

Samanta Schweblin y el problema de tomar la voz de la autora como clave para la interpretación de los relatos

Josué Díaz Julián
Universidad Autónoma Metropolitana
juliandiaz122.1@gmail.com

Resumen

Samanta Schweblin es una de las autoras más reconocidas en la escena literaria contemporánea, sin embargo, la obra crítica que se ha construido en torno a su obra apenas se encuentra en desarrollo. Por ello, se ha recurrido con bastante frecuencia a sus entrevistas y testimonios para buscar las posibles claves para la interpretación de sus relatos, lo que deriva en otros problemas, como la manera en la que los testimonios de la autora condicionan y determinan la lectura, lo que lleva al cuestionamiento de si los textos pueden definirse incluso antes de que el lector se enfrente a ellos.

Palabras clave

Samanta Schweblin, recepción, lector, autor, interpretación.

Samanta Schweblin es una de las autoras con más presencia en la escena literaria hispanoamericana actual, prueba de ello son los premios que ha recibido a lo largo de su trayectoria, como el Premio Konex en 2024 y el National Book Award en 2022 por *Siete casas vacías* (2015). El gran recibimiento que ha tenido su obra ha ocasionado también un auge de estudios críticos, dentro de los cuales se ha señalado con insistencia el carácter ambiguo y fantástico de sus narraciones, así como la extrañeza de su obra. Por otro lado, hay otra línea ya bien definida dentro del corpus crítico que se relaciona estrechamente con los problemas sociales contemporáneos, me refiero a aquellos trabajos que estudian los relatos como una alegoría de un problema social: la maternidad, la violencia, el derecho al aborto o la ecocrítica.

Entonces, si se intenta responder cuál es el hilo conductor de toda la obra de Samanta Schweblin, se podrían postular varias respuestas: el carácter fantástico de las narraciones, el cuerpo como un elemento protagonista, la relación con problemas sociales contemporáneos y la predominancia de narradoras mujeres en los relatos. Otro lector podrá aproximar también que se trata de los espacios privados e íntimos y su relación con los personajes; *Siete casas vacías* puede ser un excelente ejemplo de esto último.

El problema al que se llega de inmediato y sin mucho esfuerzo, es notar que todas estas respuestas son parciales, que ninguna es lo suficientemente capaz de abarcar la totalidad de la obra de la autora, y así, entonces, se postula una respuesta más: el eje rector de los cuentos de Samanta Schweblin es la misma Samanta Schweblin, lo que despliega una serie de problemas que desarrollaré a continuación: la necesidad de señalar las causas por las cuales los trabajos críticos han adoptado con tanto entusiasmo la voz de la autora, apuntar algunas consecuencias de este procedimiento y aproximar nuevas líneas de estudio que se pueden empezar a explorar con motivo de *El buen mal*, su publicación más reciente hasta este momento. Me parece pertinente plantear esta cuestión porque es una preocupación latente en la mayoría de tesis universitarias y trabajos críticos que se han realizado en torno a la obra de la autora argentina, los cuales no han tenido una respuesta certera pese

a que el listado de trabajos crece poco a poco sin encontrar dicho hilo conductor que valide y justifique el carácter literario de las narraciones.

Los primeros trabajos tuvieron que defender la calidad literaria y argumentar por qué había que apostar por los cuentos de Schweblin como una literatura que valía la pena estudiar, por lo que se buscó establecer similitudes con autores como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, o bien, con otras autoras contemporáneas como Mariana Enriquez, Valeria Luiselli, Mónica Ojeda, y aproximar el surgimiento de un “Nuevo boom latinoamericano”. Sobre este punto se puede cuestionar si no corresponde más bien a un fenómeno editorial, ya que parece que igual de difícil de encontrar el eje rector en toda la obra de Schweblin, es encontrar la serie de características propias de estas autoras como grupo literario, lo que se podría estudiar con mayor atención en otro momento.

En México, podemos consultar la tesis *El fantástico literario en «Pájaros en la boca»* (2019) de Sergio Javier Luis Alcázar como una investigación que se adscribe dentro de la primera línea, y la tesis *¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas? La representación de la maternidad en tres cuentos de Samanta Schweblin* (2019) de Karina Mashelin Reséndiz Perales como una investigación ejemplar de la segunda línea, aquella que se ocupa de estudiar la obra y su relación con la sociedad.

Ahora, la lista de obras publicadas por la autora ha incrementado, siendo *Kentukis* (2019) y *El buen mal* (2025) sus últimas obras y las que menos han sido estudiadas. Si ya la búsqueda de unidad de la obra completa era difícil, estos dos libros complejizan aún más el asunto. *Kentukis*, por ejemplo, comparte una estructura similar a la de *Distancia de rescate* (2014) en cuanto a la extensión de la obra, pero en contenido son escasos los puntos de convergencia. Con *El buen mal* se presenta de nuevo una colección de cuentos a modo de *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías*, pero los temas y el tipo de personajes no corresponden con el de los libros anteriores; la muerte adquiere un papel protagónico en la mayoría de los cuentos del último libro, lo que no sucede con frecuencia en sus publicaciones anteriores.

Entonces, sumando el carácter heterogéneo de las obras con los pocos estudios que se han hecho, muchos de los trabajos han encontrado una puerta de salida en entrevistas y testimonios que ha dado la autora a lo largo de su carrera, en la cual se encuentran pautas para una posible interpretación, por lo que la tarea no es tanto brindar una interpretación de los cuentos a partir de los rasgos intrínsecos de la obra, se trata más bien de reconstruir una interpretación dada, es decir, aproximarse lo más que se pueda a las intenciones de la autora.

El hecho de buscar la voz de Schweblin como persona real en sus cuentos evolucionó a una búsqueda de las condiciones del mundo actual en su obra, de los problemas que aquejan a la sociedad en las primeras décadas del siglo XXI, y así, se entiende la aparición de fragmentos como el siguiente, en el cual se ejemplifica de buena manera todo lo que hasta aquí he descrito, cabe mencionar que el pasaje hace referencia a la novela *Distancia de rescate*, pero fragmentos similares se pueden encontrar en torno a casi cualquier otra obra:

En este sentido, resulta imposible quedarse en la enmarcación de la novela dentro de los límites de lo fantástico, ya que sus personajes, a pesar de estar rodeados de determinados elementos mágicos propios de ese tipo de literatura, nos acercan inevitablemente a la realidad más cruda. Como ha afirmado la autora en numerosas ocasiones, su literatura está estrechamente ligada a la realidad y a las problemáticas sociales que le preocupan (Oreja, 248).

Se pueden distinguir varios aspectos: primero, la necesidad de categorizar su obra, lo que es bastante comprensible según lo que comentaba en torno a la categorización como herramienta para relacionarla con otros autores y estudiar los cambios y transformaciones del género, sin embargo, más adelante no se especifica por qué habría que hablar de *Distancia de rescate* como una obra neo-fantástica y no fantástica; segundo, que los elementos reales se superponen a las características de la obra en sí, lo que también justificaría por qué no se ahonda en la categoriza-

ción, puesto que de cualquier forma lo importante era señalar la superioridad e importancia de lo real frente a lo que la autora del artículo llama “mágico”; y tercero, la voz de la autora de los relatos como argumento infalible en defensa de cierto tipo de interpretación, que apela directamente “a la realidad y a las problemáticas sociales que le preocupan” (248).

Si bien es cierto que muchos cuentos abordan problemas de interés político y social, también es importante no reducirlos a ese único aspecto. Relatos como “Conservas” son un claro ejemplo de este tipo de textos que abordan expresamente temas como el aborto, y en este sentido, cabe preguntarse si Schweblin ha entrado al canon literario por el carácter crítico, social y moralizante, como parte de un fenómeno editorial creciente a partir del llamado “Nuevo boom latinoamericano”, o porque en su obra, a pesar de todos los elementos extrínsecos, se encuentran características literarias propias que ayudan a definir su literatura frente a la de otras autoras contemporáneas.

Con todo lo mencionado, surgen de nuevo preguntas que se había planteado la teoría de la recepción, por ejemplo, si el texto tiene o no intenciones propias, pues si adoptamos el concepto de “horizonte de expectativas” en el cual ahonda Hans Robert Jauss (57), nos encontramos ahora frente a una tendencia por no romper con esos horizontes, de ver en la literatura un medio de confirmación y representación de nuestra época, lo que ha generado un gran número de trabajos que utilizan *Distancia de rescate* para ratificar los problemas agrícolas en el campo y la importancia que se le da al contexto antes de hablar de la obra literaria. Gracias a lo anterior, es posible encontrar varias tesis de licenciatura donde la obra es concebida sólo en relación con el contexto histórico-social o con la biografía del autor:

El trabajo se dividirá en cuatro capítulos. En el primero se realizará una panorámica de América Latina desde los años 2000 hasta 2015 con el fin de caracterizar los contextos históricos, sociales y culturales en los que se produjo *Distancia de rescate* (2014). Se presentará, además, la biografía y producción literaria de la autora,

los estudios críticos alrededor de la novela, la estructura externa de esta y el marco teórico. Por último, se hará un recorrido de los principales fundamentos de la hermenéutica y el círculo hermenéutico (Otavalo Asmal 13).

Ante este fenómeno, conviene recordar muy bien lo que mencionaba Wolfgang Iser en torno a la realidad y su relación con los textos literarios:

una de las casi inexterminables simplicidades del estudio de la literatura es pensar que los textos reflejan la realidad. La realidad de los textos en siempre tan solo lo constituido por ellos y con ellos, es una reacción a la realidad (102).

En el caso de Schweblin, no sólo parece que se ha determinado que sus cuentos reflejan exactamente nuestra realidad inmediata, sino que, además, esto sucede porque así lo quiere la autora; en ese caso, ¿dónde queda el lector?, ¿es posible alejarse y buscar otras interpretaciones que no se fundamenten según las palabras de la autora?, ¿hay división válida entre narrador y autor? Todas estas son interrogantes que se desprenden del cuestionamiento por la relevancia y el poder que se le ha conferido a Schweblin como figura autoral.

La cita de Wolfgang Iser no es gratuita, frente a la figura del autor habría que enfrentar la figura del lector como uno de los fundadores de la teoría de la recepción, habría que recordar qué problemas tenía en mente al escribir “La estructura apelativa de los textos”, es decir, sus preocupaciones en torno a la indeterminación de los textos y cómo esto afectaba la relación texto-lector:

Si los textos en realidad sólo poseyeran los significados producidos por la interpretación, entonces no quedaría mucho para el lector. Él sólo los podría aceptar o rechazar. Pero entre el texto y el lector se realiza mucho más que el requerimiento de una decisión por *sí o no* (99).

Frente al problema presente también resuenan textos como “La muerte del autor” de Roland Barthes,

donde se discuten cuestiones que se podrían relacionar fácilmente con el caso de Schweblin, pues la figura del autor tampoco es una categoría estable y esclarecedora, nos recuerda Barthes:

Darle a un texto un autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a su hipótesis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra... (224).

En el texto de Barthes se discute la idea de “representación”, “registro” y “constatación” de la obra literaria, y menciona también que:

Lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo (222).

Por lo que se refiere a Schweblin, su figura como autora-persona sí está muy fuertemente arraigada a su obra, en gran parte por el papel que se le ha conferido desde las primeras investigaciones. Tal vez por eso no sea tan factible pronunciarse en favor de la muerte del autor, tal como lo hace Barthes, pero sí abordar con cuidado aquellas categorías totalizadoras, aquellas que se presentan como la única clave de interpretación, porque si bien es cierto que el autor es una de estas categorías, no es la única: “La palabra ‘obra’ y la unidad que designa el escritor son, probablemente, tan problemáticas como la individualidad del autor” (Foucault 231). Si todo esto era, al inicio, responsabilidad de los primeros trabajos críticos y del intento de construir un corpus que permitiera el estudio de los cuentos, ahora, con la publicación de *El buen mal* parece ser que Schweblin ha aceptado el papel que la crítica le ha insistido en tomar, pues hacia el final del libro se incluye un apartado titulado “Sobre los cuentos” en el cual describe brevemente en qué están inspiradas las historias incluidas en el

libro y cuál es el grado de autobiografismo que se puede encontrar en cada una, por ejemplo, afirma que “William en la ventana sí sucedió”. Quizá es el cuento más autobiográfico que he escrito, y quizá también, por eso, es mejor no decir nada más” (185). Si bien es cierto que en primera instancia parece un apartado sin mayor relevancia, confirma la tendencia reconocible en otros trabajos y que considera su palabra como la correcta sin cuestionar su estatus como sujeto, como autora y como narradora. El apartado “Sobre los cuentos” no funciona más que como un paratexto, esto puede ser excusa suficiente para futuros trabajos que partan de este apartado y las claves que proporciona la autora como únicas formas de interpretar los relatos, con lo que se da por hecho que los cuentos sólo admitirían una interpretación, y que esa interpretación es correcta debido a que antecede al acto de lectura, porque el lector tiene, al mismo tiempo que los cuentos, la clave para interpretarlos.

El carácter autobiográfico se postula también como un eje rector de esta nueva colección de relatos; junto con la muerte como tema central, la mayoría de las veces se presenta un narrador que recuerda algún suceso de la infancia, regresando a los lugares donde estuvo durante su niñez, que van de los recuerdos cálidos de un nacimiento hasta el episodio final de una vida, como en el caso de “El ojo en la garganta”. El carácter autobiográfico adquiere la fuerza que en libros anteriores recaía en ambiente y el contexto cultural y social, ahora se presentan más bien lugares privados, la habitación de un hotel en “William en la ventana”, o el interior de una casa en “Bienvenida a la comunidad”, “La mujer de Atlántida” y “El superior hace una visita”. El carácter privado e íntimo de las narraciones tal vez sea un punto de partida para alejarse de los estudios excéntricos de su obra, sin embargo, su figura como autora retoma fuerza con ese apartado final, que, si bien parece poco, no tan desarrollado y mínimo, sigue dando para discutir su poder como autora y la relación entre el narrador como persona real o como función.

Por otro lado, la relación entre la mirada infantil y adulta de los personajes había sido tratada en relatos como “Un hombre sin suerte”, pero la discusión

en torno a los cuentos no oscilaba entre lo real-fantástico o posible-imposible, sino entre lo moral-inmoral, lo correcto-incorreto, por ejemplo, si eran moralmente aceptables las actitudes del hombre mayor junto a una niña en una tienda de ropa interior. El carácter fantástico de *El buen mal* permite que los segundos parámetros se vean opacados por los primeros, es decir, vuelve al centro del relato la discusión sobre la naturaleza de los eventos narrados.

Con la llegada de esta colección de cuentos, el debate en torno a la especificidad de la obra narrativa de Samanta Schweblin adquiere nuevos horizontes, refuerza la discusión sobre la evolución del género fantástico, al mismo tiempo que parece intercambiar el contexto histórico social por un refuerzo de su figura como autora, con lo que sin duda se tendrá que lidiar en el futuro, y lo que, aproximado, inclinará la balanza a favor de la reconstrucción de las intenciones de la autora en lugar de la reconstrucción de un contexto histórico social, aunque esto no impida que el lector pueda encontrar referencias y enfocarse en ciertos aspectos que aquejan al mundo contemporáneo, como las enfermedades mentales.

Aun así, a pesar de esto, la inclusión del apartado “Sobre los cuentos” plantea la pregunta de quién habla en el apartado, si es la misma voz que escribe los agradecimientos como la misma figura autoral de los relatos, en ese caso, sería igual de factible considerar los relatos como reales o los agradecimientos y “Sobre los cuentos” como ficticios. Además, si el lector se conforma con la búsqueda de una sola interpretación el texto pierde su capacidad para producir nuevos significados con cada lectura. Es posible que las lecturas que se hacen de sus relatos estén estrechamente relacionadas con las situaciones que nos competen, pero ¿qué pasará en unos años cuando las situaciones sociales y culturales cambien? ¿acaso dejará de considerarse valiosa la literatura escrita por Samanta Schweblin? Quizá, aunque el contexto cambie, el valor estético de la obra no lo haga, y de ahí la necesidad de ver más allá de la relación entre su obra y la realidad extratextual, ante todo, no podemos perder de vista que se trata de una escritora aún activa, por lo que es un hecho que su obra sufrirá cambios o rectificará aspectos que ha abordado

anteriormente, así como hemos señalado el retorno de temas como la muerte y el protagonismo del carácter autobiográfico en *El buen mal*.

Tal vez habría que reconocer que su obra, de hecho, ya se ha transformado, que los cuentos de *El núcleo del disturbio* (2002) no son los mismos que los de *El buen mal*, por lo mismo, el papel de los estudios críticos posiblemente debería cambiar su enfoque, ya que no haría más falta justificar por qué se estudian sus relatos, sino defender ahora que los relatos pueden llegar a ser más de lo que determine la autora.

No se trata, como dije anteriormente, de apostar por una muerte de su figura de autora, sino de replantear en qué medida puede ser incluida, o no, en los estudios críticos, sin que termine por ser una categoría inalterable y totalizadora. Adicionalmente, la labor necesaria no es la de un historiador que debe reconstruir el contexto determinado en que la obra fue recibida, tampoco de investigar los códigos culturales de la época y ver en qué medida encaja o no la obra literaria. No es, pues, una labor de reconstrucción, sino de reconocimiento y toma de consciencia de lo que nos rodea, se trata de ver por qué en este momento los libros de la autora argentina se han introducido con gran éxito dentro del canon literario, qué valoramos como literatura y en qué medida afectarán la manera en la que se hace crítica literaria.

Referencias

- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *Textos de teorías y críticas literarias*, compilado por Nara Araujo y Teresa Delgado, Anthropos Editorial-UAM, 2010, pp. 219-224.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". *Textos de teorías y críticas literarias*, compilado por Nara Araujo y Teresa Delgado, Anthropos Editorial-UAM, 2010, pp. 225-248.
- Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos". *Textos de teorías y críticas literarias*, compilado por Nara Araujo y Teresa Delgado, Anthropos Editorial-UAM, 2010, pp. 99-120.
- Jauss, Hans-Robert. "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, editado por Dietrich Rall, traducción de Sandra Franco, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 55-59.
- Luis Alcázar, Sergio Javier. *El fantástico literario en «Pájaros en la boca» de Samanta Schweblin*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Oreja, Nerea. «Distancia de rescate: el relato de los que no tienen voz». *Orillas*, vol. 7, 2008, pp. 245-256.
- Otavallo Asmal, Francisco Fernando. *Sociedad de riesgo, madre tierra y maternidad: claves de lectura en «Distancia de rescate»* (2014) de Samanta Schweblin. Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca, 2021.
- Reséndiz Perales, Karina Mashelin. *¿Desnaturalizadas, fantásticas o locas? La representación de la maternidad en tres cuentos de Samanta Schweblin*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2019.
- Schweblin, Samanta. *El buen mal*. Penguin Random House, 2025.