

Cuadernos del CILHA N.º 43 – 2025
Publicación continua
ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615
CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 30/09/25
Aprobado: 04/11/25
Sección Artículos pp.1- 15
<https://doi.org/10.48162/rev.34.118>

Lo fantástico como “buen mal”: una lectura de “Bienvenida a la comunidad”, by Samanta Schweblin

*The Fantastic as A "Good Evil": A Reading Of “Bienvenida A La
Comunidad”, By Samanta Schweblin*



 **Quimey Juliá**

Universidad Nacional de las Artes
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
quimeyjulia@gmail.com

Resumen

En este trabajo, analizamos el cuento “Bienvenida a la comunidad”, perteneciente al libro *El buen mal* (2025), de la escritora argentina contemporánea Samanta Schweblin. Se trata de un relato de género fantástico, en el que las ideas de “bien” y de “mal” son centrales. Estas energías se combinan, generando lo que la autora denomina la fuerza del “buen mal”. Así, se habilitan interrogantes como: ¿cuánto necesita el bien del mal y el mal del bien?, ¿cómo funciona el diálogo entre ambos?, ¿cuánto mal hacemos cuando pensamos que estamos haciendo un bien y viceversa? Nuestra hipótesis es que, en el cuento, estas tensiones están motorizadas por el fenómeno fantástico que, si bien se vincula con un mal que le acontece a la narradora, tiene un impacto positivo y revelador en ella, subvirtiendo las estructuras socioculturales y cuestionando su percepción de la realidad cotidiana. Esto permite vislumbrar el potencial subversivo y destabilizador del género, destacado por Rosemary Jackson (2009 [1981]), David Roas (2011) y María Negroni (2015 [2009]). Durante el análisis, nos detendremos en cuatro aspectos: las tensiones entre lo cotidiano y lo imposible, que nos permitirán reflexionar sobre el fantástico en la enunciación; la desintegración del sujeto en este género literario; las diversas dimensiones de la fuerza del “buen mal” y la voluntad subversiva del fantástico, que lo vincula con el “buen mal”.

Palabras clave: Bienvenida a la comunidad, El buen mal, Samanta Schweblin, fantástico, buen mal, narrativa argentina contemporánea, subversión sociocultural

Abstract

In this paper, we analyze the short story “Bienvenida a la comunidad”, from the book *El buen mal* (2025), by contemporary Argentine writer Samanta Schweblin. It is a work of the fantastic genre, in which the concepts of “good” and “evil” are central. These energies combine, producing what the author calls the force of the “good evil”. This raises questions such as: How much does good need evil, and evil need good? How does the dialogue between them function? How much harm do we cause when we believe we are doing good? And vice versa? Our hypothesis is that, in the story, these tensions are driven by the fantastic phenomenon, which, although linked to an evil that befalls the narrator, has a positive and revelatory impact on her, subverting sociocultural structures and questioning her perception of everyday reality. This allows us to glimpse the subversive and destabilizing potential of the genre highlighted by Rosemary Jackson (2009 [1981]), David Roas (2011), and María Negroni (2015 [2009]). In our analysis, we will focus on four aspects: the tensions between the everyday and the impossible, which allow us to reflect on the fantastic in the enunciation; the disintegration of the subject in this literary genre; the various dimensions of the force of the “good evil” and the subversive will of the fantastic, which links it to the “good evil”.

Keywords: Bienvenida a la comunidad, El buen mal, Samanta Schweblin, fantastic, good evil, contemporary Argentine fiction, sociocultural subversion

I. Introducción

Samanta Schweblin es una escritora con proyección internacional desde hace muchos años, lo que se refleja en la existencia de una bibliografía crítica sobre su obra extensa y diversa. Aunque todavía no disponemos de libros que se aboquen exclusivamente al análisis de sus relatos, existe un *corpus* significativo de estudios que hacen hincapié en las modulaciones del fantástico y en los mecanismos de desestabilización de la realidad que caracterizan sus ficciones. Entre estos trabajos, puede mencionarse “Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin” (2014), de Petra Báder, donde se postula que, en los cuentos del volumen, siempre se presenta un componente que disloca no solo a los personajes, sino también a lxs lectorxs, a partir de un anclaje inicial en la realidad cotidiana. Además, otro conjunto de investigaciones se enfoca en la figura de la madre y las relaciones con lxs hijxs, como, por ejemplo, “La maternidad y lo contrafáctico en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin” (2022), de Vargas Silva. Allí, además de indagar en la representación de la maternidad, se la vincula con elementos contrafácticos que remiten a la totalidad de la novela. En cuanto a los relatos de *El buen mal*, hay un vacío bibliográfico, que se explica por la reciente publicación del libro (marzo de 2025). Esta ausencia hace que sea especialmente pertinente plantear un acercamiento crítico al primer relato: como veremos, en él se despliega una nueva fuerza que, en conjunción con el fantástico, profundiza su esencia disruptiva.

El buen mal (2025) es un libro que reúne seis relatos, en su mayoría fantásticos. En algunos, se escenifican las ansiedades maternas. Sin embargo, hay dos novedades: los padres, relegados a roles secundarios en gran parte de su obra, adquieren una importancia creciente, y la

irrupción del fenómeno fantástico está siempre atravesada por las ideas de “bien” y de “mal”, que son centrales en el libro. Como afirma la escritora, “todas las historias están conectadas por una fuerza que comanda un poco la suerte de estos personajes” (Penguin Argentina, 2025): el “buen mal”. Así, se habilitan interrogantes como: ¿cuánto necesita el bien del mal y el mal del bien?, ¿cómo funciona el diálogo entre ambos?, ¿cuánto mal hacemos cuando pensamos que estamos haciendo un bien y viceversa?

En este trabajo, optamos por centrarnos en el primer relato del volumen, “Bienvenida a la comunidad”. Nuestra hipótesis es que, en el cuento, los interrogantes mencionados previamente están motorizados por el fenómeno fantástico que, si bien se vincula con un mal que le acontece a la narradora, tiene un impacto positivo y revelador en ella, subvirtiendo las estructuras socioculturales y cuestionando su percepción de la realidad cotidiana. Esto permite vislumbrar el potencial subversivo y desestabilizador del género, destacado por Rosemary Jackson (2009 [1981]), David Roas (2011) y María Negroni (2015 [2009]). Aunque algo similar sucede en el resto de los relatos, el recorte se debe a que, en “Bienvenida a la comunidad”, la tensión entre lo fantástico y la fuerza del “buen mal” se despliega de manera especialmente clara y radical, convirtiéndose en una clave de lectura privilegiada para comprender el conjunto del libro.

Con el fin de introducir los abordajes de lxs críticxs mencionadxs, comenzaremos realizando un breve recorrido teórico por el fantástico. Luego, analizaremos el relato de Schweblin, deteniéndonos en cuatro aspectos: las tensiones entre lo cotidiano y lo imposible, que habilitan una reflexión sobre el fantástico en la enunciación; la desintegración del sujeto frente al fenómeno fantástico; las diversas dimensiones de la fuerza del “buen mal”; y

la voluntad subversiva del género, que lo vincula con el “buen mal”.

II. El fantástico: un recorrido teórico

Para referirnos al género fantástico, es indispensable recordar la definición canónica de Tzvetan Todorov (1982 [1970]): “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (p. 19). Este concepto fue largamente discutido, reformulado y/o reinterpretado por críticxs como Barrenechea (1957), Bessière (1974), Alazraki (2001) y Campra (2008). Entre las relecturas, resultan especialmente productivas las de Rosemary Jackson y David Roas, así como la apropiación latinoamericana de María Negroni. A continuación, retomaremos aquellos aspectos de sus propuestas que consideramos más propicios para el análisis de “Bienvenida a la comunidad”.

Para Rosemary Jackson, el fantástico tiene un potencial subversivo. En “Lo «oculto» de la cultura” (2001 [1981]), realiza un recorrido histórico del género, afirmando que su destierro “a los márgenes de la cultura literaria es en sí mismo un gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura” (p. 143)¹. Sostiene que los relatos fantásticos erosionan, siguiendo a Cixous y Cohen (1974), las bases del logocentrismo, el idealismo y el teologismo, que son los andamios de la economía. Jackson plantea que este intento de desestabilización no debe entenderse como un simple afán de alcanzar la barbarie o el caos, sino como (y esto es clave) “el deseo de algo que resulta excluido del orden cultural; más

concretamente, el deseo de todo lo que se opone al orden capitalista y patriarcal dominante en la sociedad occidental a lo largo de los dos últimos siglos” (p. 147).

Asimismo, en el capítulo “Disintegrated bodies” de su libro *Fantasy. The literature of subversion* (2009 [1981]), Jackson remarca el poder de las narrativas fantásticas de quebrar la más preciada de todas las unidades humanas: la unidad del *character*².

El fantástico tiene el poder de cuestionar la categoría de *character* –esa definición del yo como un todo coherente, indivisible y continuo que ha dominado el pensamiento occidental durante siglos y que se celebra tanto en el teatro clásico como en el arte ‘realista’– (p. 48).

Así, en este género, nos encontramos con sujetos inestables, cuyas identidades nunca se establecen de manera definitiva. En esta subversión de las unidades del yo también reside la función transgresora del fantástico, que llega a deformar el “lenguaje realista de yoes unificados y racionales” (p. 52).

Por su parte, en *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011), David Roas cuestiona la idea de “vacilación” o incertidumbre introducida por Todorov y sostenida por muchxs teóricxs aún en la actualidad. Durante el artículo, utilizaremos su definición del género fantástico, aunque matizando algunos aspectos:

[...] lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico [...] [es] la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica –conviene insistir en ello– mantiene desde sus orígenes un

¹ Todas las traducciones de las citas son propias.

² Nos resulta imprescindible recurrir al término en inglés, por la potencia que reside en su ambigüedad. En efecto, en el capítulo de Jackson, *character* alude,

al mismo tiempo, a la noción filosófica de un yo coherente, indivisible y continuo, y a la unidad del personaje literario celebrada por el teatro clásico y el arte realista.

constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla (p. 18).

Por eso, para Roas, el objetivo del fantástico es “cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (p. 21), lo que conlleva una crítica de las verdades de nuestra época. Además, el teórico dedica el último capítulo al fantástico contemporáneo, que lleva al extremo estas ideas, creando “nuevos sistemas referenciales o ‘mundos alternativos’ que, al ser homologados a ‘la realidad’, cuestionan la vigencia de esta noción” (p. 99). En ellos, a menudo toman la palabra seres imposibles (por ejemplo, fantasmas), que convierten la propia lectura en un acto fantástico.

Asimismo, en *Galería fantástica* (2015 [2009]), María Negroni examina diversas ficciones latinoamericanas de género fantástico, considerándolas como una deriva de la literatura gótica: “En ese *corpus* nocturno y afiebrado están contenidos, en efecto, todos los motivos y obsesiones que harán del fantástico latinoamericano una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y del sentido común” (p. 157). Mediante su reformulación del gótico, el fantástico local “construye su propio arsenal de oposición a la moral soleada (y petrificante) del *statu quo*” (p. 159). Estas ficciones fantásticas logran desestabilizar la realidad, ampliando, de esta manera, las posibilidades de lo concebible. Cabe destacar que, aunque el recorte no se expone de manera explícita, los ensayos hacen referencia exclusivamente a obras de escritoras latinoamericanas del siglo XX, incluyendo autoras como Alejandra Pizarnik, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández y Julio Cortázar. No obstante, su concepción del fantástico latinoamericano y la enumeración de sus motivos nos

permiten reconocer la continuidad de esta corriente en el relato de Schweblin.

III. “Bienvenida a la comunidad”

III. I. Articulaciones de lo cotidiano y lo imposible

En una entrevista, Samanta Schweblin afirma que, como norma general de su escritura, le interesa “esa tensión que se produce cuando, desde el realismo más cotidiano y familiar, los textos logran asomarse a lo extraordinario, a lo extraño, a lo insólito, sin cruzar nunca la línea hacia lo imposible” (Schweblin *apud* Palacios Yábar, 2025, s. p.). Cuando no le prestamos atención a ese fenómeno, no conseguimos que desaparezca, sino que nos volvemos más superficiales y vulnerables. Este postulado describe la búsqueda de sus relatos con precisión y los inscribe en el género fantástico: los cuentos comienzan en ese ambiente cotidiano (según Roas, 2011, especialmente predominante en la narrativa fantástica contemporánea), que constituye el anclaje extratextual desde el que emergerá el fenómeno desestabilizador.

No obstante, “Bienvenida a la comunidad” supone una excepción en algunos aspectos. Si bien la escena inicial en la que se describe el intento de suicidio de la narradora puede enmarcarse en el género realista (sus descripciones minuciosas coinciden con una búsqueda mimético-representativa), se distancia de la “más absoluta cotidianidad” (p. 71) a la que hace referencia Roas. De hecho, en una segunda lectura del cuento, es posible reinterpretar este comienzo justamente como fenómeno fantástico: no podemos estar seguros de que ella haya podido escapar, de que su miedo de “Dudar suspendida el resto de la eternidad [...] No ser capaz de avanzar ni de retroceder, nunca más, en ninguna dirección” (p. 10) no se haya materializado. El final siniestro nos genera la inquietud de que su regreso al

hogar y las conversaciones con el vecino no hayan ocurrido, o que hayan sucedido en otro tiempo, un tiempo prestado a esta muerta-viva para poder ingresar a la comunidad³ misteriosa. Por supuesto, como se trata (valiéndonos del concepto de Roas) de un fenómeno inexplicable, no es posible clausurar el sentido, que es pura proliferación. En una clave realista, podemos hacer, por lo menos, dos interpretaciones: el final es un simple mal sueño, reminiscencia nocturna de una mente trastornada por el intento de suicidio, o la narradora nunca salió del lago y, en sus momentos finales de confusión, tiene la ilusión de que pudo salvarse e imagina un día que nunca existió. Así, es cierto que, como dice la autora, nunca se cruza la línea hacia lo imposible, que haría que la narración abandonara el terreno de lo fantástico y se decantara por lo sobrenatural (aunque también es llamativo que la ambigüedad sea tal que ni siquiera haya una sola interpretación realista).

Aun así, si optamos por considerar a la narradora como una muerta-viva, presa en

ese instante de suspensión subacuática por el resto de la eternidad, e interpretamos su vuelta al mundo de lxs vivxs como un período de prueba que debe superar para recuperar su vida (o, por lo menos, postergar el regreso al fondo del lago), nos encontramos con una enunciación imposible. Como adelantamos en nuestro recorrido teórico, entre las nuevas derivas del fantástico contemporáneo, David Roas menciona los variados relatos “en los que se le da voz al Otro, al ser que ha cruzado al otro lado de los límites [de] lo real” (p. 108). El crítico se refiere a lxs narradorxs que cuentan sus historias desde una nueva dimensión que ahora ocupan o que son seres que regresaron del más allá, afirmando: “Darle voz al ser imposible supone una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico” (p. 108), porque, como dice Campra, “el otro, tanto histórica como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad” (Campra, 1991, *apud* Roas, 2011, p. 108). Si, en el pasado, las historias fantásticas nos

³ En este punto, resulta crucial realizar algunas precisiones sobre la idea de “comunidad”. Entre las variadas conceptualizaciones formuladas desde la filosofía —Agamben (1996 [1990]), Nancy (2000 [1986]), Esposito (2012)— y las ciencias sociales —Weber (2003 [1921]), Durkheim (1985 [1893])—, consideramos que la noción de “comunidad” que aparece en el cuento tiene afinidades con la definición del sociólogo alemán Ferdinand Tönnies (1947 [1887]). Tal como expone Gabriel Liceaga (2013), Tönnies realiza una distinción clásica entre sociedad y comunidad, vinculando “la comunidad con ‘lo sentido’, ‘lo antiguo’, ‘lo duradero’, ‘lo íntimo’ y ‘lo auténtico’, mientras que a la sociedad la identifica como ‘lo público’, ‘el mundo’, el derecho y el Estado. Para él la comunidad es históricamente anterior a la sociedad y un ‘organismo vivo’, mientras que la sociedad es un ‘agregado y artefacto mecánico’. Sin embargo, el rasgo fundamental con que distingue a la comunidad de la sociedad es quizás el de la unidad; define a la primera como una ‘unión metafísica de cuerpos o de sangre’ que tiene por naturaleza ‘su derecho propio con respecto a las voluntades de sus miembros’” (p. 60). En cuanto a su dimensión espacial, la comunidad tiene un terreno

limitado, que contiene la labor de las generaciones pasadas y, por ese motivo, une a las distintas épocas y generaciones.

En efecto, la comunidad del cuento se vincula con una dimensión auténtica e íntima, que tiene un componente atávico (y por eso mismo escapa del orden cultural), pero también incluye la sangre: recordemos que, para pertenecer a ella, el vecino debe despellejar a las liebres. Así, los cuerpos se unen a través de sus fluidos. Siguiendo a Tönnies, en las comunidades, el beneficio de cada individuo se identifica con el beneficio común, por lo que la riqueza de cada uno es un bien compartido con el resto. En el relato, el vecino tiende una especie de lazo de solidaridad, cuando la protagonista ingresa a la comunidad de suicidas. Esto se opone a la sociedad de la que la protagonista forma parte y que es percibida por ella, justamente, como un lugar “donde los hombres ‘conviven pacíficamente, pero no están esencialmente unidos sino esencialmente separados, y mientras en la comunidad permanecen unidos a pesar de todas las separaciones, en la sociedad permanecen separados a pesar de todas las uniones’” (Liceaga, 2013, pp. 60-61).

llegaban desde la perspectiva humana o de un narrador externo y neutro, aquí la situación se invierte de manera drástica. Para Roas, esto genera un doble efecto. Por un lado, otorgarle voz al Otro tiene como consecuencia acercarlo a l lectorx, humanizarlo, atenuando su “otredad”. Por otro, este cambio de punto de vista nos posibilita situarnos al otro lado, por lo que nosotrxs (lectorxs) ingresamos a lo fantástico. De esta manera, la misma lectura se convierte en un acto fantástico, ya que lo imposible se halla en la emisión de la historia.

Tal como mencionamos, el fenómeno fantástico inicial puede tener como consecuencia la formación de una muerta-viva, que es la propia narradora. La historia nos llega desde esa perspectiva, pero de una manera en apariencia tan racional (aunque esta racionalidad se quebrará más adelante, como veremos), que no podemos estar segurxs de que este Otro narrador tenga consciencia de su estado. Hay algo extraño e inquietante en la enunciación: si bien está en presente, son notables los fragmentos en los que se utilizan breves prolepsis (procedimiento que es retomado en la mayoría de los cuentos del volumen). Estas no anticipan acontecimientos de la historia, como sucede en general con el recurso, sino que contrastan los conocimientos de la narradora en el tiempo de la narración con sus descubrimientos futuros, que no están especificados. Así, cuando la protagonista reconoce por primera vez a su vecino, afirma: “Este es el día en que entiendo a qué se dedica realmente. Pero por ahora solo creo que vuelve de cazar [...]” (p. 14). Luego, “Recuerdo que, durante este día, hay muchas cosas en las que intento no pensar. Al principio el vecino también está en la lista” (p. 15). Además, hay cuatro oraciones que comienzan con “me acuerdo” (pp. 11, 12, 20 y 28) y una referencia al día “que nunca olvido” (p. 20). ¿Desde dónde recuerda el personaje? Incluso en estas

marcas se puede rastrear el vaivén del fantástico: ¿ella sobrevivió y rememora ese día?, ¿al final volvió al lago y quedó presa en la temida eternidad? La ambigüedad se refleja en la forma realista y “cotidiana” (con los matices destacados antes y que retomaremos) de narrar los primeros acontecimientos, que genera esa humanización y suavización de la “otredad” a la que alude Roas. Después, durante el diálogo con el vecino, permite a lxs lectorxs acceder a una lógica diferente, ubicándonxs en la propia otredad: la de la comunidad.

III. II. Un sujeto desintegrado

Podemos considerar las implicancias corporales del estado liminal entre la vida y la muerte (en cuya indefinición, insistimos, reside el fantástico) desde los postulados de Rosemary Jackson que presentamos en el primer apartado. La transgresión de la unidad del *character* implica que este deja de ser un conjunto “coherente, indivisible y continuo”. Como sostiene Jackson, “Las narrativas fantásticas están plagadas de cuerpos mucho menos sustanciales, con formas inestables, cuyas identidades nunca llegan a establecerse de manera definitiva” (2009, p. 48). Para la teórica, no se trata simplemente de reconocer la existencia de estos yoes fragmentados, leyéndolos como dispositivos temáticos recurrentes del fantástico: “Es importante comprender las consecuencias radicales de un ataque contra el ‘*character*’ unificado, ya que es precisamente esta subversión de las unidades del ‘yo’ lo que constituye la función transgresora más radical de lo fantástico” (p. 48). Esta se relaciona con “un rechazo radical de las estructuras, de la ‘sintaxis’ del orden cultural” (p. 50). En efecto, cuando la narradora de “Bienvenida a la comunidad” intenta suicidarse, queda fuera de ese orden. Una muerta-viva no puede reingresar a la sociedad: su única alternativa es pagar el precio explicado por el vecino para pertenecer a esa comunidad imprecisa de suicidas que quieren

“pavonearse entre los vivos como si no hubiera pasado nada” (Schweblin, p. 24). Una característica central es que el precio debe pagarse cada día, por lo que el regreso a la ‘sintaxis’ del orden cultural es provisorio desde la lógica realista, e imposible, como veremos, desde una perspectiva sobrenatural.

Durante el cuento, la protagonista está en una búsqueda constante de este orden perdido y necesita encontrar un sostén. El detalle de que, cuando sale del lago, no puede vomitar el agua como esperaba, es inquietante, pues implica que el cuerpo no pudo purgarse. No obstante, en la primera parte, hay una falsa sensación de estabilidad: “Todo lo que me pasa me parece posible, pero cómo es posible, cómo puede ser que haya pasado lo que pasó y yo me sienta tan bien, y hasta el pelo se esté secando” (p. 14). El cuerpo está aquietado, no lo agitan pulsiones extrañas. La protagonista tiene la ilusión de que “todo está en orden” y relata los acontecimientos con un discurso racional.

Sin embargo, volviendo a la idea de Schweblin, si no le prestamos atención al fenómeno insólito (en nuestras palabras, fantástico), no conseguimos que desaparezca, sino que nos volvemos más superficiales y vulnerables. La negación de que algo extraño ocurrió en el lago solo deja indefensa a la narradora. Así, cuando se hace de noche y se aproxima el momento de la conversación clave con el hombre, el cuerpo comienza a responder a impulsos inconscientes y la protagonista debe retenerlo, darle instrucciones para no perder el control. Cuando decide visitar al vecino, baja las escaleras “diciéndome hay que mover esta pierna, hay que mover esta otra, recordándome cómo respirar” (p. 20). Después, durante la conversación, recuerda que, antes de acostar a sus hijas, volvió a abrir el ventanal y se quedó agarrada del marco: “El cuerpo entero quería soltarse y correr otra vez al lago, y yo

tenía la certeza de que, si me soltaba, no sería capaz de retenerlo” (p. 21).

Podemos pensar que el cuerpo transgredió algo prohibido en el intento de suicidio y debe regresar al lugar que le corresponde. La narradora tiene la posibilidad de obligarlo a permanecer pagando el precio diario de la culpa, pero esta escisión de lo corporal conlleva una fractura irreversible del *character*. Al tiempo que se produce el extrañamiento físico, su pretendida racionalidad se va desmoronando y termina de desestabilizarse en la conversación con el vecino. Este personaje la obliga a acceder a la lógica de la comunidad, que no puede entenderse ni manifestarse a través del lenguaje racional, ya que se basa en infligir dolor y generar culpa. Si interpretamos el final, desde una clave sobrenatural, como la materialización de los temores de la narradora (es decir, su regreso al lago y su eterna permanencia en él), nos encontramos con una completa anulación del cuerpo, que no puede moverse en ninguna dirección. La consciencia, por su parte, queda escindida, recordando por siempre el día narrado.

III. III. La fuerza del “buen mal”⁴

Considerando lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que el fenómeno fantástico se presenta desde el comienzo, modificando el estatuto del personaje y produciendo un quiebre en su *character*. Así, la narración se torna en sí misma un hecho fantástico, ya que llega a los lectorxs desde una enunciación imposible. Esto permanece oculto para la consciencia de la protagonista en la primera parte del relato, por lo que intenta continuar su vida con normalidad, pensando que todavía forma parte del orden cultural. No obstante, a medida que avanza la narración, resulta cada vez más evidente que la fractura es irreparable: el cuerpo se desmorona y la única forma de no volver al lago es infligir “Algo de dolor cada día [...] Verdadero dolor. A alguien que quiera de verdad” (p. 26). Ese sufrimiento es, precisamente, la fuerza que comanda la suerte de los personajes, es decir, el “buen mal”.

Para reflexionar sobre esta idea, es esencial considerar la aparición del conejo (en los cuentos del volumen, los animales ocupan un rol muchas veces vinculado con la fuerza del “buen mal”). Primero, su llegada a la casa resulta oportuna para la protagonista, quien, aún trastornada por su intento de suicidio, se alivia por la distracción que el animal supone para las hijas. Más adelante, cuando escapa y el hombre lo devuelve, sosteniéndolo desde

las orejas con demasiada fuerza, se describe su expresión de una manera llamativa: “La boca del animal estirada en una sonrisa cruel, los dientes afuera, los ojos achinados y llorosos” (p. 18). Aquí, la crueldad no se atribuye al cazador, que hace sufrir al animal, sino al conejo, lo que tensiona su asociación usual con ideas como la pureza y la inocencia. En la misma línea se ubican las referencias a sus ojos rojos y congelados cuando la narradora intenta despellejarlo. Este es el germen del “buen mal”: la maldad se encuentra en un animal sumiso, “bueno”, que no puede defenderse.

Para seguir explorando las implicancias del “buen mal”, es posible trazar paralelismos y distinciones entre el conejo y la protagonista. En un principio, se describen como personajes contrapuestos: “Me sorprende la naturalidad con la que se mueve fuera de su jaula. Si Tonel es un viajero experto en nuevos territorios, yo soy esta mujer anclada siempre en el mismo lugar” (p. 13). El animal viaja de casa en casa, mientras que ella se encuentra apresada en una vida rutinaria y asfixiante. Desde el lenguaje, hay un distanciamiento de su familia: no suele referirse a la pareja o a las hijas con el posesivo “mi” (son “las nenas”, “su padre”, “él”). “Mi” solo se utiliza para la familia una vez (p. 13) antes del primer contacto con el vecino y dos veces, de forma llamativa, cuando el hombre comienza a interpellarla, luego de

⁴ Las ideas de “bien” y de “mal” fueron largamente conceptualizadas y discutidas. Algunas de las formulaciones célebres son las de Aristóteles (*Ética nicomaquea*, 2007 [s. IV a. C.]), que reflexiona sobre el bien como fin en sí mismo; San Agustín (*Confesiones*, 2021 [s. IV]), quien, en una crítica al maniqueísmo, define el mal como *privatio boni* (privación del bien); mucho después, Hannah Arendt (*Eichmann en Jerusalén*, 2017 [1963]), cuya idea de la banalidad del mal se sigue debatiendo en la actualidad. Para el maniqueísmo clásico, al comienzo existían dos principios o reinos, que se encontraban separados: el de la luz y el de las tinieblas. Luego se

entremezclaron, dando lugar a un presente donde ambos coexisten. Sin embargo, la polaridad se mantiene y tanto el bien como el mal se perciben como un “absoluto estricto [...]”. La síntesis concisa de Adolf Harnack, por lo tanto, parece perfectamente exacta: ‘la luz es en realidad el único bien, y la oscuridad el único mal’” (Coyle, 2009, p. 54). En “Bienvenida a la comunidad”, se parte de esa concepción absoluta de “bien” y de “mal”, que se utiliza comúnmente en la vida cotidiana. Por lo tanto, durante el trabajo, nos referiremos a estas ideas en un sentido maniqueo, lo que nos servirá como herramienta para examinar las complejidades de la fuerza del “buen mal”.

devolver al conejo (p. 19). Algo similar ocurre con las hijas, que reciben el posesivo solo cuando la narradora ve a su vecina (p. 17). Podemos pensar que el encuentro con otredades que la cuestionan la lleva a intentar refugiarse en la unidad familiar. Vale destacar que el esposo es nombrado como “mi marido” cuando se encuentra con el cazador (pp. 18 y 19), pero la protagonista sigue viéndolo con desagrado. Esto evidencia su cambio de posición: ella ya es parte de la otredad que supone la comunidad, por lo que no puede reintegrarse completamente al núcleo familiar.

¿Y cuál es la jaula de la narradora? La casa, que mueve a sus moradorxs como lxs humanxs trasladan al conejo: ella menciona que le gusta su vivienda “por su porosa capacidad” (pp. 13-14) de absorber “a sus habitantes en los cuartos, nos suelta de a turnos y nos vuelve a atrapar” (p. 20). Afirma que allí se siente sostenida, en contraste con la calle, que es solo un jardín por el que se circula, sin postes, columnas o paredes donde apoyarse. Para salir, debe sortear la barricada de su marido: “Cuando él está en la casa, «salir» se parece a «superar», a «vencer» un obstáculo, si quiero superarlo tengo que estar realmente decidida” (p. 14). Así, es posible observar cómo el hogar se configura como un lugar que da seguridad (“bien”), pero que es una prisión (“mal”). La narradora se siente a salvo cuando se refugia en la rutina, pero está alejada de su marido, a quien desprecia, y no parece encontrar ninguna satisfacción en la vida cotidiana. La casa es “buena”, en tanto refugio, y “mala”, ya que se percibe como una jaula difícil de abandonar. El exterior tampoco es alentador: su amante se cansó de ella y la vecina que encuentra cuando busca al conejo la evita.

En este punto, la fuerza del “buen mal” plantea diferentes encrucijadas. El intento de suicidio parece ser un modo de huir de la realidad asfixiante. Se trata de un “mal” que también es un “bien”, ya que le permite

romper con el orden cultural que la aprisiona. Su fracaso, al posicionarla en el lugar de muerta-viva, es positivo en tanto le da una segunda oportunidad de optar entre volver al hogar o abandonar por completo las estructuras asfixiantes. El vecino, presentado como un personaje desagradable y en apariencia “malo”, intenta ayudarla, evidenciando cierta bondad, mediante un método violento y primitivo (“malo”, pero con un buen resultado), a “aprender a sostenerse sola” (p. 26). Si quiere permanecer con vida, debe infligir un “mal” a Tonel y a sus hijas para conseguir el “bien” de que ellas no pierdan a su madre.

Además, el personaje del vecino cuestiona la imagen de persona sufrida que transmite la narradora (cuando exhibe el rechazo que siente por parte del marido, la vecina y el examante), al afirmar que tiene que soportar todos sus prejuicios: “Cree que cazo por placer, cree que me encanta mi alambre de púas. Cree que todo el mundo acá es un poco cruel con usted, y en cambio usted tiene tantas buenas intenciones” (p. 25). Este lado negativo de la protagonista solo se anticipa en la escena de la vecina, donde se alude a su costumbre de llegar tarde a buscar a sus hijas al colegio. Desde el comienzo, el hombre es presentado como un personaje hostil y sospechoso. Recordemos que la narradora comenta que, hace tres años, salió en la portada del diario local por un juicio en el que lo acusaron de hostigar a una mujer, que luego desapareció. En ese momento del relato, la protagonista es el personaje “bueno” y el vecino representa el peligro de lo desconocido, configurándose como un posible “mal”. Al final, transmite la impresión de que realmente desea ayudarla y se puede reinterpretar la noticia del diario como un intento de socorro a otra mujer. Esto también nos permite dudar de la pretendida bondad de la narradora, quien tal vez, al igual que el conejo, no es tan buena e inocente como ella misma suponía.

Las tensiones con el vecino y las inversiones de “bien” y de “mal” también pueden pensarse a través de los paralelismos y distanciamientos entre la narradora y el conejo. Así como Tonel sufre cuando es llevado por las orejas, a partir de esa escena, las palabras del hombre comienzan a tener un impacto corporal directo en la protagonista, que acentúa su decaimiento físico. El vecino le dice que es “increíble verla circular tan campante, después de lo que hizo esta mañana” y ella lo siente “como si me hubiera agarrado la garganta con las dos manos, sin aflojar nunca la presión de los dedos” (p. 19). Después, quiere contestarle, pero solo puede alejarse, mostrando un signo de la falta de control sobre su cuerpo. Las referencias a esta consecuencia física proliferan en la última parte: el cuerpo parece empeorar con la cercanía del hombre y, tal vez por eso, la protagonista necesita darle instrucciones para tener la conversación final.

Asimismo, durante la escena en la que el vecino le explica cómo sacarles la piel a las liebres, la narradora afirma que quiere que él la despelleje, meter las manos en el balde y que el dolor la apague por completo. Se imagina que el hombre va a cortarles los dedos y le habla “como si le dijera agárreme del cuello y ahórqueme ahora mismo, como dijera se lo ruego, como si dijera sé que usted es capaz” (p. 24). Parecerían existir dos salidas: despellejar o ser despellejado. La narradora debe matar a Tonel, pero se ubica en su lugar durante el encuentro con el vecino. Tal vez, quiere mantener su posición de “buena” mujer, intentando sujetar al hombre a su rol de “mal”. Al darle consejos para que pueda permanecer en la comunidad y cuestionar su bondad e inocencia, el vecino pone en peligro esa visión, por lo que la protagonista trata de identificarse con las liebres y el conejo, es decir, con los “inocentes” que deben ser sacrificados.

Como vimos, la fuerza del “buen mal” se encuentra en diversas zonas y personajes del texto: el conejo, el vecino, la casa, el intento de suicidio, el método para permanecer en el mundo de lxs vivxs y la propia narradora. Estos coinciden con los momentos en los que se presenta el fenómeno inexplicable del fantástico. En efecto, el intento de suicidio es el primer elemento que inscribe al texto en el género. El poder de la casa de manipular a sus habitantes desestabiliza la narración, pudiendo interpretarse como una metáfora o como un poder mayor que controla a los personajes (la aparición de la comunidad habilita esta posibilidad, al resquebrajar las lecturas realistas con su lógica no racional). El vecino parece un muerto-vivo como la narradora, con sus “dos cicatrices largas, paralelas a las venas y gruesas como gusanos” (p. 23) en las muñecas, y tiene conocimiento (la razón de su saber queda en el misterio) del método que posibilitaría la permanencia en la comunidad. Este procedimiento tiene algo de ritual y oscila entre una explicación psicológica (la culpa obliga a no morir) o sobrenatural (es el precio a pagar para quedarse en el reino de los vivos). En apariencia, el conejo es el que menos se presta a una lectura fantástica, pero su sonrisa cruel puede ser interpretada como un gesto de dolor o como una muestra de maldad real. La narradora es una muerta-viva, cuya identidad fragmentada permite lecturas en claves realistas o sobrenaturales.

IV. El otro “buen mal”: la voluntad subversiva del fantástico

El fantástico recorre todo el texto de la mano de la fuerza del “buen mal” y puede inscribirse, en sí mismo, dentro de esa energía ambivalente. Aquí, se hace patente la razón por la que María Negroni sostiene que la variante latinoamericana del género es una manera de resistir a las cárceles de la razón y del sentido común. El ingreso de la narradora a la lógica fantástica de la

comunidad (en tanto puede ser interpretada como sobrenatural o realista) la imposibilita de valerse del sentido común y del discurso racional, al fracturar su *character*. Esto, si bien tiene una contracara negativa, la libera de las cárceles de la vida cotidiana y amplía las posibilidades de lo concebible. Así, siguiendo a la crítica, la realidad trastabilla y se abandona la “morada soleada y petrificante del *statu quo*”, es decir, la casa familiar, lugar de seguridad y protección, pero también de petrificación corporal del sujeto, que ni siquiera es dueño de sus propias acciones.

Allí reside el poder subversivo del fantástico al que hacen referencia Roas y Jackson, ese “deseo de algo que resulta excluido del orden cultural”, que se contrapone al ordenamiento capitalista y patriarcal. La protagonista se debate entre el afán de escapar de la sintaxis cultural que la aprisiona y el cuidado de sus hijas. El primero se trata de un deseo, pero el último constituye el deber materno que le recuerda el vecino, porque ella no parece tenerlo del todo presente. De hecho, durante la escena inicial, no dedica ningún pensamiento a la familia, sino que se detiene en sus percepciones sensoriales. Sorprendida de su lucidez y su serenidad, observa: “Algas, cardúmenes de ojos plateados, plancton flotando como brillantina. Siento el cuerpo suelto, el contacto con las corrientes cálidas, frescas, cálidas otra vez” (p. 10). Hay cierto disfrute en este cuerpo que, antes apresado por la sintaxis cultural y posteriormente necesitado de sostén, puede dejarse balancear por las corrientes subacuáticas y apreciar un mundo no-humano atractivo. Liberada del rol social de madre y esposa, la mujer se abandona a las sensaciones placenteras y se convierte en un elemento más de la naturaleza.

Esta lógica ambivalente se evidencia con particular fuerza cuando la narradora interrumpe el suicidio: no sabe el motivo, siente que algo salió mal, pero no puede explicar qué. Es significativo que este

cambio de decisión suceda justo después de manifestar su miedo de quedar suspendida por el resto de la eternidad en las profundidades del lago. Parecería que esa es la razón de su intento de retornar al mundo de los vivos. Al emerger del lago, comienza a pertenecer a la comunidad, que está excluida del orden cultural. Sin embargo, no está tan libre como en el fondo del agua: cuando quiere retomar su vida, integrándose en la sintaxis social, el cuerpo empieza a pedir un sostén, fatigado por las imposiciones, y quiere regresar al lago. Al final, acepta su verdadero deseo y vuelve al no-lugar del comienzo.

En todo este recorrido, podemos observar cómo se articulan diversos aspectos de la definición de “fantástico” que postula Roas. El ingreso a la comunidad habilita un cuestionamiento de lo “real extratextual”, es decir, de las normas opresivas de la sociedad. Asimismo, se ponen en duda los límites de la realidad, lo que tensiona la validez de las herramientas que el personaje tiene para entenderla y representarla: como vimos, el discurso racional ya no es útil para desentrañar la nueva lógica habilitada por el fenómeno imposible. También mencionamos que una característica que Roas observa en el fantástico contemporáneo es la creación de “mundos alternativos”. En el relato, no solo se habilitan el mundo de la comunidad y el de las profundidades del lago, sino que la misma realidad familiar se vuelve una suerte de universo paralelo desde la perspectiva de la muerta viva. Muestra de esto es su reflexión: “No estoy segura de si tomar esas cartas es una buena decisión, ni siquiera estoy segura de si tomarlas de esta mesa es tomarlas de la misma mesa en la que las dejé un rato atrás” (p. 11). ¿La realidad cotidiana es la misma que se abandonó antes del intento de suicidio? En estos detalles, se percibe la inestabilidad del fantástico y proliferan las posibilidades interpretativas: ¿se trata de una sensación subjetiva del personaje?, ¿el lugar

realmente no es el mismo?, ¿al ingresar a la comunidad ella ve el mundo cotidiano desde afuera, porque ya no forma parte de él?

Estas características (la subversión, la vía de escape de la vida cotidiana y del *statu quo*, junto con el cuestionamiento de lo real extratextual) pueden pensarse como el aspecto positivo (el “bien”) del fantástico. Sin embargo, resulta evidente que no hay nada tranquilizador en el relato. Roas advierte: “El problema de lo fantástico es que cuando nos asomamos a través de ese insólito ángulo de visión, lo único que contemplamos es el horror. No hay nada consolador en esta nueva perspectiva de la realidad” (2009, p. 99). En “Bienvenida a la comunidad”, al acceder al punto de vista de la muerta-viva, no hay consuelo: la realidad se observa con crudeza, la lógica de la comunidad es sangrienta, la muerte equivale a una eterna suspensión consciente. Por eso, la fuerza del “buen mal” dialoga tan bien con las posibilidades del género fantástico. Cuando la narradora se acuesta y su cuerpo se aquieta, lxs lectorxs somos lxs que quedamos sin sostén, suspendidxs en un mundo ambiguo y espectral.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la energía ambivalente del “buen mal” es una herramienta textual que potencia la fuerza subversiva del fantástico. Como vimos, este género es, en sí mismo, un “buen mal”, que trastoca las estructuras y normas socioculturales, teniendo un impacto positivo en el personaje, pero sin clausurar las tensiones por medio de un final tranquilizador. En “Bienvenida a la comunidad”, la narradora es una mujer quebrada, que se constituye desde el inicio

como muerta-viva, lo que habilita una comunicación directa entre lxs lectorxs y la enunciación imposible de la otredad. La fragmentación de su *character* la libera de la sintaxis cultural, pero la deja en un lugar impreciso e inestable, reflejando la naturaleza disruptiva del fantástico contemporáneo. La lectura del relato invita a un cuestionamiento de la realidad extratextual, que nos permite percibir nuestro mundo de manera extrañada.

Por último, consideramos que esta línea de análisis puede extenderse al resto de los cuentos de *El buen mal* y, a su vez, nutrirse de nuevas interpretaciones. Esto se debe a la riqueza de sus relatos, cuyas ambigüedades habilitan múltiples abordajes. En un plano más amplio, proponemos que el “buen mal” constituye un problema teórico y filosófico, porque impulsa una reconsideración de las categorías de “bien” y de “mal” ya no como polos antagónicos, sino en sus cruces más productivos. Las confluencias entre las dos ideas son parte de la tradición fantástica, género que siempre ha sido terreno fértil de las ambigüedades. Sin embargo, el concepto de “buen mal” posibilita una identificación precisa de ese elemento ambivalente que está en el núcleo del fantástico, a la vez que habilita una reflexión sobre cómo el mal se convierte en una energía benéfica y el bien exhibe su lado más oscuro. Asimismo, creemos que esta perspectiva contribuye a los estudios sobre las modalidades contemporáneas del fantástico, constituyendo una vía para analizar cómo las textualidades actuales se apropian del género y lo trastocan.

REFERENCIAS

Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Pre-textos. (Original publicado en 1990).

Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-285). Arco Libros. (Original publicado en 1990).

- Arendt, H. (2017). *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo. (Original publicado en 1963).
- Aristóteles. (2007). *Ética nicomaquea*. Colihue. (Original del s. IV a. C.).
- Báder, P. (2014). Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin. *Verbum – Analecta Neolatina*, 15(1-2), 191-197.
- Barrenechea, A. M. (1957). Introducción. En A. M. Barrenechea y E. S. Speratti Piñero, *La literatura fantástica argentina* (pp. 9-14). Imprenta Universitaria.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Librairie Larousse.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento.
- Cixous, H. y Cohen K. (1974). The character of ‘character’. *New literary history*, 5(2), 383-402.
- Coyle J. K. (2009). The idea of the ‘good’ in Manichaeism. *Manichaeism and its legacy*. Brill.
- Durkheim, É. (1985). *La división del trabajo social*. Planeta/De Agostini. (Original publicado en 1893).
- Esposito, R. (2012). Inmunidad, comunidad, biopolítica. *Las torres de Lucca*, 1, 101-114.
- Jackson, R. (2001). Lo «oculto» de la cultura. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros. (Original publicado en 1981).
- Jackson, R. (2009). *Fantasy. The literature of subversion*. Routledge. (Original publicado en 1981).
- Kilby, K. (2024). 'Evil'. En B. N. Wolfe et al. (Ed.), *St Andrews Encyclopaedia of Theology*. University of St Andrews. <https://www.saet.ac.uk/Christianity/Evil>
- Liceaga, G. (2013). El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión. *Cuadernos Americanos*, 145, 57-85.
- Negrón, M. (2015). *Galería fantástica*. Siglo XXI. (Original publicado en 2009).
- Palacios Yábar, M. (4 de marzo de 2025). *Samanta Schweblin: Más allá del bien y del mal / Entrevistada por Mijail Palacios Yábar*. Perú21. <https://peru21.pe/cultura/samanta-schweblin-mas-alla-del-bien-y-del-mal-entrevista/>
- Penguin Argentina. [@penguinlibrosar]. (22 de febrero de 2025). [Video de Samanta Schweblin] [Reel]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/DGYAZyXPLZd/>
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- San Agustín. (2021). *Confesiones*. Colihue. (Original del s. IV).
- Schweblin, S. (2025). *El buen mal*. Literatura Random House.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Éditions du Seuil. (Original publicado en 1970).
- Tönnies, F. (1947). *Comunidad y sociedad*. Losada. (Original publicado en 1887).

Vargas Silva, O. E. (2022). La maternidad y lo contrafáctico en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, *Social Innova Sciences*, 3(1), 43-52.

Weber, M. (2003). *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1921).