



Pájaros en la boca: el fantástico y el verosímil en Samanta Schweblin

Malena Duchovny¹

Universidad de Buenos Aires
malenaduchovny@gmail.com

Resumen: En este trabajo nos proponemos trabajar con la intersección entre realismo y fantástico en la colección de cuentos *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin. Seguimos en este sentido el planteo de David Roas, quien considera al realismo como “una necesidad estructural de todo texto fantástico”, pero también a la misma Schweblin que en sus cuentos, especialmente en el que da título a la colección, hace de la tensión entre realismo y fantástico un juego entre lo habitual y lo novedoso.

Palabras clave: Schweblin - Fantástico - Realismo -Verosímil - Hábito

Abstract: This paper examines the intersection between realism and the fantastic in the short story collection *Pájaros en la boca* by Samanta Schweblin. We will follow David Roas' work, who considers realism to be “a structural requirement for every fantastic text”, but also Schweblin's own contention that in her stories, especially the one whose title the collection bears, she takes the tension between realism and the fantastic and turns into a game between the habitual and the new.

Key words: Schweblin - Fantastic - Realism -Verisimilitude - Habit

“Me obsesiona el espacio entre lo real y lo fantástico.”
Samanta Schweblin, entrevista Revista Intemperie

En este trabajo nos proponemos investigar el juego que se da entre la novedad transgresora y lo acostumbrado en *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin. Haremos un recorrido por todos los cuentos de la colección y ensayaremos algunas posibles relaciones entre ellos. A partir de este análisis, propondremos una respuesta a la adscripción genérica del libro.

¹ **Malena Duchovny** es estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras de la Universidad de Buenos Aires y adscripta de la cátedra de Literatura Inglesa en la misma casa de estudios con un proyecto de investigación sobre modernismo anglosajón.



Pájaros en la boca como unidad de sentido

Para un análisis de la estructura de la colección podemos tomar el prólogo de Elsa Drucaroff a su libro *El nuevo cuento argentino. Una antología*. Aunque los cuentos presentan ciertas correspondencias entre sí, no parece manifestarse una organización totalizadora, “no se intuye (como en Borges o Cortázar) una verdad profunda pero inexpugnable en algún lado” (Drucaroff 10). Sin embargo, un estudio de algunas de estas relaciones permite iluminar ciertos aspectos de la colección.

El cuento “Bajo tierra” parece ensayar una combinación entre otros dos cuentos. La escena se desarrolla en un parador al costado de la ruta como en “Irman”, y el cuento comienza con las mismas palabras que “El cavador” – “Necesitaba descansar” (Schweblin 101)– y contiene como núcleo un pozo, cavado por razones incomprensibles por quien narra. La secuencia de cuentos sigue una cierta progresión lógica: en el primero hay una muerte, en el segundo hay un pozo, en el último hay un pozo que desaparece y en cuyo lugar queda “una protuberancia, el montículo que queda en la tierra cuando se la remueve, o cuando se entierra a los muertos” (106).

La velocidad figura en varios relatos. En “Perdiendo velocidad”, Tego define a la muerte como lo que pasa “cuando uno deja de hacer bien lo que uno mejor sabe hacer” (Schweblin 127). En su caso, volar a cuarenta kilómetros por hora, como parte de un espectáculo circense, es lo que mejor hace, por lo que la muerte es la lentitud. Esta serie de asociaciones realizada en el anteúltimo cuento de la colección, nos lleva a una relectura de cuentos anteriores: tal vez Irman es lento porque abandonó la poesía, toma una significación de muerte y renacimiento el ejercicio que realiza la narradora de “Conservas”, el frenesí de cavar pozos quedaría asociado a una manifestación cruda de las ganas de vivir, de ir hacia adelante.

En el cuento “La furia de las pestes”, un pueblo fantasma, quieto, es encendido por el azúcar como pólvora hacia la “furia”, que puede ser definida como la “velocidad y vehemencia con la que se ejecuta algo”. Si “la furia” es velocidad, ¿entonces la vida es una peste, una infección que se expande



vertiginosamente? El despertar del pueblo de frontera, recuerda el momentáneo despertar de Walter en “Mi hermano Walter” y aquel de Irene en “Papá Noel duerme en casa”. Sin ánimo de sugerir una interpretación unívoca de los relatos, creo que se puede leer en estos momentos una suerte de reclamo social. La peste sería entonces el despertar del oprimido, cuyo opresor se desliga de toda responsabilidad con el mentado discurso del poder de la voluntad. Así en “Papá Noel duerme en casa”, Marcela le reclama a Irene, una mujer deprimida, un cambio de actitud y el narrador de “Mi hermano Walter” quiere “hacerle ver” a su hermano, también deprimido, “lo feliz que cualquiera de nosotros puede llegar a ser si realmente se esmera en eso” (99). Sin embargo, como dice Drucaroff, “si hay conciencia o preguntas por la injusticia social y la política, si hay horror por la violencia del poder, no subyace la fe en una solución” (10).

Los relatos programáticos: la normalización de lo novedoso

“Conservas” es un cuento programático. Es un cuento que habla de un acto de creación, porque Teresita es efectivamente creada y escupida. En este relato se nos presenta la posibilidad de purificarse, de rejuvenecer, de renovar. En un mundo donde todo parece maravilloso, lo maravilloso se vuelve mundano, trivial. ¿Qué lugar queda entonces para la transgresión en un mundo donde la transgresión es la norma, en un mundo donde la distancia y el tiempo ya han sido anuladas?²

La narradora de “Conservas” abandona “la guía de la obra social” y se encuentra con las “soluciones conformistas o perversas” (Schweblin 25) de obstetras, curanderos, chamanes, comadronas. La solución es la del doctor Weisman, cuya especialidad desconocemos, y que incluye la “respiración consciente (...), un método de relajación y concentración innovador, descubierta y enseñado por el mismo Weisman” (27). El apellido del doctor es

² La narradora del cuento nota que “se puede alquilar un coche en un país y devolverlo en otro, descongelar del freezer un pescado fresco que murió hace treinta días, o pagar las cuentas sin moverse de casa” (Schweblin 25).



importante: en alemán ‘weis’ es el imperativo de la segunda persona del singular de ‘weisen’, es decir, ‘saber’. El mundo puede ser completamente explicado y manipulado: no hay misterio, ni amenaza, ni transgresión.

En este sentido, “Pájaros en la boca” contiene una clave de lectura para recorrer el resto de los cuentos que componen la colección. El hábito, la fuerza de la costumbre, es el tema del cuento desde el primer momento, en que el papá de Sara obedece las indicaciones de Silvia porque “[sigue] siendo un imbécil” (Schweblin 51). La casa de Silvia se mantiene igual no obstante los cambios alimentarios de Sara, quien lleva el uniforme de la secundaria aunque ya la ha terminado. Y el padre de Sara pasa en unas pocas páginas del horror a la aceptación. El comer pájaros vivos deja de ser una transgresión de lo normal y podemos predecir que así como el personaje se las ingeniará “para bajar las escaleras” (65), encontrará el modo de volver a ser “un ser humano común y corriente, un tipo pulcro y organizado” (56).

La normalización de lo novedoso se realiza en este cuento y en otros de la colección a través de la descomposición y clasificación de aquello que nos sorprende a primera vista. El padre de Sara ensaya comparaciones de este nuevo elemento en su vida con otros que ya conoce: el canibalismo, el consumo de drogas, el embarazo adolescente, una circense que pone ratones en su boca. Su resolución de aceptar a su hija vacila al verse enfrentado a la clasificación de las góndolas de supermercado, el cual recorre como si lo viera “por primera vez” (Schweblin 61).

La clasificación aparece también en “El hombre sirena”, en ese primer momento de desconcierto en que la narradora nota la presencia del ser mitológico: “Tardo en reconocerlo, en entender qué es exactamente, tan hombre de la cintura para arriba, tan sirena de la cintura para abajo” (Schweblin 71). También proliferan los registros que intentan reflejar la realidad. En “Conservas”, la narradora anota en su cuaderno no solo las indicaciones del médico, sino también todo lo que ha sucedido desde que quedó embarazada. En el cuento que cierra la colección, “En la estepa”, Ana



anota “cualquier detalle pertinente, pequeños cambios en Pol o en [ella]” (130).

En “La furia de las pestes”, Gismondi es el encargado de censar a los pueblos de frontera para un registro poblacional. En este cuento aparece resaltado otro de los recursos que utiliza Schweblin para normalizar lo extraño: lo falible que puede ser un narrador por lo limitado de su punto de vista. Materializado en la imagen del viejo mirando el cielo a través de un agujero del techo, el recurso se manifiesta en la descripción de Gismondi como “mareado” y posiblemente en estado alucinatorio –“temía descubrir (...) que el calor del mediodía lo afectaba” (Schweblin 81)–, lo cual pone en duda la veracidad de lo que vemos, si no a través de su palabra, sí a través de su focalización. El mareo también aparece en el narrador de “Irman”, lo cual nos resalta lo sesgado de la subjetividad del narrador, ya sea este en tercera o primera persona.

La gran mayoría de los cuentos (trece de quince) están narrados en primera persona del singular, lo cual significa que cada uno de estos narradores es la medida de lo verosímil. “Papá Noel duerme en casa” es un gran ejemplo de esto. Narrado desde la mirada de un niño, es un cuento en el que nada parece fuera de lugar. Vemos materializada la teoría de Elsa Drucaroff sobre el nuevo cuento argentino que “logra una modulación que evita la seriedad y el dramatismo de la narrativa anterior incluso cuando relata algo tremendo” (10). En vez, muchos de los cuentos de Schweblin toman un tono “neutro” (ibid.) que muchas veces crea en el lector la idea de un narrador confiable, que a último momento resulta ser falible. En “La medida de las cosas”, el dueño de la juguetería narra un relato verosímil, aunque extraño. Pero la percepción del narrador deja de ser confiable cuando comparamos el dato final de la edad de Enrique, con el tratamiento que éste recibe a lo largo del cuento.

Según el *Protágoras* de Platón, “cada uno de nosotros es medida de lo que es [verdadero, bueno, etc.] y de lo que no es; y (...) hay una inmensa diferencia entre un individuo y otro, precisamente porque para uno son y



parecen ciertas cosas, para el otro, otras” (Carpio 59). Creo que esto podría decirse de cualquier narrador, pero muchos de los narradores de *Pájaros en la boca* confunden incluso su propia subjetividad y, por ende, llevan al extremo su falibilidad.³ En “La última vuelta”, la narradora sufre una metamorfosis que la transforma en la persona a la que está observando. La focalización interna es la que logra que se produzca algo maravilloso, en una serie de acontecimientos que, seguida desde afuera, sería tal vez una mera alucinación. Así, la caracterización de los acontecimientos como maravillosos, extraños o absolutamente pedestres corre por cuenta de estos narradores embotados en perspectivas obviamente parciales y sesgadas.

¿Fantástico?: Mariposas y sirenas

Hay sólo dos cuentos que suscriben a la categoría de fantástico puro tal como lo describe Todorov, es decir, que generan una vacilación que no se resuelve entre una explicación racional o maravillosa del hecho sobrenatural que entra en conflicto con el orden natural. Estos son “Mariposas” y “Perdiendo velocidad”. En el primero, el hecho sobrenatural es la transformación de niños en mariposas y, aunque la mayoría de sus padres “no parecen asustarse” (Schweblin 20), Calderón, el personaje cuyo punto de vista es el foco del relato, advierte que “algo extraño sucede” (ibíd.) y se queda perplejo, “inmóvil” (21) al comprender que la mariposa que pisó podría ser su hija. En el segundo relato, un cerillero de metal deja de funcionar misteriosa e inexplicablemente.

Sin embargo, Schweblin no menciona ninguno de estos cuentos como ‘fantásticos’ en sus entrevistas. En vez, habla de “Conservas” y “El hombre sirena” como los únicos cuentos de la colección que no son factibles de suceder. Creo que esta afirmación es errada, ya que en ambos casos se da una plena aceptación sin vacilación de lo sobrenatural (la vuelta atrás de un

³ Seguimos la teoría de la falibilidad del narrador que Monika Fludernik postula para analizar *Ulysses* de James Joyce en *An Introduction to Narratology*.



embarazo y la existencia de un hombre sirena) con lo cual estos cuentos podrían entrar en todo caso en la categoría de realismo maravilloso, ya que se “plantea la coexistencia de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro” (Roas 12).

Conclusión

Pájaros en la boca termina como empieza: con un ejemplo magistral de lo que Schweblin es capaz. Ambos cuentos son absolutamente factibles, pero “Irman” nos extraña por su ridiculez –parangonable a amurar “heladeras de quiosco” (Schweblin 9)– y “En la estepa” por la manera en que viola nuestras expectativas, y sustituye al bebé que esperamos por un ser violento y poderoso. Pero ninguno de estos cuentos es fantástico. En efecto, excepto contadas –y brevísimas– excepciones, los cuentos de esta colección son demasiado transgresores para ser realistas, no lo suficientemente transgresores. Finalmente, Schweblin ha logrado retratar ese “espacio entre lo real y lo fantástico”. Sus cuentos son, en sus propias palabras, “historias sobre lo anormal, pero lo anormal es una parte más de la normalidad, es algo real”.

Bibliografía

Carpio, Adolfo P. *Principios de filosofía*. Buenos Aires: Glauco, 2004.

Drucaroff, Elsa. “Prólogo”. *El nuevo cuento argentino. Una antología*. Buenos Aires: EUFyL, 2017. 7-14.

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2001. 7-44.

Schweblin, Samanta. *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.