

El canon y las cuentistas hispanoamericanas: Elena Garro, Cristina Peri Rossi y Samanta Schweblin

Selena Ortiz Saldamando

Centro María Espínola de Salto

Recibido: 8/11/2023
Aprobado: 30/11/2023

Resumen

En la cuentística hispanoamericana, la abundancia de grandes nombres delata la supremacía del hombre. Pero, como lectoras, y a pesar de la innegable calidad de la narrativa de los grandes, hemos de preguntarnos: ¿qué sucede con las mujeres y los cuentos?, ¿a qué se debe su ausencia en los cánones oficiales? La respuesta de primera mano podría ser: las mujeres no han logrado alcanzar la excelencia en este subgénero y por eso no conforman los cánones.

Sin embargo, dicha respuesta es insostenible si pensamos en la cantidad de mujeres que han logrado, históricamente, los laureles de la narrativa. Aun pensando en términos de Cortázar (1969), quien iguala el cuento a la poesía, encontramos grandes referentes coronadas con la legitimación del público y de la academia.

Por tanto, nos proponemos en las siguientes páginas adentrarnos en la investigación de la siguiente hipótesis: la exclusión de las escritoras hispanoamericanas del canon oficial no es una mera cuestión de excelencia. En los cuentos —de y sobre mujeres— confluyen aspectos que son admirados en la narrativa canónica con nuevos elementos aportados por el imaginario femenino. Las escritoras seleccionadas conjugan ambas dimensiones, expresando su mirada de lo femenino desde personajes-narradores que escapan a la estética tradicional.

Palabras clave: cuentistas; canon; Peri Rossi; Garro; Schweblin.

The canon and the storyteller from Hispanic American: Elena Garro, Cristina Peri Rossi and Samanta Schweblin

Abstract

In Hispanic American short stories, the abundance of great names reveals the man's supremacy. But, as readers and without questioning the undeniable quality of the great writers' narrative, we must question ourselves: What happens to women and short stories? What is the reason for their absence in the official canons?

A provisional answer could be that women have not been able to achieve excellence in this subgenre, therefore they are not part of the canon. However, it is evident that this answer is unsustainable if we think about the number of women who have historically achieved the laurels of narrative. By the other hand, even thinking in terms of Cortázar (1969), that equates the short story with poetry, we still find great references crowned with the legitimation of the public and the academy.

Accordingly, in the following pages we propose to delve into the investigation of the following hypothesis: the exclusion of Spanish-American women storytellers from the official canon is not a mere question of excellence. In the short stories —by and about women— there are aspects that are admired in the canonical narrative with new elements, contributed by the feminine imagination. The select

writers combine both dimensions, expressing their feminine point of view from character-narrators that escape traditional aesthetics.

Key words: storyteller; canon; Peri Rossi; Garro; Schwebelin.

La mujer tal vez esté comenzando
a usar la escritura como arte,
ya no como método de expresión personal

VIRGINIA WOOLF

Repensando el canon

En las aulas de nuestro país, la transformación educativa es un hecho y, gracias a ella, los docentes de literatura nos hemos encontrado con una reestructuración de los programas de trabajo. Ahora bien, cualquiera que se proponga leer los documentos se encontrará con afirmaciones de la siguiente índole: «Procuramos una distribución más equitativa entre textos de escritores y escritoras» (Administración Nacional de Educación Pública, 2023, p. 11). No obstante, el cumplimiento de dicha voluntad es parcial, como veremos, pues efectivamente se agregan nuevos nombres femeninos a la selección de textos, especialmente en poesía y teatro. Empero, esta iniciativa se debilita en la cuentística y, a partir de esta desilusión personal, surge la pregunta inicial: ¿qué sucede con las mujeres y los cuentos? Asimismo, esta invitación a repensar el canon se enmarca en una corriente de la crítica contemporánea que, heredera del siglo XX, cuestiona los grandes macrorelatos.¹

Para reflexionar sobre una temática tan compleja como el canon, es imprescindible comprender tanto su concepción tradicional —observando la importancia que tiene para el ámbito literario y para el escritor— como su recepción. Es decir, es esencial repensar el canon como un espacio crucial para el lector. Principalmente si tenemos en cuenta a nuestros lectores, los estudiantes de educación media que, en su mayoría, valoran la clase de Literatura como un ámbito singular, a veces el único, para acercarse a los textos contenidos en los programas.

Queda de manifiesto, entonces, que por canon no comprendemos únicamente un conjunto de libros seleccionados y destacados por un grupo de intelectuales y especialistas por su valor estético o literario. Como señalan Picallo et al. (2014), el canon es un metarrelato. Es decir, una categoría preestablecida que «construye parámetros de pertinencia y esencia, y contribuye a la conformación de una tradición literaria a la que subyacen proyectos culturales particulares» (p. 27).

De esta forma, cuando pensamos en un conjunto de obras preestablecidas, como aquellas que conforman los programas educativos, reconocemos que su selección responde a ciertos fines. Primero, su lectura debe motivar a los estudiantes a transformarse en hábiles lectores y, en segundo lugar, debe formarlos como ciudadanos con valores y principios. En este sentido, cabe subrayar la postura de Bloom en los autores antes citados, en sus palabras, el concepto de canon en la actualidad se ha transformado en una serie de reglas o sugerencias sobre cómo escribir y, esencialmente, cómo y qué leer.

Los cánones, entonces, nos acercan a construir nuestras preferencias. No obstante, estas valoraciones no son completamente personales, pues muchos investigadores han afirmado que el gusto se forma. Munro (1967), por ejemplo, explica que el gusto entendido como el «buen gusto» es moldeable, no solo por la experiencia, sino también por la educación y, en nuestros sistemas, predomina una tradición masculina en casi todas las áreas.

Especialmente hemos de centrarnos en la cuentística, ya que, como han afirmado varios autores, en Hispanoamérica hay una tradición del cuento. El propio Cortázar, en *Clases de literatura*, señala:

La explicación en broma que he escuchado en Buenos Aires es que los latinoamericanos escribimos cuentos porque somos muy perezosos: como lleva menos tiempo y menos trabajo escribir un cuento que una novela, y como los lectores son tan perezosos como los escritores, los cuentos

¹ En esta línea, hemos de subrayar la labor de las editoriales y los críticos al momento de rescatar cuentistas. En este sentido, la UNAM ha publicado *Vindictas. Cuentistas latinoamericanas* (2020), que parte de una observación de la constante masculina en las antologías de narrativa breve. Por otro lado, son igual de importantes las investigaciones que se dedican a recuperar parte del legado silenciado, como las de Rosas Lopátegui sobre Elena Garro.

son muy bien recibidos porque da muy poco trabajo leerlos y uno los lee cuando quiere o como quiere (2013, p. 45).

Por otro lado, el enraizamiento del cuento en tierras americanas puede explicarse en términos históricos. En este sentido, Rodríguez Monegal (1966) plantea que, naturalmente, surge como hijo del relato oral, esbozado y hasta pulido en la rueda del fogón o en las mansas tardes de lluvia pueblerina junto al mate. De allí parten, entonces, algunos de sus caracteres: el esforzado aprovechamiento del tiempo, la preocupación del narrador por mantener en vilo al espectador, entre otros. Empero, todavía queda una tercera explicación, más pragmática tal vez. Lo cierto es que el mercado editorial se mantuvo alejado de América hasta no hace mucho, por tanto, la circulación de la literatura escrita se dio gracias a los diarios o revistas en cuyas páginas los caracteres estaban contados. El cuento era sencillamente más fácil de publicar.

Cualquiera sea la explicación en la que nos centremos, es innegable que la cuentística ha marcado la literatura hispanoamericana de tal forma que es reconocida como uno de sus pilares. Sin embargo, su importancia se proyecta en el lector, pues la propia Peri Rossi (2006) ha reconocido: «Como todas las niñas del mundo anterior a la televisión y a internet (que, a su manera, también narran), amaba los cuentos [...] sufría, lloraba y aprendía a vivir escuchando y leyendo cuentos» (p. 10).

Es significativo, entonces, la falta de mujeres en la conformación de los cánones del cuento porque, al negarlas, se niega su contribución a la identidad literaria de la mujer, que incide en aquello que somos y hemos aprendido a través de las letras. Pues, el problema no es que las mujeres no escriben, como denunciaba Virginia Woolf hace un siglo, sino que su palabra es desmerecida si escapa a los parámetros de lo considerado como «femenino». Esto es, las mujeres pueden escribir y ser canónicas, generalmente, en poesía. Sin embargo, en la cuentística no hay espacio para la mujer, pues esto significaría el traspaso definitivo del rol de musa al papel de artista. Como señala una de las autoras que convoca este estudio: «Se trata de todo un sistema de comportamientos que aplasta cualquier anomalía o intención de cambio» (Del Campo, 2022, p. 7).

De musas a artistas: Cristina Peri Rossi y Elena Garro

Las primeras cuentistas debieron fundar su propia forma de escritura, retomando o versionando la tradición masculina y explotando, a su vez, todos los polos inexplorados de su experiencia femenina. Podemos pensar en la corporalidad, el erotismo, pero más allá de ello, hay toda una psicología que despierta formas de percibir y de explicarse el mundo, un imaginario femenino. En este punto, cabe destacar que, como explica Selden et al. (2010), adherimos a la postura materialista de Woolf sobre todo lo que respecta al inconsciente o imaginario femenino. Es decir, entendemos que no hay cualidades innatas, sino, al contrario, las mujeres escriben diferente porque poseen experiencias vitales diferentes: «Sería una verdadera lástima que las mujeres escribieran como los hombres [...] porque si dos sexos ya son pocos, considerando la vastedad y variedad del mundo, ¿cómo nos las arreglaríamos con uno solo?» (Woolf, 2013, p. 120).

Los mundos esbozados tanto por Elena Garro como por Cristina Peri Rossi son particulares porque consolidan espacios donde lo femenino se desenvuelve con espontaneidad. De esta forma, en estos cuentos se transgrede el modelo femenino que se sostiene en la estética tradicional en la que, según Peri Rossi, predominan los «seres vistos a través de sus cuerpos, poco pensantes, tan ornamentales como las mayólicas o los gatos persas» (Deredita, 1978, p. 138).

Entonces, partimos de la ruptura como voluntad creadora. Para esto, consideremos que Leli y Alicia, las protagonistas de «Antes de la guerra de Troya» y «La influencia de Edgar A. Poe en la poesía de Raimundo Arias», son niñas. Por un lado, tenemos a las pequeñas protagonistas del libro *La semana de los colores* de Garro —Eva y Leli—, que se presentan en este relato para continuar con una serie de aventuras por un universo tan extraño como usual, compuesto por la casa familiar y el jardín paradisíaco. Por el otro, Peri Rossi, en *La tarde del dinosaurio*, retoma el tópico del exilio para enfrentar a Alicia, una niña, en la lucha por restablecerse en España con su papá, perseguido por su labor intelectual. Curiosamente, destaca entre sus «crímenes» la mera publicación de algunos artículos, entre ellos el que da nombre a la historia.



Fig. 1. Elena Garro

En ambos cuentos, excediendo la concepción tradicional de la infancia asociada a la inocencia, este período es presentado como un espacio en el que la imaginación y la fantasía tienen rienda suelta. Allí, las niñas se desenvuelven a su antojo, pues los límites entre lo admitido y lo prohibido, lo real y lo imaginado, son difusos. La propia Peri Rossi ha admitido: «[Yo] las utilizo [a las niñas] como figuras decorativas, como referencia a un mundo más libre, frente al mundo adulto. Funcionan como provocación: es el mundo de la libertad» (Calafell Sala, 2009, p. 135).

En esta libertad conquistada, ninguna temática escapa a la pluma de estas mujeres que, por ejemplo, proponen preguntas acerca de religión o política. Garro (2022), sobre los dioses indios, se pregunta: «¿Cómo sería una cruz para clavar a Kali?» (p. 84), referenciando a la clásica crucifixión del cristianismo transpuesta a la diosa asociada a la sexualidad y la violencia. Mientras que Peri Rossi (1976) denuncia: «La gente en Europa estaba mejor educada; siempre podían nombrar hasta cinco o seis de sus generaciones anteriores, nunca hacían la revolución y casi todos los países poseían Parlamento» (p. 31).

Al intercalar cuestionamientos viscerales con el humor, evidentemente, estamos frente a una mirada particular del mundo. Las niñas no comprenden la realidad como algo dado, sino como un espacio a descubrir y, en esta búsqueda de los significados, el cuestionamiento es esencial. Precisamente, este es uno de los rasgos más quebrantadores de estas pequeñas protagonistas: tienden a la pregunta como medio para deconstruir la realidad.

Así, el simple pedido de adelantar la hora hecho por el capitán del buque en el que viaja Alicia es cuestionado: «—Me gustaría saber qué sucedió con las cuatro horas que me robaron en el barco [...] No es que yo esté atrasada, son ellos que están adelantados» (Peri Rossi, 1976, p. 28). Esta pequeña presenta un ímpetu curioso que puede vincularse con la obra de Lewis Carroll. Asimismo, comparte con ella algunos rasgos cuidadosamente trazados: el vestido azul, el cabello largo, el cutis claro. Ahora bien, el deseo de saber se encuentra condicionado por la extranjería, ya no en el País de las Maravillas, sino en la España de finales del siglo XX.

En un principio, esta condición protege a Alicia de interiorizar las normas, valores y tradiciones ajenos. A su vez, desarrolla su personalidad, exigente de respuestas frente a lo desconocido. Sin embargo, las réplicas obtenidas son interpretadas bajo una mirada lúcida y desencantada, en las que se evidencia el cincel del escultor. «El orden de las cosas era el orden de los dueños de las cosas, y toda rebeldía individual estaba condenada al fracaso» (Peri Rossi, 1976, p. 29), dice cuando accede al cambio horario.

A diferencia de Alicia, las características transgresoras en Leli se forjan a lo largo del relato, pues: «Antes de la guerra de Troya los días se tocaban con la punta de los dedos y yo los caminaba con facilidad. El cielo era

tangible. Nada escapaba de mi mano y yo formaba parte de este mundo» (Garro, 2022, p. 82). En un principio, la pequeña se comprende como una sola con todo lo que la rodea —los animales, las sierras, los árboles, el viento— y, de este modo, la construcción garreana hace confluír a la niña con la naturaleza en una simbiosis. Hecho que amplificará el impacto de la guerra de Troya, es decir, la lectura de la *Iliada*.

Leli es una habitante de su país, de su tierra y de su casa. Toda la estructura social, familiar y tradicional se pone en juego desde su niñez, destacando aspectos como el rol de la mujer, los estereotipos y los hábitos domésticos. No obstante, luego del descubrimiento de un libro, todo será objeto de cuestionamiento para la pequeña, expulsada del paraíso infantil como la mujer con el que la crítica asocia su nombre: Lilith.

Por otro lado, es destacable el personaje de Elisa, la madre, porque es la referente de Leli y por quien obtiene el libro. Elisa se ocultaba para leer y, como mujer, responde a una constante en la narrativa garreana, señalada ya por Hernández Reta (2001): «Mientras sus niñas están en búsqueda, sus mujeres están en huida» (p. 48). Es decir, aquellos rasgos que son constitutivos y memorables de las niñas, como la curiosidad y la reflexión sobre su entorno, serán reemplazados por la evasión al crecer y hacerse mujeres.

Sin embargo, todavía la curiosidad es el signo de Leli y su hermana, Eva, cuyos nombres revelan el símil bíblico que subyace al cuento. En el momento en que se encuentran con el tesoro oculto, las niñas en búsqueda transmutan en mujeres en huida:

Eva me mostró una bolsita de besos y frutas cristalizadas. Sacamos dos besos y los comimos. [...] Nos fuimos de prisa, sin los dulces y con el libro. Buscamos un lugar seguro donde hojearlo. Todos los lugares eran peligrosos. Miramos a las copas de los árboles y escogimos la más verde, la más alta (Garro, 2022, p. 85).

El libro, símbolo del conocimiento y la virtud, se encuentra vinculado con la fruta y el árbol, construyendo un universo semántico que expone la clara referencia al Edén y al Génesis. La lectura, por tanto, resulta una revelación y un pecado. Siguiendo la etimología del término, una «mancha» para las niñas cuyo castigo es la expulsión del paraíso infantil.

Ahora, la *Iliada* de Homero, el clásico fundador de la literatura occidental, será el lente con el que las niñas analizarán el mundo adulto, pero también a sí mismas, su vínculo, su corporalidad y el propio lenguaje. De esta forma, la visión garreana expone y explicita que la literatura es una herramienta para repensar y deconstruir el mundo. Dicha perspectiva también se presenta en Peri Rossi, pues para sus personajes leer implica tomar conciencia de las palabras y de su importancia a la hora de sustentar la realidad.

Por consiguiente, el lenguaje es un problema para Alicia porque oculta, contiene o expone ideas, partes esenciales de la construcción del «orden» aludido más arriba. Así, cuando la Aduana se refiere a ella como «criatura», responde: «No soy una criatura —contestó Alicia, indignada—. Soy una mujer en potencia (lo había aprendido en el libro de lectura)» (Peri Rossi, 1976, p. 27). Sobre esto, la propia autora señala: «Las palabras [...] no solo dicen lo que dicen, sino, sobre todo, lo que no quieren decir. Una palabra, puesta en juego con otras, tiene un diferente poder de evocación» (Gorenberg citado en Calafell Sala, 2009, p. 129).

El reconocimiento del poder de la palabra recupera un tópico primitivo, propio de los relatos fundadores como la Biblia o el propio Popol Vuh. Asimismo, implica una mirada del lenguaje como algo estructurante, pero también delimitante, no es lo mismo ser «niña» que ser una «mujer en potencia».

Al mismo tiempo, la lectura es una forma esencial de reconocerse y de reafirmarse como mujeres, enfrentadas a un mundo ajeno y hostil, paradójicamente, del que solo toman conciencia gracias a ella. En este sentido, Garro señala, a través de Leli:

Arriba, entre las hojas, nos esperaban Néstor, Ulises, Aquiles, Agamenón, Héctor, Andrómaca, Paris y Helena. Sin darnos cuenta, los días empezaron a separarse los unos de los otros. Después, los días se separaron de las noches; luego el viento se apartó del Cañón de la Mano, y sopló extranjero sobre los árboles, el cielo se alejó del jardín y nos encontramos en un mundo dividido y peligroso (2022, p. 85).

Leer les abre los ojos a estas mujercitas. Le otorga a Leli la lucidez que Alicia gozaba desde el comienzo y, para ella, significa la ruptura con todo aquello que la rodeó y consigo misma. De esta manera, tanto en Garro como en Peri Rossi, se presenta una mirada desintegradora de la realidad. Todo esto sin franquear los límites del cuento, pues el impacto que provoca la lectura para las protagonistas es mayúsculo en el plano

argumental. En el caso de Garro, es significativa la división de la pareja Eva-Leli, pues mientras una está con Aquiles, la otra empatiza con Héctor.



Fig. 2. Cristina Peri Rossi

De esta forma, la soledad es la consecuencia directa para las lectoras: «El mundo a solas únicamente era sensaciones [...] las palabras fueron inútiles, porque también ellas se habían vaciado de su contenido» (Garro, 2022, p. 86). Queda claro, entonces, que Leli se ha transformado en mujer y las mujeres transgresoras de Garro, como hemos señalado, son enajenadas y encarnan el desarraigo. Por otro lado, la transformación se consolida a través de la aparición del sueño como único espacio de encuentro con los héroes, evidencia de que lo real y lo fantástico se han separado. Siguiendo la línea del surrealismo, la autora plantea que solo en los dominios de lo onírico pueden volver a ser lo que fueron.

En este sentido, la mirada en Peri Rossi es más esperanzadora. El personaje de Alicia se mantiene en perpetua colisión con la realidad y, sin embargo, no se rinde. En esta línea, el narrador sigue la mirada de su padre, en las que esboza una de las descripciones más bellas de la mujercita:

Concebidos en noches amargas, en noches de pena, persecución, incertidumbre, miseria y terror, concebidos en casas que eran como calabozos o en calabozos que eran tumbas, en camas que eran ataúdes, los sobrevivientes de esas noches de torturas y de dolor, nacían con el signo de la resistencia y de la fortaleza (Peri Rossi, 1976, p. 32).

De esta forma, podemos decir que el despertar de las mujeres a través de las lecturas siempre implica un choque con la realidad. Una toma de conciencia del entorno opresor que pretende encerrarlas en el rol de niñas, de hijas y luego de madres. Pero, a partir de allí, las escritoras promueven la evasión o la resistencia.

¿Y después? Las conquistas al límite: la cuentística de Samanta Schweblin

Con el siglo XXI han asomado diferentes herederas del vocativo «cuentista», no obstante, es Samanta Schweblin quien, definitivamente, lleva los planteos de estas dos mujeres al límite. En sus diferentes antologías retoma figuras inherentes a este estudio como la madre y la hija, pero, a su vez, las hace dialogar con lo extraño o sobrenatural, e incluso con el gótico, acercando a las letras hispánicas un estilo importado de la narrativa sureña

de los Estados Unidos, cuyas máximas exponentes son Flannery O'Connor y Carson McCullers. Su mirada, como veremos, más que desintegradora es distorsionadora de realidades.

A partir del cuento «Olingiris», podemos repensar ambos papeles —madre e hija— a través de la narración de un hecho concreto: el encuentro de ocho mujeres en una sesión de depilación poco usual. Allí, la voz narrativa detiene el tiempo de la gran ciudad y traslada al lector a la infancia de las dos protagonistas, la mujer de la camilla y la asistenta. Destaca el uso de esta técnica de narración fragmentada —que ya aparecía en Peri Rossi— en Schweblin, porque les otorga a sus niñas el poder de habitar infancia y adultez en simultáneo, según destaca Vázquez (2020). Ahora, veremos que estos períodos ya no son espacios cerrados de aislamiento, sino que adultez e infancia mantienen diálogos, conviven en personajes que no terminan de ser niñas ni mujeres.

Ambas protagonistas, pese a las diferencias socioeconómicas, vivieron de forma muy similar en el esquema final. La niña que habitaba en el campo o el suburbano debe irse a la ciudad a ganarse la vida, una vez en ella consigue trabajo y se aliena en una rutina, si no monótona, por lo menos aburrida. En su adultez, toda su singularidad se suprime en pos del rol que desempeña en la microsociedad del Instituto.

Ahora bien, este anonimato de las protagonistas también las hace universales, pues tanto la mujer de la camilla como la asistenta pueden reflejar la vida adulta de cualquier mujer del siglo XXI. Pero, entonces, ¿dónde está lo memorable de estos personajes? Pues en su pasado que, hacia el final de la historia, volverá sobre ellas con una simple pregunta para poner en jaque todo lo asimilado. En esta línea, podemos decir que la autora continúa el legado de la estética de Peri Rossi en los siguientes términos: «[Son] Maestra[s] del desaprendizaje de todo lo que sea convencional, conveniente, conventual, consabido, consensuado, consagrado» (Stefanoni, 2022, p. 65).

Así, Schweblin retoma el vínculo con la interrogante que trasciende la infancia y llega a la adultez. En primer lugar, aparece el cuestionamiento en uno de los pocos diálogos de la mujer de la camilla en su infancia:

Ella preguntó si su madre les había preparado algo para desayunar, pero el pescador le chistó y le hizo una seña para que permaneciera en silencio. Entonces preguntó si tenía algún abrigo de más en el bote. El pescador volvió a chistar.

—¿Usted es mi padre? —preguntó ella al fin.

El pescador se quedó mirándola y a ella se le dio por sonreír. Pero él dijo:

—No.

Y no volvieron a decirse nada (Schweblin, 2014, p. 170).

No obstante, aquello que mueve a estas niñas a preguntar no es solo la voluntad de deconstrucción de la realidad, sino que Schweblin va más allá: problematiza los vínculos humanos. Ahora, con la negativa del hombre a una pregunta que expresa el grado de vulnerabilidad de la pequeña —quien la arroja sin anestesia, cargada de ansiedad y expectativas—, aparece el silencio. Ante la ilusión de encontrar en ese hombre, que ha aparecido en su vida como venido de la creciente, un padre y referente masculino. La decepción se traduce en silencio y, luego, se sostendrá en una perpetua evasión de vínculos con cualquiera que se desempeñe como pescador.

Por otro lado, la pregunta también es el comienzo de la historia de la asistenta. Nacida en un entorno significativamente diferente, pues: «La asistenta nació en el campo, en una familia que vivía de siembras y viñedos. Tenían un casco de estancia rodeado de jardines y una pequeña fortuna» (Schweblin, 2014, p. 173), la solidez económica de su familia no aisló a esta pequeña de situaciones amargas. En torno a la pregunta de si puede tener un pez como el de los libros, aparecerán emociones o estados como la soledad, el dolor por la ausencia de su padre o la tristeza imperante en la casa que, en un primer momento, solo es percibida por la madre de la pequeña.

Ahora, la lectura —que aparece nuevamente— se convertirá en antecesora para la escritura, un lugar donde la niña vaciará sus deseos, obsesiones y penas:

Escribió una poesía sobre los peces, pero peces inventados, sobre lo que sentía a veces a la mañana, cuando recién se despertaba y a veces no sabía bien quién era, ni dónde estaba. Sobre las cosas que la hacían feliz, sobre las que no, y sobre su padre (Schweblin, 2014, p. 174).

El reclamo por la figura paterna se reitera, volviéndose otro punto en común de la vida de ambas mujeres, que deciden evadirse a los estudios o a las letras, como en este caso, para soportar el abandono. En este punto, a través de la asistenta se da una evolución del modelo de la niña/mujer lectora —presente en Garro y en Peri Rossi— al modelo de la niña/mujer artista. Lo dicho no es casual, pues coincide con un momento de revalorización de la escritura femenina que puede vincularse, a su vez, con un reconocimiento del valor de la literatura para el público actual. Después de todo, como ha señalado la propia Schweblin: «La literatura sucede en la cabeza del lector [...] la carga emocional del lector redimensiona todo con una potencia que para mí es incomparable» (Del Campo, 2022, p. 10). Las reflexiones de esta índole sobre la tarea del escritor hablan, a su vez, de una labor sumamente consciente, que busca mecanismos a través del lenguaje para hacer efectivo el impacto literario.

En este sentido, destaca el uso y abuso de la imagen del pez y sus derivados, como el río-pescador, tanto atravesando ambas historias, tanto por su simbolismo que no podemos dejar de subrayar. En términos de Cirlot (1992), el pez es un símbolo de movimiento psíquico, que puede asociarse a este transcurrir de la niñez a la adultez, pero también de fecundidad o incluso masculinidad, figuras que destacan en el cuento por su ausencia.

De este modo, en estas narraciones se retoma aquello que exploraban Peri Rossi y Garro, pues el imaginario femenino ya no es solo descubierto y descrito, sino que incluso puede ser reinterpretado a través del símbolo. Recordemos, en nuestra cultura este es de suma importancia, como subraya el autor antes citado, porque el símbolo es el acceso a un reino intermedio entre el de los conceptos y el de los cuerpos físicos.

En esta línea, coincidimos con lo señalado por Cárdenas Sánchez y Parra Londoño (2021):

[Schweblin] ha asumido la tarea de reordenar el mundo desde la experiencia de la mujer, desde la apropiación del lenguaje, para sacar a la luz las vivencias femeninas en un mundo donde las instituciones, a partir de las prácticas y los discursos, se han construido desde la perspectiva, los intereses y las necesidades de los hombres (p. 10).

Esta misión, como vimos, comenzaba con la ruptura de la estética femenina tradicional, la preocupación por la palabra literaria y la reivindicación de la lectura desde los propios textos. Empero, también aparece un reclamo de la palabra como acto de comunicación, de comprensión, de complicidad entre las mujeres.

El final del cuento, con ambas protagonistas en el Instituto, revela un desmoronamiento de la soledad, el protocolo, la apariencia de bienestar, la alineación mediante una simple y profunda pregunta: ¿estás bien? Allí, en el cuestionamiento, ambas mujeres se desarman para fundirse en una, tan tristes y solitarias como iguales. La aparición de la otra como una extensión del yo nos recuerda a Leli y Eva, y torna cíclico este estudio. No obstante, también es reflejo de una nueva conciencia relativa al siglo XXI, en el que los discursos feministas han calado hondo en el imaginario femenino, con sus marchas multitudinarias y sus discursos universalizantes. Ya no es lo mismo ser mujer.

De esta manera, los personajes femeninos de Schweblin ya no se encuentran del todo aislados, han superado aquella soledad que azotaba a Leli o a Alicia. Podemos pensar en el comienzo y el final del «Olingiris», con las mujeres llegando y yéndose de la sesión de depilación. Aunque «Mujeres desesperadas» también es un claro ejemplo, pues allí aparece la multitud en su mayor expresión para comprenderse y apoyarse o, a la inversa, para perseguir y reprimir. Puesto que, como sabemos, la tradición patriarcal aún se conserva y, en gran medida, es gracias a la reproducción de este modelo por las propias mujeres. Así, resultan doblemente oprimidas, por la sociedad dominada por las premisas venidas del punto de vista masculino y por la voluntad conservadora de las propias mujeres, que actúan como verdugas, las unas de las otras.

En última instancia, los cuentos de Schweblin también develan el funcionamiento del mundo, pero a través de temas concretos: el vínculo o no-vínculo moderno, la incomunicación, la soledad, la alienación, el capitalismo, entre otros. A través de la aparición y puesta en escena de estas narrativas imperantes en la actualidad, en realidad, se vuelve a la voluntad inicial: cuestionar el mundo para comprenderlo y para comprendernos. Así como, a través de su producción literaria y teórica, nos invita a la reflexión sobre algunos temas, entre ellos, los que convocaron este estudio.

Antes de finalizar, es imprescindible hacer hincapié en que la exclusión de cuentistas de nuestro canon educativo solo hace vigentes los reclamos de estas escritoras. El valor de estas narraciones es incuestionable por su calidad literaria, pero, esencialmente, por la recuperación del poder de la palabra para construir realidades donde la mujer ya no es definida, únicamente, desde la mirada del otro. En este sentido, hemos de reivindicar

la cuentística femenina en términos de una de sus protagonistas, quien capta la voluntad medular de este estudio: «No es un boom. Esto no es un boom como el latinoamericano que lo fue, sobre todo, de ventas —afirmó—. Esto es lo que escribe la otra mitad de la humanidad» (Artusa, 2023, párr. 11).

Referencias bibliográficas

- Administración Nacional de Educación Pública. (2023). *Programa de Educación Básica Integrada. Arte-Literatura. Tramo 6. Grado 9.º*. <https://www.anep.edu.uy/sites/default/files/images/te-programas/2023/finales/creativo-artistico/Arte-Literatura%20-%20Tramo%206.pdf>
- Artusa, M. (20 de febrero de 2023). Samanta Schweblin: «No hay nada más amenazante que algo extraño en lo familiar». *Clarín Cultura*. https://www.clarin.com/cultura/samanta-schweblin-amenazante-extrano-familiar-_0_JgReqoQUxz.html.
- Calafell Sala, N. (2009). Atopías de ficción: El tratamiento del exilio en la narrativa breve de Cristina Peri Rossi. *Études Romanes de Brno*, (30), 129-139. https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/114792.pdf.
- Cárdenas Sánchez, N. S., & Parra Londoño, J. I. (2021). Lo familiar y lo femenino en la narrativa de Samanta Schweblin. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 42(124), 202-225. <https://doi.org/10.15332/25005375.6064>.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cortázar, J. (1969). Del cuento breve y sus alrededores. En *Último Round*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Del Campo, F. (2022). Entrevista a Samanta Schweblin. *Cuadernos hispanoamericanos*, (864), 4-11. https://issuu.com/publicacionesaeacid/docs/n_864_junio_2022_baja.
- Deredita, J. F. (1978). Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi. *Texto Crítico*, (9), 131-142. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6798>.
- Hernández Reta, V. (2001). Las pequeñas mujeres de Elena Garro: la mirada infantil en *La semana de colores*. [Disertación de maestría Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/D.8.2001.tde-02092022-172345>.
- Garro, E. (2022). *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Munro, T. (1967). El valor estético y los principios de la crítica. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (2), 17-58. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009553>
- Peri Rossi, C. (1976). *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Planeta.
- Peri Rossi, C. (2006). *Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen.
- Picallo, X., Borquez Ciolfi, C., & Gallardo, G. (2014). *Teoría y crítica literaria: algunos problemas e itinerarios teóricos-metodológicos*. Chubut: Ediciones del Gato Gris. <https://www.delgatogris.com.ar/wp-content/uploads/2016/12/Picallo-et-al-Teor%C3%ADa-y-cr%C3%ADtica-literaria.pdf>
- Rodríguez Monegal, E. (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.
- Schweblin, S. (2014). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Selden, R., Widdowson, P. y Brooker, P. (2010). *La teoría literaria contemporánea*. Planeta.
- Stefanoni, A. (2022). Cristina Peri Rossi. Que no se acabe nunca. En Cañete Ochoa, J. (ed.), *Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Vazquez, C. (2020). Mujeres extrañas: infancia, deseo y perversión en los personajes femeninos de Silvina Ocampo y Samanta Schweblin. En Maristany, J., Oliveto, M., Pellegrino, D., & Redondo, N. (eds.), *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias. Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina. Tomo 1*. (pp. 379-385). <https://www.teseopress.com/literaturasde-la-argentina>
- Woolf, V. (2013). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.