El proceso de extrañamiento del espacio en *Siete casas vacías* de Samanta SchWeblin

Victoria Famin
Université Lumière Lyon 2

En 2015, Samanta Schweblin publica *Siete casas vacías*, un libro de cuentos que le permitirá ganar ese mismo año el IV Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero. Los siete textos que la autora presenta ponen en evidencia una preocupación por el manejo de las técnicas narrativas para poder concentrar en textos relativamente breves, historias finamente construidas, con personajes complejos y atmósferas extrañas.

El título del libro, *Siete casas vacías*, evoca la decisión de la autora de situar a sus personajes en espacios de lo cotidiano, ya sean las casas propias o ajenas, pero también en ciudades que, en principio, dichos personajes deberían conocer. En tal sentido, Samanta Schweblin parece inscribirse en la tradición del cuento argentino, y más precisamente en la de la cuentística que Julio Cortázar desarrolla en libros como *Bestiario* (1951), *Las armas secretas* (1959) o *Todos los fuegos el fuego* (1966)[1]. La cotidianeidad encuentra en los cuentos de Samanta Schweblin un desarrollo minucioso pero al mismo tiempo natural, al punto de poder prescindir del narrador, ya que el lector encuentra la situación casi familiar. Sin embargo, la atmósfera cotidiana en la que existen los personajes se ve profundamente alterada en estos cuentos por un proceso de extrañamiento que viven los personajes y que afecta la percepción que tienen del espacio de lo cotidiano. Los fenómenos que se producen en las historias de

[1] En estos libros de cuentos, Cortázar explota la construcción de un espacio familiar, cotidiano y ordinario para introducir elementos extraordinarios. Este procedimiento es particularmente visible en relatos como "Casa tomada", en el que la rutina banal de los personajes se ve perturbada al extremo por una situación anormal que concierne justamente el espacio familiar. En cuentos como "La salud de los enfermos", lo cotidiano funciona como un espacio propicio para la construcción de una doble realidad que desestabiliza tanto a los personajes como al lector.

Siete casas vacías son en algunos casos casi fantásticos, y recuerdan por momentos algunos cuentos de *Pájaros en la boca*, el libro que publica en 2009[2].

El proceso de extrañamiento[3] del espacio está muy presente en la narrativa de esta escritora argentina: percibido como protector en la intimidad del hogar y un lugar de realización personal y colectiva cuando se trata del ámbito urbano, los diferentes sitios pasan a constituir lugares fríos, hostiles e incluso peligrosos. Se podría pensar que este procedimiento en su obra corresponde a una voluntad de la autora de inscribirse en la filiación con grandes figuras de la cuentística rioplatense. "Casa tomada" de Julio Cortázar aparece así como un intertexto innegable de varios de los cuentos de Samanta Schweblin y la lista de antecedentes podría extenderse. De hecho, en una entrevista concedida a Isabel González del diario *El Mundo*, la autora cita "La casa inundada" de Felisberto Hernández como una "de sus casas literarias preferidas", asumiendo así un deseo de instalar su escritura en la tradición de la narrativa breve del Río de la Plata.

Sin embargo, los cuentos que Samanta Schweblin presenta en *Siete casas vacías* evidencian la voluntad de la autora de romper con ciertos esquemas de la cuentística rioplatense, para fundar así su originalidad, no solamente en lo que concierne al tratamiento del proceso de extrañamiento del espacio sino también en lo que respecta a la arquitectura misma de los cuentos, puesta al servicio de su proyecto personal.

Entonces vamos a estudiar en este trabajo la manera en que se construye el efecto de cotidianeidad en los cuentos de Samanta Schweblin, definiendo así un espacio cercano y *a priori* confortable que no es solamente un elemento físico sino también un ambiente íntimo y conocido en el que evolucionan los personajes. Veremos entonces que el tratamiento del extrañamiento de ese mismo espacio aparece como proceso central en la trama de los cuentos. Esto nos permitirá, finalmente, analizar el rol que la autora confiere a la neurosis como un motor y al mismo tiempo una explicación del proceso de extrañamiento del espacio.

1 El universo de lo cotidiano

La construcción de un espacio de lo cotidiano aparece prácticamente en todos los cuentos de *Siete casas vacías*. Este procedimiento de base le permite a la autora presentar a los personajes sin demasiados preámbulos y prescindir casi del narrador, ya que los personajes evolucionan en este ambiente con total naturalidad. Como lo afirma Damián Huergo, "En su literatura, los problemas no irrumpen la normalidad construida, por lo contrario, se desarrollan en un largo y espiralado procedimiento sobre la intimidad que recubre toda fachada". Esta intimidad reposa sobre la reconstrucción de un espacio vital en apariencia banal.

Lo cotidiano está concebido en estos cuentos como el resultado y la condición no solo de un espacio que transmite una idea de seguridad, de protección y de confort

[2]Estos elementos fantásticos son centrales en cuentos como "Mujeres desesperadas" o "Pájaros en la boca".

[3]El término de "extrañamiento" fue acuñado por Viktor Shklovski quien, en el marco de la reflexión sobre la literatura propuesta por los formalistas rusos, quería hacer referencia a la especificidad del lenguaje literario que intenta proponer una nueva perspectiva de la realidad.

ligado a lo que es conocido. También es resultado de una serie de pequeños gestos diarios que se vuelven casi automáticos, creando así una rutina que vehicula un sentimiento de seguridad. Este procedimiento concierne por ejemplo el cuento "Respiración cavernaria", en el que una mujer anciana describe su vida cotidiana, en una casa de barrio, acompañada por su marido, también anciano. Cada uno de los gestos de esta pareja de ancianos contribuye a la creación de la atmósfera inicial que supone una seguridad y un confort para estos personajes fragilizados por la edad. El desayuno es uno de los momentos elegidos por la autora para construir la idea de una vida rutinaria:

> Desayunaban en silencio. Él preparaba todo y lo hacía del modo que a Lola le gustaba. Tostadas de pan integral, dos frutas cortadas en trozos pequeños, mezclados y vueltos a dividir en una porción para cada uno. En el centro de la mesa el azúcar y el queso blanco; junto a la taza de café de ella, el dulce de naranjas bajo en calorías; junto al café de él, el dulce de batata y el yogur. El diario era de él, pero las secciones de salud y bienestar eran para ella y estaban dobladas junto a su servilleta, para cuando terminara de desayunar. (46)

Esta descripción del momento del desayuno está construida como un gran paralelismo en el que la idea de pareja está bien evocada por el empleo de los pronombre él/ella, que al prescindir de los nombres (sólo sabemos que la mujer se llama Lola, del hombre no sabemos ni sabremos cómo se llama, lo que funciona en el nivel de la intriga) reenvía a la idea primigenia de un hombre y una mujer que comparten la vida cotidiana desde hace muchos años. En este fragmento y en el resto del libro, Samanta Schweblin da pruebas de una gran sobriedad, basada en la capacidad de presentar una escena detalladamente sin recurrir a una adjetivación excesiva. Esto recuerda el séptimo consejo del "Decálogo del perfecto cuentista" de Horacio Quiroga: "No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo" (62). A la adjetivación, la autora prefiere la enumeración de los elementos que llenan estas casas, paradójicamente anunciadas en el título del libro como "vacías". Esto se explica por la fascinación que la autora confiesa sentir frente a los objetos en literatura. En una entrevista concedida al diario *El Mundo,* afirma: "Los objetos me encantan en literatura, me resultan muy refractarios. Uno dice azucarera y la azucarera está ahí sobre la mesa". Los objetos en su gran diversidad funcionan en la escritura de Samanta Schweblin como pilares sobre los que reposa esta impresión de familiaridad. Una azucarera, un bollo de ropa o una caja de chocolatada son pequeñas referencias que permiten reconocer un espacio familiar.

Las casas de "Nada de todo esto", el primer cuento del volumen, también están llenas de cosas, lo que las convierte en un espacio deseado por la madre de la protagonista. En efecto, madre e hija suelen pasear en barrios de la clase media acomodada para admirar e incluso codiciar las casas más lindas y ostentosas. En este cuento la idea de cotidianeidad está ligada a dos procedimientos: por una parte la descripción de una actividad rutinaria para madre e hija que es ir a mirar casas ajenas. Por otra

parte el barrio descrito en este cuento no tiene nada de extraordinario, al contrario, transmite al lector una impresión de banalidad que contrasta con el interés que le suscita a la madre de la protagonista.

La idea de una casa vacía como un espacio que comienza a perder el sentido íntimo que le asignaba cada protagonista aparece de manera temprana en "Mis padres y mis hijos". En este cuento, el protagonista es un hombre que, tras haberse separado de su mujer, va de visitas a la casa de verano que su ex mujer ocupa con sus dos hijos y su nueva pareja. En un momento los hijos del protagonista desaparecen y con su ex mujer el protagonista se pone a buscarlos desesperadamente por toda la casa. Esta situación permite a este hombre tomar consciencia de las pocas cosas que hay en la casa de su mujer:

> Buscamos juntos en el baño, en el altillo y en el dormitorio matrimonial. Marga abre los placares, corre algunas prendas que cuelgan de las perchas. Hay pocas cosas y todo está muy ordenado. Es una casa de verano, me digo, pero después pienso en la verdadera casa de mi mujer y mis hijos, la casa que antes también era mi casa, y me doy cuenta de que siempre fue así en esta familia, que todo fue poco y ordenado, que nunca sirvió de nada correr las perchas para encontrar algo más. (33)

El vacío de la casa como antiguo espacio de lo cotidiano funciona en este texto como una metáfora de la pérdida de la familia y del lugar de padre y de esposo que está viviendo el protagonista.

Los espacios cotidianos, ya sean físicos o mentales, tarde o temprano terminan fisurándose en los cuentos de Samanta Schweblin, lo que los conduce a un vaciamiento de significado para los personajes, quienes se fragilizan también como una casa que pierde sus cimientos. Esto se produce por medio de un procedimiento de extrañamiento del espacio que es central en sus cuentos.

2 El extrañamiento del espacio

Los primeros indicios del extrañamiento del espacio aparecen en las primeras líneas de los cuentos. Esta decisión narrativa contradice de alguna manera la "Tesis sobre el cuento" de Ricardo Piglia. Si para Piglia un cuento narra siempre dos historias, "el efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie" (106). En la narrativa de Samanta Schweblin, la historia secreta aparece en la superficie desde las primeras líneas, no para develar un final sorpresivo sino para indicar que el proceso de extrañamiento del espacio ya ha comenzado. Esto activa los interrogantes que cada cuento presenta y comienza a hacer tambalear el universo cotidiano que el lector apenas está descubriendo. En este sentido la autora practica lo que Horacio Quiroga había descrito en "El manual del perfecto cuentista": "[. . .] he notado que el comienzo ex abrupto, como si ya el lector conociera parte de la historia que le vamos a narrar, proporciona al cuento insólito vigor" (62). En efecto, desde las primeras líneas, el lector sabe que el elemento perturbador tiene que ver con un extrañamiento del espacio cotidiano y esta primera información completa la impresión

transmitida por el título como paratexto. El íncipit de "Nada de esto" es entonces muy eficaz: "– Nos perdimos – dice mi madre" (15). La idea de la desorientación es central en este libro de cuentos, porque los personajes, en un momento determinado, pierden los puntos de referencia que les permitían construirse en la cotidianeidad.

De la misma manera, el íncipit de "Mis padres y mis hijos" plantea el extrañamiento en un comienzo ex abrupto: "-¿Dónde está la ropa de tus padres? – pregunta Marga. Cruza los brazos y espera mi respuesta. Sabe que no lo sé, y que necesito que ella haga de nuevo la pregunta. Del otro lado del ventanal, mis padres corren desnudos por el jardín trasero" (29). A medida que avanza el texto comprendemos que los padres tienen alguna enfermedad mental, seguramente ligada a la vejez, y han perdido la conciencia y el pudor, por eso deambulan desnudos por la casa de su nuera. Este extrañamiento concierne los lazos familiares, que están subvertidos. Entonces la familia, como espacio íntimo se vuelve algo extraño para el protagonista. Además, a esto hay que agregar el hecho de que su propia familia se presenta también como dislocada con la aparición de la nueva pareja de su ex mujer.

Lola, la protagonista de "Respiración cavernaria" vive el extrañamiento de su casa, como un espacio que ya no puede controlar, y el extrañamiento de su propio cuerpo, que ya no le responde y genera en su imaginación seres fantásticos. Así que, cuando oye su propia respiración, imagina la presencia de alguien más en esa casa que conoce pero que no maneja y que por eso mismo le da miedo:

> Entonces oyó algo ronco a sus espaldas. Silencioso pero perceptible para ella, que estaba alerta y conocía su espacio. Volvió a sentirlo, esta vez desde el techo, y a sentirlo otra vez, mucho más cerca, rodeándola por completo. Iba y venía, como un ronquido áspero y profundo, como la respiración de un gran animal dentro de la casa (91).

El extrañamiento alcanza dimensiones importantes en el caso de Lola, ya que este personaje está prácticamente alienado y no reconoce su propio cuerpo. La vejez la hace entrar en un estado senil, en el que poco a poco todo se vuelve ajeno. Sin embargo, el ambiente siniestro de la casa va más allá de la simple senilidad y genera una angustia paranoica que puede atrapar también al lector.

En el caso de "Cuarenta centímetros cuadrados", la protagonista conoce el extrañamiento de la ciudad a la que ha vuelto, que probablemente sea Buenos Aires. A pesar de que se supone que es una ciudad que conoce, la noche en la que sale a buscar aspirinas le muestra otro aspecto de este espacio urbano, indiferente e inclusive hostil. Y al mismo tiempo esta percepción le pone en evidencia el carácter extraño del departamento de su suegra, en el que está viviendo temporariamente. Estos lugares se vuelven ajenos y por ende amenazadores para ella, hasta llegar a impedirle todo movimiento. El excipit del cuento aparece como un intertexto del de *Rayuela* de Cortázar, en el que la única persona sensible que intenta entrar en contacto con el personaje principal es un linyera. En efecto, la protagonista del cuento de Samanta Schweblin es ayudada por un mendigo que le muestra un plano de la ciudad en una última tentativa por reapropiarse el espacio urbano y volver a su casa:

> El mendigo me espera. Baja un segundo la mirada y descubro que en los párpados tiene dibujados un par de ojos, como los papanoeles del árbol de navidad. Creo que debería ponerme de pie, que una vez en la baulera reconoceré la caja que necesito. Pero no puedo hacerlo. No puedo siquiera moverme. Si me paro, no podré evitar ver cuánto ocupa realmente mi cuerpo. Y si miro el mapa –el mendigo lo acerca ahora un poco más, por si eso ayuda–, descubriré que, en toda la ciudad, no hay ningún sitio que pueda señalarle. (103)

Este cuento muestra que la transformación del espacio urbano en un medio hostil paraliza a los personajes, los deja anonadados. Se sienten aislados en el mundo y no tienen más remedio que quedarse fijos en el final de cada cuento, sin poder avanzar en la acción.

El fenómeno que concierne la representación del espacio en la narrativa de Samanta Schweblin no está relacionado con lo fantástico, ni con el realismo mágico. En los cuentos de *Siete casas vacías,* la percepción del espacio y su evolución negativa está relacionada con una neurosis de los personajes, que son más o menos conscientes del mal que los aqueja.

3 La neurosis como motor del extrañamiento

Ya en su texto titulado "Del cuento breve y sus alrededores", Julio Cortázar planteaba el papel de las neurosis en la narrativa:

> Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esta polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma que le era dado hacerlo: escribiéndola. (46)

Si Cortázar parece hacer referencia a la neurosis del autor, en los cuentos de *Siete casas vacías*, este desequilibrio concierne a los personajes de cada cuento y parece funcionar como un motor en el proceso de extrañamiento del espacio. Los personajes viven crisis más o menos claras, en las que su propia pertenencia a un espacio determinado es cuestionada por ellos mismos.

La casa de Lola, en "Respiración cavernaria", se vacía paulatinamente, como se va vaciando la cabeza de esta mujer. Pero es importante notar que es ella misma quien va poniendo todas sus pertenencias en cajas y las va depositando en el garaje. Así, todas sus facultades mentales van disminuyendo a medida que la casa se va transformando en un ambiente hostil. Es como si ella misma provocara el extrañamiento del espacio, ya que intenta resumir su existencia en la casa, de la cual ya no sale, a la lista de tareas que apunta en un papel que lleva doblado en un bolsillo.

La chica protagonista de "Cuarenta centímetros cuadrados" parece identificarse con su suegra, con quien va a compartir su neurosis. El relato de la suegra influencia claramente el comportamiento de la joven hasta llevarla a reproducirlo casi idénticamente, aunque la situación inicial no sea la misma para ambas:

> Pero mi suegra dijo algo más. Algo muy tonto que ya no pude sacarme de la cabeza. Dijo que, al salir del negocio con treinta dólares, no podía regresar a su casa. Tenía dinero para un taxi, recordaba su dirección, no tenía ninguna otra cosa que hacer, pero, simplemente, no podía hacerlo. (102)

La neurosis paraliza a la chica y entonces paraliza la historia, que ya no puede avanzar y queda fija en el tiempo y en el espacio. Este cuento muestra un dispositivo particular en la narrativa de Samanta Schweblin, que consiste en construir un personaje plenamente afectado por la neurosis y presentarlo mediante el relato de otro personaje que parece más equilibrado y que puede entonces llevar adelante la narración. En este caso, la nuera de "Cuarenta centímetros cuadrados" parece ser, al inicio, la persona equilibrada que escucha con comprensión el relato de la neurosis de su suegra. Pero, a medida que avanza el cuento, la neurosis la atrapa a ella también y la lleva a percibir el espacio en el que se desenvuelve como un ambiente extraño y hostil.

Este procedimiento es utilizado también en "Nada de esto", el primer cuento del libro que presenta a una joven cuya madre pasa sus días observando las casas de la gente acomodada y codiciándolas. El personaje desequilibrado es el de la madre que organiza las excursiones a los barrios ricos y se introduce incluso en las casas que les llaman la atención, para robar con un gesto casi compulsivo, algún objeto. Si su hija intenta razonarla y aparece como el personaje cuerdo, a medida que avanza el cuento vemos que se siente excedida por el comportamiento de su madre. Pero cuando el espacio cambia, y la acción transcurre en la casa de estas dos mujeres, el lector descubre que la neurosis no es solamente el mal de la madre sino que afecta también a la hija. La situación se invierte, ya que la que hurga en pertenencias ajenas es una mujer de un barrio rico, situación que parece activar la neurosis de la joven protagonista:

> Así me doy cuenta de qué es lo que quiero. Quiero que revuelva. Quiero que mueva nuestras cosas, quiero que mire, aparte y desarme. Que saque todo afuera de las cajas, que pise, que cambie de lugar, que tire al suelo y también que llore. Y quiero que entre mi madre. Porque si mi madre entra ahora mismo, si se recompone pronto de su nuevo entierro y regresa a la cocina, la aliviará ver cómo lo hace una mujer que no tiene sus años de experiencia, ni una casa donde hacer bien este tipo de cosas, como corresponde. (27)

Estas palabras finales de la joven muestran que todos los espacios pueden volverse extraños a partir de la mirada neurótica que se posa sobre ellos. Es lo que sostiene

Marta Sanz, cuando explica que: "Y eso es lo que sucede en *Siete casas vacías*: siempre hay un desajuste, una contractura en la mirada, que enturbia esos comportamientos que, aunque cotidianos, nunca se despojan de su faceta siniestra" (s/p). Si lo extraño era en un primer momento el barrio de casas ricas, presentado como una enorme vitrina capaz de satisfacer la curiosidad *voyeurista* y la codicia de la madre, la casa de las dos mujeres, que no tiene nada de lujoso ni es siquiera agradable, se transforma en un espacio de codicia para alguien que intenta encontrar un objeto en particular, símbolo del deseo de poseer la propiedad del otro. Al final de este cuento vemos que madre e hija son cómplices en esta actividad fuera de lo común que las lleva a explorar espacios ajenos, renovando sin cesar la impresión de extrañamiento.

Así entonces Samanta Schweblin desarrolla en este libro de cuentos un proyecto narrativo basado en el proceso de extrañamiento del espacio, de estas casas vacías, a partir de la psicología de los personajes mismos. Sin recurrir a retratos que podrían recargar sus cuentos, los personajes evolucionan en las historias con una progresión que desvela una neurosis más o menos profunda. Esto funciona finalmente como motor de la intriga, alimentando la percepción enajenada de los espacios íntimos y familiares, que quedan envueltos en una atmósfera siniestra que constituye un rasgo específico de esta autora.

Referencias documentales

Chklovski, Viktor. "*L'art comme procédé". Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes. Ed. Tzvetan Todorov, Paris: Seuil, coll. "Tel Quel", 1965. 76-97. Impreso.*

Cortázar, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores". *Último round.*1969. Madrid: Debate, 1995. Impreso.

Cortázar, Julio. *Rayuela.* 1963. Buenos Aires: Sudamericana, 1972. Impreso.

Hernández, Felisberto. *La casa inundada y otros cuentos.* Barcelona: Lumen, 1975. Impreso.

Huergo, Damián. "Donde habitan los miedos". *Página 12*, Suplemento Radar Libros, 4 oct. 2015. Web. 2 de febrero de 2017.

Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Formas breves.* 2010. Barcelona: Anagrama, 2013. 103-111. Impreso.

Quiroga, Horacio. "El manual del perfecto cuentista". O_bras inéditas y desconocidas_, Montevideo: Arca, 1969. Impreso.

Sanz, Marta. "Resentimiento de existir". *El País*, 3 jun. 2015. Web. 2 de febrero de 2017.

Schweblin, Samanta. *Siete casas vacías.* Madrid: Páginas de espuma, 2015. Impreso.

—. *Pájaros en la boca.* Barcelona: Lumen, 2010. Impreso.

—. "Escribir es entrar en el miedo y salir ileso", entrevista, *El Mundo*, 8 jun. 2015. Web. 2 de febrero de 2017.

—. "Un relato se completa en el lector", entrevista, *La Nación*, 6 sept. 2015. Web. 2 de febrero de 2017.