente introduce un sentimiento de extrañeza y fuerza a uno a pensar en amigos imaginarios, fantasmas, mitos y muchas cosas relacionadas con lo fantástico. Tal vez los padres del niño veían cosas, como los protagonistas de “En la estepa”, y creían que debían cuidar de ‘algo’; por esa razón, el niño sentía vergüenza porque estaba obligado a atender a algo que no veía. Pero puede ser que esta historia sea más simple de lo que parece: quizá ‘lo’ es un niño de verdad, pero tiene alguna enfermedad o trastorno que lo diferencia de su hermano ‘normal’. Otra cuestión que podría debatirse es si ‘lo’ es un niño o alguien mayor, como un abuelo o un tío que vive con sus hijos/hermanos porque no puede vivir solo. Sin embargo, si se toma en consideración que un niño pequeño lo lleva de paseo, es muy probable que este ‘lo’ sea su hermano menor, ya que sería más fácil para un niño controlar a alguien cercano en edad.

Durante todo el tiempo que pasean por la ciudad, el niño debate cómo sería esa excursión sin ‘lo’; concluye que se entretendría más si estuviera solo porque podría ir a cualquier lugar sin pensar qué haría su hermano pesado. Además, aunque el protagonista ya había enfatizado que las miradas de otras personas no le molestaban, en la siguiente cita se nota que es muy consciente de la atención de los demás: “no quería pasar al lado del chinazo que a lo mejor me decía alguna cosa” (*Ibíd.*: 51). Es muy interesante cómo la preocupación excesiva del niño por si alguien los veía o les preguntaba algo le hacía sentirse desmayado, ya que lo único que le importaba todo el tiempo era alejarse de lugares con multitudes y evitar posibles ‘escándalos’ con ‘lo’:

“Pero cuando bajamos del tranvía y empezamos a andar por San Martín sentí como un mareo, de golpe me daba cuenta de que me había cansado terriblemente, casi una hora de viaje y todo el tiempo teniendo que mirar hacia atrás, hacerme el que no veía que nos estaban mirando, y después el guarda con los boletos, y la señora que se iba a bajar, y el inspector.” (*Ibíd.*)

El hermano, por otro lado, no mostraba signos de angustia como el protagonista; caminaba despreocupado y, durante el paseo hacia Plaza de Mayo, admiraba objetos en los escaparates que le parecían interesantes. Volviendo a la teoría que el ‘lo’ en realidad tiene algún trastorno, lo primero que viene a la mente es el autismo, porque el niño muestra los siguientes síntomas: un interés profundo por ciertas cosas, la falta de respuesta al ser llamado por su nombre, el hecho de no hablar mucho y su impulsividad (saltar en charcos, parar cuando quiere). Según los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades (2022), todos estos ejemplos se

consideran como primeros signos de autismo, y los familiares deben ayudar a esas personas lo antes posible para facilitarles la vida. Este ‘caso’ recuerda un poco a los libros de Helen Hoang, una autora estadounidense que escribió dos obras sobre personajes autistas que pertenecen a un espectro específico del autismo, conocido como síndrome de Asperger. Las novelas *La educación del amor* (*The Kiss Quotient*) (2019) y *El test del amor* (*The Bride Test*) (2023) narran la historia de dos individuos inteligentes y trabajadores que siguen rutinas específicas sin cambiarlas nunca. A ellos no les gustan las reuniones sociales y no saben muy bien cómo expresar sus emociones, lo que les lleva a imitar a otros y adaptarse a la sociedad de una manera un poco falsa. Tanto Stella, de *La educación de amor*, como Khai, de *El test del amor*, luchan por conseguir una vida normal con las personas que los entienden y los aceptan tal como son. Es precisamente el apoyo de su familia y amigos lo que les ayuda a conocer mejor su trastorno, que al final deja de ser una debilidad para convertirse en algo único de ellos.

Desgraciadamente, el protagonista odia la conducta inofensiva y graciosa de su hermano: es muy impaciente con ‘lo’, lo que refleja un trato inadecuado hacia una persona con autismo. Su ‘desesperación’ solo aumenta, especialmente en el momento de cruzar la calle para llegar hasta la Plaza de Mayo: “Ahora la cosa era cruzar, porque a él no le gusta cruzar una calle. Es capaz de abrir la ventanilla del tranvía y tirarse, pero no le gusta cruzar la calle.” (*Ibíd.*). Sus pensamientos se vuelven más y más oscuros con cada segundo que pasan en el medio de la calle llena de tráfico. Una vez más, Cortázar logra introducir lo siniestro en una situación tan cotidiana como cruzar la calle con un niño pequeño y tenaz:

“Cuanto más pensaba más me afligía, y al final tuve miedo de veras, casi como ganas de vomitar, lo juro, y en un momento en que paró el tráfico lo agarré bien y cerré los ojos y tiré para adelante doblándome casi en dos, y cuando estuvimos en la Plaza lo solté, seguí dando unos pasos solo, y después volví para atrás y hubiera querido que se muriera, que ya estuviera muerto, o que papá y mamá estuvieran muertos, y yo también al fin y al cabo, que todos estuvieran muertos y enterrados menos tía Encarnación.” (*Ibíd.*)

Es muy aparente que el niño ya no puede aguantar la obligación de cuidar de su hermano y haría cualquier cosa para deshacerse de esa responsabilidad que sus padres le han impuesto; sin embargo, su malicia se disipa rápidamente, y acompaña a ‘lo’ para sentarse en un banco bajo el sol y disfrutar de los bocados que compró con el dinero de la tía Encarnación. Su comportamiento es muy contradictorio durante la mayoría del cuento: en un momento desea que ‘lo’ se muera, y en otro, le trata como a un hermano querido. A pesar de ese momento bonito entre dos hermanos, el protagonista otra vez muestra sus sentimientos verdaderos: sentimientos tenebrosos y feos, que le ‘inspiran’ a abandonar a su propio hermano en un lugar lleno de desconocidos, ignorando la posibilidad de que alguien pudiera secuestrarlo. Aunque se

levantó y comenzó a alejarse de su hermano, seguro de que no le importaba dejarlo, no pudo hacerlo sin girarse varias veces para averiguar si lo seguía. ‘Lo’, naturalmente, estaba entretenido por cosas a su alrededor y no notó que se había quedado solo en el banco donde minutos antes estaba sentado junto a su hermano mayor. Sin embargo, abandonar a alguien no es tan fácil como el niño había pensado: justo cuando creyó que lo había logrado, su cuerpo empezó a mandarle señales de que había hecho algo muy malo. Con un dolor horrible en el estómago y sudando profusamente, cerró los ojos y vio a su padre. Este hecho era muy importante, ya que le informó que sería castigado por sus acciones y que debía corregirlo cuanto antes. Lo que finalmente lo persuade a regresar a Plaza de Mayo para encontrar a su hermano es una hoja seca en el pañuelo con el que intentó secarse la cara:

“Era cierto que estaba sudando porque me caía el agua por las cejas y una gota salada me entró en un ojo, y entonces saqué el pañuelo y me lo pasé por la cara y sentí un arañazo en el labio, y cuando miré era una hoja seca pegada en el pañuelo que me había arañado la boca.” (*Ibíd.*: 52)

Este motivo de la hoja seca es tal vez lo más crucial en esta historia, ya que Cortázar lo menciona al principio, cuando todo aún era normal, y al final, cuando el cuento se convierte en algo siniestro y escalofriante. ¿Por qué tiene significado algo tan trivial? Porque es lo que recuerda al protagonista a su hermano abandonado y le revela que sus sentimientos no eran nada buenos, sino muy dañinos; por esa razón, la hoja le lastima la cara y refuerza aún más el mensaje sobre sus acciones malas.

Al volver a la plaza, el niño ve que su hermanito autista sigue sentado en el banco, demostrando que puede respetar las palabras de los adultos y esperar con paciencia. A pesar de su alivio, el niño no deja de correr hasta que está otra vez colocado en ese ‘banco de abandono’. Cuando se asegura de que ‘lo’ ya no está sucio por los caramelos y cacahuetes que comía mientras estaba mirando las palomas, el niño le explica que ya deben regresar a casa. Esta vez, el hermano no está tan ‘travieso’ y juguetón: logran cruzar calles y viajar en el tranvía sin dificultades, aunque el hermanito se emociona nuevamente al ver los charcos e intenta saltar en ellos. Pero el niño ya no presta mucha atención si su hermano se ensuciará o caerá: lo único en lo que piensa es en que lo abandonó y en que se “sentía tan bien, casi orgulloso” (*Ibíd.*). Otra vez, el protagonista muestra su verdadero rostro: revela que es un niño sin moral que desea lastimar a una persona inocente, que no representa ningún peligro y que ni siquiera es consciente de las conspiraciones que planea su propia familia. Lo peor de toda la historia se revela en las últimas oraciones de este cuento impactante, que provoca sentimientos protectores y una

tristeza tan profunda que duele, cuando se revela que los padres no son tan distintos de su hijo mayor:

“Quién sabe con qué ojos me mirarían papá y mamá cuando me vieran llegar con él de la mano. Claro que estarían contentos de que yo lo hubiera llevado a pasear al centro, los padres siempre están contentos de esas cosas; pero no sé por qué en ese momento se me daba por pensar que también a veces papá y mamá sacaban el pañuelo para secarse, y que también en el pañuelo había una hoja seca que les lastimaba la cara.” (*Ibíd.*)

De estos pensamientos del niño puede deducirse que los padres probablemente habían intentado abandonar a su hijo autista, pero, como el niño, no pudieron soportar la culpa y la paranoia que sintieron después del hecho, y tuvieron que llevarlo de vuelta a casa. Quizás por esta razón ya no querían salir de paseo con el otro niño: puede que temieran abandonarlo otra vez y que, esta vez, no regresaran por ‘lo’. Es interesante que de nuevo aparezca el motivo de la hoja seca; podría ser que eso sea el símbolo de la culpa interna debida a un malhecho, que se manifiesta en las caras de las personas en forma de cortes pequeños. Además, es posible que Cortázar utilice ese motivo como una metáfora para advertir que ningún secreto puede permanecer oculto para siempre: basta un desliz para que el esfuerzo de ocultar algo horrible se convierta en una pérdida innecesaria de tiempo y, sobre todo, de paz interior.

En cuanto a este cuento y el de Samanta Schweblin, “En la estepa”, es imposible ignorar las varias diferencias entre ambos relatos. Lo primero que destaca son los protagonistas: como en la mayoría de sus cuentos, Schweblin escoge mujeres como narradores y personajes principales; por otro lado, en las historias de Cortázar los protagonistas suelen ser hombres o, como en este caso y en su cuento “Los venenos”, niños pequeños. También, los lugares de acción son distintos: en “Después del almuerzo” todo ocurre en la ciudad de Buenos Aires y sus barrios, mientras que la historia de “En la estepa” transcurre, como revela el título, en la estepa, lejos de la ciudad. Esta distinción es muy intrigante porque, dependiendo del lugar de vivienda, las conductas de personas son opuestas, especialmente en sus opiniones sobre los hijos. Ana y Pol, del cuento de Schweblin, desean tener hijos y ponen mucho esfuerzo en los rituales de fertilidad que consideran como única solución para su problema de infertilidad. Los padres del niño de “Después del almuerzo”, en cambio, no tienen dificultades como la pareja de “En la estepa”: de hecho, tienen dos hijos, pero desafortunadamente no quieren al niño que posiblemente tenga autismo y han intentado abandonarlo. Rechazar a un niño solo por tener un trastorno es imperdonable y muestra que los padres del cuento de Cortázar no merecen ser padres; su incapacidad para amar y aceptar a su propio hijo, a pesar de su personalidad autista, enfurece y lleva a la conclusión que Ana y Pol, quienes tanto desean un hijo, serían una opción mucho mejor para este niño.

Otra cosa que incluye Cortázar en su cuento y sobre la que uno podría teorizar es que el niño abandona a su hermano en la Plaza de Mayo. Esta plaza, según Buenos Aires Ciudad (s.f.), es la más importante y antigua en Argentina, donde sucedieron muchos acontecimientos históricos. Desde 1997, las madres cuyos hijos desaparecieron protestan en esta misma plaza, y es precisamente esta información la que provoca un sentimiento un poco irónico: un niño abandona a su hermano en la Plaza de Mayo, donde las madres luchan contra el gobierno por sus hijos desaparecidos. Si el niño nunca hubiera regresado por el 'lo', ¿habría protestado su madre para 'proteger' a su hijo? Probablemente no. Aunque no pudo abandonar a su hijo enfermo junto a su marido, y aunque ambos deseaban que él desapareciera, la culpa interna los habría consumido, y por eso decidieron que ignorarlo era la mejor solución. Sin embargo, los verdaderos sentimientos no pueden ocultarse: la malicia de los padres ahora es aparente en su hijo, quien intenta repetir la historia y abandonar a un niño inocente entre la multitud, con la esperanza de que alguien lo agarre y lo lleve lejos para siempre, para que finalmente puedan ser una familia perfecta.

8. CONCLUSIÓN

El objetivo de este trabajo fin de máster fue analizar cuentos específicos de Samanta Schweblin y Julio Cortázar, dos autores argentinos conocidos por sus cuentos neofantásticos, que describen la realidad familiar y la vida cotidiana de una manera espeluznante y muy siniestra. Se prestó mucha atención al género fantástico, en particular al neofantástico, en el análisis, especialmente en el sentimiento de lo siniestro porque se lo considera relacionado con lo fantástico. El análisis de los relatos trató de conectar tramas similares y explicar, utilizando ejemplos encontrados en las historias seleccionadas, varias diferencias y similitudes entre ellas. En cuanto a los cuentos de Schweblin, se eligieron “Pájaros en la boca”, “Mariposas” y “En la estepa” de su colección *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Por otro lado, los cuentos de Cortázar, “Carta a una señorita en París”, “Axolotl” y “Después del almuerzo” fueron tomados de sus colecciones *Final de juego* (“Axolotl” y “Después del almuerzo”) y *Bestiario* (“Carta a una señorita en París”).

La niña Sara, de “Pájaros en la boca”, y el narrador de “Carta a una señorita en París” muestran similitudes en relación con su comportamiento muy perturbador: Sara come pájaros y el narrador vomita conejos. Otra semejanza entre ellos es que ambos probablemente padecen alguna enfermedad mental, lo que no les permite ignorar u olvidar su condición. El hecho de que Sara no se siente bien cuando no se alimenta con pájaros, y que el narrador, solo con pensar que dejará de vomitar conejos, empeora su situación, refuerza la teoría de que estas personas necesitan ayuda, pero no saben cómo pedirla.

En “Mariposas” y “Axolotl” es intrigante ver que la similitud principal es que los protagonistas de ambos cuentos son hombres, algo poco común en la literatura de Schweblin, cuyos narradores suelen ser mayoritariamente mujeres. Además, otra semejanza es que los personajes en la historia se metamorfosean en animales: en “Mariposas” la hija del narrador se transforma en una mariposa, y en “Axolotl”, el protagonista se convierte en un ajolote.

Lo que conecta a los dos últimos cuentos elegidos, “En la estepa” y “Después del almuerzo”, es que ambos relatos introducen a un ‘lo’, algo siniestro y extraño que es lo central en ambas historias. Sin embargo, se puede inferir por el contexto que ese ‘lo’ se refiere, en realidad, a niños, ya que el tema principal de “En la estepa” es la infertilidad y el deseo inalcanzable de tener hijos, mientras que en “Después del almuerzo” se trata sobre la relación entre dos hermanos: un hermano sano y otro con un trastorno.

Para concluir, Schweblin y Cortázar demuestran su habilidad de ‘jugar’ con la realidad y el género fantástico, transformándolos de algo familiar en algo verdaderamente raro y siniestro,

que provoca sentimientos de grima y miedo. Lo más interesante de sus cuentos neofantásticos es que nunca hay un solo mensaje en el texto: cada persona encontrará algo distinto escondido entre líneas, descubriendo así cómo vivir en un mundo que es bueno y malo al mismo tiempo. El poder de Schweblin y Cortázar es que, sin forzar, logran educar a sus lectores sin que estos sean conscientes de ello; con sus palabras mágicas, enseñan cómo aceptar a otros a pesar de sus defectos o enfermedades, cómo ayudar a los que lo necesitan, y, más que todo, cómo proteger y cultivar la bondad inherente de cada ser humano.

9. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

1. Cortázar, J. (1964 [1956]). *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
2. Cortázar, J. (1970 [1951]). *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
3. Schweblin, S. (2017 [2009]). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Referencias bibliográficas

1. (Biografía de Samanta Schweblin). (2023). Madrid (Alcalá de Henares), España: Instituto Cervantes, Departamento de Bibliotecas y Documentación. Disponible en: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/schweblin_sa_manta.htm [consultado el 17 de marzo de 2024]
2. (Obras de Samanta Schweblin). (2023). Madrid (Alcalá de Henares), España: Instituto Cervantes, Departamento de Bibliotecas y Documentación. Disponible en: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/schweblin_sa_manta_cronologia.htm [consultado el 17 de marzo de 2024]
3. Alazraki, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico?. *Mester*, 19(2), 21-33.
4. Allen, M., Bedwell, L., Lewis, J., Thompson, K., Veinot, J., & Walker, B. (2006). A Brief History of Fantasy. *YA HOTLINE*. Disponible en: <https://ojs.library.dal.ca/YAHS/article/view/403>
5. Antonacci, M. (2021). *Las “otras” caras de la maternidad: autoras hispanoamericanas contemporáneas*. Trabajo fin de grado. Universidad de Venecia Ca' Foscari. Disponible en: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/21768/883108-1263588.pdf?sequence=2> [consultado el 17 de marzo de 2024]
6. Baronian, J. B. (1978). *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, Stock.
7. Bridgland, A. [Anna Bridgland - Folklore, Mythology & Fairy Tales]. (11 de marzo de 2017). *Myling: The Scandinavian Botchling | Nordic Folklore Explained*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xnbHhTbHNtc>

8. Buenos Aires Ciudad. (s.f.). *Plaza de Mayo*.
<https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/otros-establecimientos/plaza-de-mayo>
9. Cabello Gutiérrez, I. (s.f.). Trastorno de identidad disociativo. Disponible en:
<https://clinicaperezespinoza.com/blog/trastorno-de-identidad-disociativo/> [consultado el 17 de marzo de 2024]
10. Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes...* Edhasa: Barcelona.
11. Carillo, E. (1968). *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova.
12. Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades. (27 de abril del 2022). *Signos y síntomas de los trastornos del espectro autista*.
<https://www.cdc.gov/ncbddd/spanish/autism/signs.html>
13. Cortázar, J. (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, 145-151.
14. Cortázar, J. (1982). El sentimiento de lo fantástico. Conferencia dictada en la UCAB. Disponible en: <http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/> [consultado el 17 de marzo de 2024]
15. Díaz, C. V. (2017). Metamorfosis: La animalidad y el mito en La Metamorfosis de Kafka y Axolotl de Cortázar. Catedral Tomada. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 5(8), 199-210.
16. Duncan, C. K. (1990). Hacia una interpretación de lo fantástico en el contexto de la literatura hispanoamericana. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana. Disponible en:
<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7206>
17. Freud, S. (1919). *Lo siniestro*. Disponible en:
<https://ww2.ebookelo.com/ebook/4320/lo-siniestro>
18. González Salvador, A. (1984). De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de estudios filológicos*, (7), 207-226.
19. Hahn, O. (1990). Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano. *Mester*, 19(2), 35-45.

20. HarperCollins. (s.f.) *Trapos sucios*. En el Diccionario Collins. Recuperado el 17 de marzo de 2024 en <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/espanol-ingles/trapos-sucios>.
21. Herrero Cecilia, J. (2016). Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno». *Monografías de Cédille*, 6, 15-51
22. Hoang, H. (2019). *La educación del amor*. Titania.
23. Hoang, H. (2023). *El test del amor*. Titania.
24. Kafka, F. (1972). *La Metamorfosis*. Alianza Editorial.
25. Livellara Abrile, J. (2018). *La poética de lo fantástico y su modulación en los relatos de Samanta Schweblin: huellas de una herencia*. Trabajo fin de máster. Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/146061> [consultado el 17 de marzo de 2024]
26. López Martín, L. (2008). Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia-ficción y el cuento fantástico en Argentina. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8663/?sequence=1>.
27. Martínez B., A. N. (1980). El cuento hispanoamericano en el siglo XIX. Trabajo de grado. Universidad de La Salle. Disponible en: https://ciencia.lasalle.edu.co/lic_lenguas/1118/.
28. Michielsen, T. (2007). Análisis del cuento “Carta a una señorita en París” de Julio Cortázar. Trabajo fin de grado. Universidad de Antwerpen. Disponible en: <https://www.scriptiebank.be/sites/default/files/6c389de831df0ce7fca498c945ea2cfe.pdf>
29. Planells, A. (1976). Comunicación por metamorfosis: “Axolotl” de Julio Cortázar. Dialnet. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=51923>.
30. Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
31. Rodríguez Flórez, J. (2018). La multiplicidad interpretativa de “Carta a una señorita en París”. Trabajo fin de grado. Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://www.researchgate.net/profile/Jesus-Rodriguez-Florez->

[2/publication/335727481](https://doi.org/10.21203/rs.3.rs-1234567/v1/publication/335727481) [La multiplicidad interpretativa de Carta a una senorita en Paris/links/5d78014da6fdcc9961bfae3d/La-multiplicidad-interpretativa-de-Carta-a-una-senorita-en-Paris.pdf](#)

32. Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Literatura Random House.
33. Shyamalan, M. N. (2016). *Múltiple*. [Film]. Universal Pictures.
34. Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Seuil, México.
35. Vax, L. (1960). *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
36. Ward, C. (2021). *La Casa al Final de Needless Street*. Alianza Editorial.

Lo fantástico en los cuentos de Samanta Schweblin y Julio Cortázar: Resumen y palabras clave

Este trabajo fin de máster analiza el género fantástico a través de los elegidos cuentos de los autores argentinos Samanta Schweblin y Julio Cortázar. Utilizando las teorías de ciertos teóricos literarios, como Tzvetan Todorov y Jaime Alazraki, se explica el origen de lo fantástico y su transformación en el género neofantástico en América Latina. También, se clarifica cómo lo siniestro, el término introducido por Sigmund Freud, puede ser relacionado con lo fantástico y qué significa lo fantástico para Julio Cortázar. En el análisis de los cuentos “Pájaros en la boca”, “Mariposas” y “En la estepa” de Schweblin y “Carta a una señorita en París”, “Axolotl” y “Después de almuerzo” de Cortázar, se destacan las similitudes y diferencias entre los relatos, y se proporciona un posible significado de los cuentos.

Palabras clave: Schweblin, Cortázar, lo fantástico, lo neofantástico, lo siniestro, *Pájaros en la boca* y otros cuentos, *Final del juego*, *Bestiario*

Odlike fantastične književnosti u pričama Samante Schweblin i Julia Cortázara: Sažetak i ključne riječi

Ovaj diplomski rad analizira fantastičnu književnost kroz odabrane priče argentinskih autora Samante Schweblin i Julija Cortázara. Koristeći se teorijama pojedinih književnih teoretičara, poput Tzvetana Todorova i Jaimea Alazrakija, objašnjava se podrijetlo fantastične književnosti i njezin razvoj u neofantastični žanr u Latinskoj Americi. Također, pojašnjeno je kako se 'zazorno', pojam koji je uveo Sigmund Freud, može povezati s fantastičnom književnosti te što je fantastična književnost prema Juliju Cortázaru. U analizi priča “Pájaros en la boca”, “Mariposas” i “En la estepa” Samante Schweblin te “Carta a una señorita en París”, “Axolotl” i “Después de almuerzo” Julija Cortázara, ističu se sličnosti i razlike među njima, te je ponuđeno njihovo moguće značenje.

Ključne riječi: Schweblin, Cortázar, fantastična književnost, neofantastični žanr, ‘zazorno’, *Pájaros en la boca y otros cuentos*, *Final del juego*, *Bestiario*

The Characteristics of Fantastic Literature in Short Stories by Samanta Schweblin and Julio Cortázar: summary and key words

This thesis analyses fantastic literature through selected stories by Argentine authors Samanta Schweblin and Julio Cortázar. Drawing on theories by literary theorists such as Tzvetan Todorov and Jaime Alazraki, it explains the origins of fantastic literature and its development into the neofantastic genre in Latin America. Additionally, it clarifies how the uncanny, a concept introduced by Sigmund Freud, can be related to fantastic literature, and what fantastic literature represents according to Julio Cortázar. Through the analysis of Samanta Schweblin's stories "Mouthful of Birds," "Butterflies," and "On the Steppe" and Julio Cortázar's stories "Letter to a Young Lady in Paris," "Axolotl," and "After Lunch," the thesis highlights the similarities and differences between them, offering potential interpretations of their meaning.

Key words: Schweblin, Cortázar, fantastic literature, neofantastic genre, uncanny, *Mouthful of Birds*, *End of the Game*, *Bestiary*