



UN LATIDO PRECIOSO¹: CONVERSACIÓN CON SAMANTA SCHWEBLIN EN TORNO AL LENGUAJE

AUDREY LOUYER Y CLARA SIMINIANI LEÓN

<https://orcid.org/0000-0001-6100-4150> / <https://orcid.org/0009-0008-3411-9022>

audrey.louyer@univ-reims.fr / siminianileon@unistra.fr

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE / UNIVERSITÉ DE STRASBOURG Y

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

A la luz del lugar que la obra de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) ha conquistado en la narrativa contemporánea, es probable que al lector de esta entrevista le resulte innecesaria una presentación de la autora. Por ello, las líneas que siguen no buscan ofrecer un retrato introductorio al uso, sino únicamente situarla en el panorama internacional como una de las voces más singulares de la actual literatura argentina y global. Su obra, traducida a cuarenta lenguas y galardonada en múltiples ocasiones con importantes premios, se distingue —entre otras cosas— por la exploración de los límites entre lo real, lo cotidiano y lo extraño, a través de un juego con un lenguaje a la vez quirúrgico, explorador, amenazante y oblicuo.

Esta entrevista se deja arrastrar por ese juego y decide experimentar, también ella, con su propio formato. De ahí que no se entienda únicamente como una mecánica de pregunta-respuesta en un intercambio que destaca por su espontaneidad, sino también como un organismo rizomático. Se trata de una conversación cuyo núcleo es el lenguaje y,

¹ El título («Un latido precioso») está tomado del cuento «Bienvenida a la comunidad» (*El buen mal*, 2025), donde el lenguaje dice vida mientras ocurre la muerte, generando ese juego con la significación tan característico de la obra de Schweblin. Al mismo tiempo, el lenguaje es el latido que ha dado vida a esta entrevista.

por ello, este aparecerá disfrazado de muchas maneras: trampa, animal, risa, horror, manto, (ir)realidad, desvío, frontera. Todas estas aristas han sido exploradas con la autora, cuyas respuestas funcionan como raíces principales desde las que brotan ramificaciones teóricas y anotaciones críticas que se nutren de otros suelos conceptuales. Nuestro método busca propiciar encuentros subterráneos entre la voz de la autora y otras voces críticas que dialogan con ella —incluidas las nuestras—, para dar forma a un diálogo coral en torno a siete ejes que nunca pierden de vista la reflexión sobre el lenguaje. Cada eje se abre con la invocación de unas palabras que han inspirado el intercambio de principio a fin, y todos cuentan con fragmentos de la obra de Samanta Schweblin que resuenan con lo dicho.

1. EL LENGUAJE ES UN MANTO

La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla, y como no la encuentro. Pero del buscar y no del hallar nace lo que yo no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje. Solo cuando falla la construcción, obtengo lo que ella no logró.
(*La pasión según G. H.*, Clarice Lispector)

Samanta Schweblin: El lenguaje me resulta una herramienta fascinante, y a la vez sobrevalorada. Obviamente no podríamos ser lo que llegamos a ser sin el lenguaje; nos conforma, nos hace ser quienes somos, pero también nos condiciona muchísimo, limita nuestro pensamiento y hasta diría que nos vuelve un poco locos, porque no terminamos de entender esto...

Algún matemático dijo que las matemáticas —que es otro lenguaje que tenemos inventado, aunque sobre las matemáticas hay discusión intelectual acerca de si realmente es una invención o no— son como un manto que nosotros ponemos sobre el mundo, y el manto copia la forma del mundo y nos permite medirlo, estimarlo, entender la forma. Para mí, el lenguaje hace exactamente lo mismo. Es un manto que ponemos sobre el mundo y que nos confunde: terminamos pensando que el manto es el mundo, pero no es el mundo. Por eso digo que nos vuelve un poco locos, porque hay una trampa que nos agarra, incluso a los que estamos tratando de pensar el lenguaje de la manera más intelectual, abstracta y abierta posible. Nos atrapa en lo cotidiano, nos engaña y nos termina convenciendo de que el lenguaje es capaz de atraparlo todo. Sin embargo, vivimos en un mundo que nos supera,

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

que nos sostiene, que late y toma sus decisiones sin lenguaje, lo cual es la comprobación de que el lenguaje es absolutamente inventado y, sobre todo, de que no lo contiene todo.

Yo creo que el lenguaje es la herramienta de la literatura, o sea: no hay literatura sin lenguaje. Gran parte de lo que imaginamos nace de las conexiones y las tendencias que el propio lenguaje genera en nuestra mente, y eso se puede demostrar de maneras muy prácticas. A mí me encanta hablar de esto en mis talleres: de esas tendencias que leemos como lo que es original en nosotros, pero no, no es así. El lenguaje confunde las tendencias con lo que es original en nosotros, confunde el manto con el mundo real. Pero cuando funciona como ficción², creo que sí es capaz de agarrar eso que el lenguaje no está destinado a poder agarrar. Pero lo logra porque integra al lector; un lector que, si de verdad la ficción está funcionando, está entregado, está abierto y está anhelando atrapar algo que es superior. Por eso nos gusta leer lo que nos gusta leer, porque en las primeras palabras ya hay una promesa de que se va a agarrar un tipo de verdad que nos supera. Por supuesto que en el autor está la intención de agarrar eso inasible, esa verdad superadora, pero creo que hay tanta disposición por parte del lector³ que es él quien la agarra realmente. Por eso es posible superar el lenguaje: es dar ese salto y agarrar eso otro que no se puede agarrar.

Sonríó para él, pero no responde. Regresa a la mesa. Se sienta en su lugar, de espaldas al pasillo. Parece incómodo, al fin corta con el tenedor una porción enorme de su postre y se la lleva a la boca. Lo miro sorprendida y sigo sirviendo. Desde la cocina Nabel pregunta cómo nos gusta el café. Estoy por contestar cuando veo a Pol salir silenciosamente del baño y cruzarse a la otra habitación. Arnol me mira esperando una respuesta. Digo que nos encanta el café, que nos gusta de cualquier forma. Al fondo, la luz del cuarto se enciende. Hay unos segundos de silencio y luego escucho un ruido sordo, como algo pesado sobre una alfombra.

(«En la estepa», *Pájaros en la boca y otros cuentos*)

² Ficción, realidad y verdad constituyen puntos de inflexión de la escritura literaria. Samanta Schweblin parece destacar varias funciones del lenguaje, y subraya sobre todo la paradoja de la ficción, capaz de revelar más allá del sentido literal. Así, la ficción permite superar el manto evocado por la autora. A ese respecto, en *Et tant pis pour les gens fatigués* (2009), Jacques Rancière determina dos regímenes de la ficción: como organización de acciones —es decir, como creación de una coherencia no regida por la verdad—, o como conjunto de señales que sí pueden conducir a cierto tipo de verdades —por el juego de asociaciones, por ejemplo—. Por eso, en este caso concreto, la trampa del lenguaje no impide el acceso a un conocimiento compartido con el lector, por muy rara o imposible que parezca la situación.

³ La relación con el lector es determinante en la recepción del texto. Pero, ¿de qué tipo de lector se trata? Si se ha estudiado bastante el estatuto y el papel del autor, el lector —ubicado *del otro lado del puente*— es a veces considerado de forma homogénea y monolítica. Aquí, Samanta Schweblin parece exigir de su lector una postura activa, y la porosidad del manto puede variar según el tipo de lector. Por ejemplo, Michel Picard determina en *La lecture comme jeu* (1986) tres estatutos del lector: el que consume —lee porque le gusta lo que lee, por lo que se trata de una lectura basada en el placer—, el que descifra e investiga —cuyo parangón sería el lector de novelas policíacas—, y el que es consciente de su estatuto de lector. Así, el hecho de que el lector pueda apropiarse de la palabra de la ficción depende de su postura activa frente al texto.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

—Así se siente todo lo que no entiendo —dijo—. Como la madrugada que nació Henry y tardó dos minutos y tres segundos en respirar por primera vez. Así, exactamente así. Yo sentía un corazón golpear contra mis oídos pero ¿era el mío o era el suyo?
(«William en la ventana», *El buen mal*)

Clara Siminiani León: Hay una tensión constante entre el anhelo de algún tipo de epifanía y la imposibilidad de acceso a ella.

Samanta Schweblin: Clarice Lispector tiene un texto donde dice que cualquier buen texto debería ser capaz de pescar la no-palabra⁴. Hay un texto donde ella habla de escritura y habla de la no-palabra, y dice que, entre palabra y palabra, el texto debería nombrar la no-palabra, o sea, algo que está ahí y se nombra en la cabeza del lector, pero que no está puesto en el texto.

Audrey Louyer: Eso recuerda el tópico de Wittgenstein con los límites: o sea, los límites de mi mundo se definen a partir de los límites de mi lenguaje.

Samanta Schweblin: Esa es la trampa y por eso creo que el lenguaje nos vuelve locos. Porque ponemos el límite ahí y no está ahí el límite.

Hay un ruido que a mí me encanta. Hay ruidos que me molestan y ruidos que son atractivos, y un ruido que a mí me resulta muy atractivo es que se insista en hablar de mi obra como literatura del horror, de lo gótico. Para mí no tiene nada que ver. Me gusta el ruido porque me gusta esa literatura, pero la realidad es que eso no es lo que yo escribo. Yo creo que hay una confusión, porque entiendo que hay horror, pero no está en el texto, está en el lector. Cuando hablabas de los límites en este sentido en particular, pensaba que para mí el horror es porosidad. O sea, el horror que se nos mete en el cuerpo es la intuición de que estamos en una zona demasiado porosa. De que se están poniendo porosos nuestros límites y algo nuevo va a entrar, y eso nos genera horror de tan agarrados que estamos a nuestros límites. Y para mí hay algo de este ejercicio de ablandar los límites, de romperlos un poquitito, de quebrarlos, si es posible. Yo creo que por eso se habla del horror, pero no hay horror en mis textos. Horror es porosidad⁵. Es la sensación de que tus límites se están por desarmar.

⁴ «Entonces escribir es como quien usa la palabra como un cebo: la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no palabra —la entrelínea— muerde el cebo algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea se podría con alivio tirar la palabra. Pero ahí acaba la analogía: la no palabra, al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva entonces es escribir “distráidamente”» (*Aprendiendo a vivir*, 2007).

⁵ El horror, por ser un miedo extremo que amenaza nuestra supervivencia y cuyo objeto se puede identificar, es uno de los componentes de la literatura fantástica, como indica David Roas (*Tras los límites de lo real*, 2011). Ahora bien: Samanta Schweblin parece recurrir al horror como terreno de experimentación de los límites. En un cuento, una descripción puede parecer horrorosa para un lector en función de sus propios criterios y su

Clara Siminiani León: Sí, es como una sensación de duda, de vértigo. Por eso tu obra se suele relacionar con lo fantástico.

Samanta Schweblin: Claro, pero es tramposo. Me encanta el ruido, porque lo que demuestra es su efectividad.

Vio a la mujer volverse hacia ella. Temió que algo de pis se le hubiera escapado, le dio asco y tragó. A ella no le pasaban esas cosas, así que sintió la humedad y se dijo que serían apenas unas gotas, que no se notaría en la pollera que llevaba. Fue exactamente ahí que lo vio, estaba sentado en el changuito de la mujer, mirándola. Tardó en reconocerlo, por un segundo fue solo un chico normal, un chico de unos dos o tres años sentado en la sillita del changuito. Hasta que vio sus ojos oscuros y brillantes mirándola, las manitos aferrarse al barral metálico, pequeñas pero fuertes, y tuvo la certeza de que se trataba de su hijo. [...] Dio dos pasos torpes hacia atrás y vio a la mujer acercarse hacia ella. Y todavía pasó algo más, algo que no pudo contarle a nadie, ni al médico del hospital ni a él. Algo que recuerda porque de ese día no se ha olvidado de nada. Vio su cara en la cara de la mujer, mirándola. No era un juego de espejos. Esa mujer era ella misma, treinta y cinco años atrás. Fue una certeza aterradora.

(«La respiración cavernaria», *Siete casas vacías*)

2. EL LENGUAJE ES JAULA Y ES TRAMPA

Las palabras están en todas partes, en mí, fuera de mí, [...] imposible pararse, soy palabras, estoy hecho de palabras, de palabras de los demás, ¿qué demás?, el sitio también, el aire también, las paredes, el suelo, el techo, palabras, todo el universo está aquí, conmigo, yo soy el aire, las paredes, lo emparedado, todo cede, se abre, cae, regolfa, copos, soy todos esos copos que se entrecruzan, se unen, se separan, donde quiera que vaya me vuelvo a hallar, me abandono, voy hacia mí, vengo de mí, nunca más que yo, que una partícula de mí, recobrada, perdida, fallada, palabras, soy todas esas palabras, todas esas extrañas palabras, este polvo de verbo, sin suelo en el que posarse, sin cielo en el que disiparse, reuniéndose para decir, huyéndose para decir, que yo las soy todas [...] y que escucho, y que oigo, y que busco, como un animal nacido en una jaula de animales nacidos en una jaula de animales nacidos en una jaula de animales nacidos en una jaula de animales nacidos y muertos en una jaula de animales nacidos y muertos en una jaula de animales nacidos en una jaula...

(*El innombrable*, Samuel Beckett)

Clara Siminiani León: Por otro lado, si retomo la reflexión de Beckett sobre el lenguaje como jaula, en tus cuentos el lenguaje se convierte muchas veces en una jaula para los personajes. ¿Tú lo ves así? ¿Hay algo que te interese explorar ahí?

propia relación con el miedo, que suele estar determinada por la relación común y culturalmente establecida con este miedo. En el caso de Schweblin, el proceso de escritura parece despertar o activar los miedos que cada lector lleva dentro, más allá de los criterios comúnmente establecidos.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

Samanta Schweblin: Lo veo como jaula y lo veo como trampa. Y soy consciente de que muchos de mis textos, aunque no es la intención principal, por lo menos están hablando de este problema en el lenguaje. Creo que ahí hay algo personal: yo desde chica tuve problemas con el lenguaje. No en el sentido de problema de aprendizaje o problemas sociales, sino de darte cuenta de hasta qué punto hay algo inestable que se suspende cuando escribís, porque cuando escribís el lenguaje está de tu lado. Si necesitás siete días para encontrar la palabra correcta, por lo menos es tu responsabilidad. Podés decir «no me tomo este tiempo» y poner cualquier palabra, pero el tiempo está de tu lado. Clarice Lispector también tiene una frase sobre eso⁶: «mi poder sobre el mundo es el lenguaje». Y justamente hablaba de esto, de que podés suspender el tiempo. El problema del lenguaje hablado, en el que no contás con ese tiempo, es que se vuelve como una especie de serpiente tramposa, inestable, maligna, que te envuelve todo el tiempo y no sabés en qué momento te va a picar, a vos o a quien le estás hablando.

Yo recuerdo que a mis doce o trece años tuve una gran crisis con esto. Sentía tal incertidumbre, porque me daba cuenta del daño que una palabra u otra podía hacer, y por ahí el daño no es un espectáculo tremendo o irreversible; quizás simplemente ponía real atención en el impacto de las palabras en los otros. Entendía el impacto y me resultaba tan fuerte, era tal la responsabilidad, que tuve una crisis con eso, y estuve como un año sin hablar. Fue algo que generó toda una crisis en la familia. Era algo que yo de verdad me tomaba muy en serio, y creo que nunca terminé de superarlo. Por eso me siento tan tranquila escribiendo, tranquila con el resultado, tranquila con mis tiempos, tranquila en el sentido de que también me siento muy confiada. O sea, yo tengo una emoción, tengo una idea, y sé que es cuestión de tiempo: voy a encontrar la manera de armar eso. En cambio, en una situación como esta, o hablando frente al público, para mí es una situación en la que siempre preferiría no participar, porque me parece que el resultado es peor. Porque somos más inteligentes cuando escribimos que cuando hablamos, y hasta ahí nomás, porque también cuando hablamos hay algo de la tendencia que generan nuestras palabras, de lo

⁶ «Y nací para escribir. La palabra es mi dominio sobre el mundo. Tuve desde la infancia varias vocaciones que me llamaban ardientemente. Una de esas vocaciones era escribir. Y no sé por qué, fue la que seguí. Tal vez porque para las otras vocaciones hubiese necesitado un largo aprendizaje, mientras que para escribir el aprendizaje es la propia vida viviendo en nosotros y a nuestro alrededor. Es que no sé estudiar. Y para escribir el único estudio es escribir. Me entrené desde los siete años para tener un día la lengua en mi poder. Y sin embargo cada vez que voy a escribir, es como si fuese la primera vez. Cada libro mío es un estreno penoso y feliz. Esa capacidad de renovarme a medida que pasa el tiempo es lo que llamo vivir y escribir» (*Aprendiendo a vivir*, 2007).

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

contingente de una situación, de un momento particular del día, que hace que puedan llegar a salir cosas nuevas. El problema es que eso no se puede editar, no se puede reescribir. No se puede volver a eso, queda cristalizado en ese segundo. Por eso es tan diferente a ese otro nivel al que podemos llegar cuando escribimos, porque somos nosotros escribiéndonos a nosotros, y después editándonos a nosotros, y después reescribiendo eso que editamos. Es como que somos múltiples nosotros trabajando al mismo tiempo, ¿no?

Y él todavía está en la mesa, esperando. Levanta la cabeza de sus brazos cruzados y me mira. *Salí un momento*, pienso. Sé que me tocaba hablar a mí, pero si él pregunta, eso es todo lo que voy a decir.

(«Salir», *Siete casas vacías*)

—Mi hijo no habla —dice mi padre. La presión que siente en el pecho apenas le permite usar el diafragma.

—¿Y eso qué tiene que ver? El chico quiere hablar con el padre, yo le marco el número del padre. —La presión es tan dolorosa que ya no puede pensar.

—¿Y cómo supo que él quería hablar conmigo?

—Qué le puedo decir, el chico me mostró el tubo [...].

Mi padre está llorando. Morris abre grandes los ojos, harto, desconcertado.

—Sabe qué, no lo sigo —dice—. No sé qué más puedo hacer por usted.

—Es que mi hijo no habla. —Mi padre intenta calmarse pero es imposible—. Si mi hijo me llama, ¿cómo va a decirme que es él?

(«El ojo en la garganta», *El buen mal*)

Audrey Louyer: En este aspecto interviene la dimensión del verbo «diferir»⁷: diferir en el sentido de la diferencia en el tiempo, o sea, darte el tiempo de dividir entre varios aspectos, no solamente la lengua de comunicación y todos los prejuicios, y luego encontrar la palabra exacta y adecuada para compartir correctamente a partir de la forma más precisa y más justa, porque el lenguaje también tiene su parte vacía o su parte inadecuada o incompleta.

Samanta Schweblin: Claro, y hablando de ficción ni siquiera es la palabra adecuada, es la construcción adecuada de toda una serie de signos que hacen que esa palabra funcione de esa manera, en esa escena, en ese estado mental en el que logramos sumir al lector. O sea, es algo teatral al final, y calculado.

⁷ No entendemos la palabra diferir en su sentido común, de diferencia como una comparación que marca un cambio entre dos objetos, sino de la diferencia en el sentido de Derrida (*L'écriture et la différence*, 1967), como desfase espacial y desfase temporal. En este caso, podemos usar el neologismo francés *différance*, un concepto relacionado con la deconstrucción. Por eso, el acceso al sentido —o a los sentidos posibles— de un cuento parece suponer, ya desde el punto de vista del autor de este cuento, una serie de *diferencias* tanto en la selección de palabras como en la propia estructuración del texto.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

3. EL CUENTO ES UNA MAQUINARIA PERFECTA

Para mí un cuento evoca la idea de la esfera, es decir, la esfera, esa forma geométrica perfecta en la que un punto puede separarse de la superficie total, de la misma manera que una novela la veo con un orden muy abierto, donde las posibilidades de bifurcar y entrar en nuevos campos son ilimitadas. La novela es un campo abierto verdaderamente; para mí, un cuento, tal como yo lo concibo y tal como a mí me gusta, tiene límites y, claro, son límites muy exigentes, porque son implacables; bastaría que una frase o una palabra se saliera de ese límite, para que en mi opinión el cuento se viniera abajo. Y he visto muchos cuentos venirse abajo por eso, por destruirlo todo en el último momento, por ejemplo, con una tentativa de explicación de un misterio, cuando el misterio era más que suficiente en el cuento, cada uno podría encontrar allí su propia lectura, su propia interpretación. Hay gente que malogra cuentos poniéndolos excesivamente explícitos, entonces la esfera se rompe, deja de ser el orden cerrado.
(*Un limo round*, Julio Cortázar)

Clara Siminiani León: Cortázar asocia la forma circular de la esfera, con límites implacables y exigentes, al cuento perfecto. Comentabas el cuidado que llevas durante la construcción del cuento, cómo cada palabra y cada frase tienen su lugar. ¿Te identificas con esta forma esférica de la que habla Cortázar? ¿Hay espacio para la improvisación ahí dentro?

Samanta Schweblin: No, no hay. Por eso no me gusta la palabra «esfera». Me parece que en una esfera el lector no está incluido. Por ejemplo, una cosa que a mí me pasa con Borges, es que como argentina a mí me tiene que encantar Borges, y me encanta, pero muchas veces me preguntan cómo me influencia, y no me influencia para nada. Es un autor que, si bien me gustó mucho leer —y hasta diría que todavía me gusta, porque por ahí pasa algo y de pronto vuelvo a algún cuento de él—, no siento que me haya influenciado para nada, y no es un autor al que yo vaya a buscar para entender cómo hacer ciertas cosas. Me parece único y genial, pero me parece tan genial que realmente sus cuentos son eso: esferas perfectas. En una esfera perfecta el lector podría reflejarse, pero no puede hacer nada ahí. Justo habíamos hablado de porosidad: una esfera no tiene porosidad, es un vidrio. Eso es «El Aleph»: no importa de qué lado lo mires, siempre estás a igual distancia del centro. Es perfecto, pero no se puede hacer nada con eso. Yo entiendo el concepto de los límites, pero no lo asociaría con esa esfera, porque para mí cualquier buen texto —no importa que

sea un cuento o una novela— es una maquinaria perfecta⁸. ¿Por qué lo llamo maquinaria? Porque para mí hace cosas, tiene funciones, tiene distintos motores, y aunque quien la use le pueda dar distintos usos, la realidad es que el uso dependerá del lector. Pero la máquina siempre hace lo mismo, y por supuesto tiene sus límites, y tienen que estar clarísimos desde el principio.

Ahí adhiero con Cortázar: en el momento en que algo de ese límite se rompe, se rompe la máquina, no funciona más. Y como cualquier máquina que no funciona, la dejás sobre la mesa y te vas a buscar otra, porque no te sirve para trabajar. Es una gran desilusión. Yo quiero que el texto rápidamente imponga sus límites. No hay nada más aburrido que un texto que no tiene límites: la sensación de que todo podría ser posible, de que todo se podría decir de cualquier manera y se podría resolver de cualquier manera. Eso atenta directamente contra el interés, y creo que hay una tensión que yo busco, que debe ser la tensión que buscan los que escriben.

A todos nos fascina el círculo perfecto, nos fascina ese talento para poder hacer eso que para nosotros es imposible, pero nuestra atención tiene que ver con la posibilidad del fallo. Entonces para mí los límites —leer una, dos o tres oraciones y pensar «la cantidad de cosas que este autor ya no puede hacer»— generan una tensión extra, más allá del *plot* y de todo lo que podría estar funcionando bien en un texto. Tiene que ver con esa capacidad mágica, ese talento que pareciera no ser tan fácil de resolver.

La cámara estaba instalada en los ojos del peluche, y a veces el peluche giraba sobre las tres ruedas escondidas bajo su base, avanzaba o retrocedía. Alguien lo manejaba desde algún otro lugar, no sabían quién era. Se veía como un osito panda simple y tosco, aunque en realidad se pareciera más a una pelota de rugby con una de las puntas rebanadas, lo que le permitía mantenerse en pie. Quienquiera que fuera el que estaba del otro lado de la cámara intentaba seguirlas sin perderse nada, así que Amy lo levantó y lo puso sobre una banqueta, para que las tetas quedaran a su altura.

(*Kentuki*)

4. EL ESTALLIDO DE LOS OBJETOS Y EL SILENCIO

[E]stilísticamente, el cuentista es un virtuoso. Su *tour de force* consiste en convertir el acontecimiento en un lenguaje.
(*De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*, Mario A. Lancelotti)

⁸ Puede parecer extraño, hasta paradójico, el rechazo de la imagen de la esfera a favor de la idea de «maquinaria perfecta». Ahora bien: parece que Samanta Schweblin se centra más aquí en el movimiento interior del texto, o sea su mecánica, y asume su papel de autora como artesana que busca las palabras, la sintaxis o el ritmo correctos en un trabajo de elaboración. La idea de perfección vendría más del interior del texto, en sus articulaciones múltiples, que de la percepción exterior de una burbuja cerrada.

Audrey Loyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

En lo fantástico [...] el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos.

(«Los silencios del texto en la literatura fantástica»,
Rosalba Campa)

Clara Siminiani León: Con respecto a la tensión, hay una frase de Mario Lancelotti que dice que el cuentista es un virtuoso porque consigue hacer un truco de magia, que es convertir el acontecimiento en lenguaje. Me parece que tú muchas veces haces lo contrario: el lenguaje se vuelve un acontecimiento, y lo pliegas y lo tuerces. Por ejemplo, en «Bajo tierra» (*Pájaros en la boca*, 2017) hay un párrafo al final en el que los padres se vuelven locos, y ahí haces algo con el lenguaje que pliega mucho el sentido, tensándolo. No sé si el tema de la torcedura o la doblez te resuena.

Samanta Schweblin: Sí, me resuena un montón. Es un tema del que es difícil hablar, porque es muy abstracto. Pero me resuena un montón, y lo busco todo el tiempo. Hay como un doble juego: por un lado, una economía en los objetos que voy a usar. Los objetos pueden ser personajes, puede ser el espacio que uso, que para mí es un personaje también, pero también las cosas. En el caso de ese cuento, se me viene a la cabeza obviamente la tierra, las casas, pero también los muebles contra las paredes... Son como determinados objetos que aparecen en el cuento, que se va cargando. Pero hay una higiene de esos objetos. No pueden ser muchos, pero tienen que ser capaces de ir cargándose de sentido, de ser lo suficientemente refractivos como para que cada vez que se carguen de sentido, lo hagan siempre hacia el centro, pero desde distintos puntos de vista. Es como una rueda que se va cargando, no siempre igual. Y la idea es que al final todo choque con todo: tiene que haber ese estallido de niños, muebles contra las paredes, cosas bajo tierra, padres... Están todos reflejándose tanto en los otros que al final están sonando todos al mismo tiempo. Es muy difícil de explicar, pero me doy cuenta de que soy consciente de eso, hasta el punto práctico de decir al final de un texto, cuando el texto ya está cerrado: «este objeto no está reflejando contra nada». Entonces lo saco. Soy muy consciente y muy estrategia en ese sentido.

Ahora, cómo se reflejan es algo casi de lo intuitivo. Creo que es intuitivo cuando lo estás buscando, pero se vuelve práctico cuando lo encontrás, porque entonces sí podés decir «esto refleja contra esto». Pienso en las llamadas de teléfono en «El ojo en la garganta»: esto refleja contra el pasado, los 90, el padre, el niño, el señor de la estación de

Audrey Loyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

servicio, el ojo en la garganta... O sea, todo está tocando ese objeto. Entonces cuando descubro esos objetos, cualquier otro cercano a esa familia que pueda ser reemplazado por este objeto lo reemplaza. A eso me refiero con la higiene: una vez que entiendo cuáles empiezan a ser esos objetos, los optimizo.

A veces le digo a mis alumnos que una historia hay que pensarla como un prisma⁹. Hay un momento donde las líneas de los distintos colores se estallan dentro del triángulo y salen invertidas. Y yo creo que uno de los grandes procesos en la reescritura y en la edición de un texto es ver todas las líneas que no están pasando por ese prisma y sacarlas, porque no están haciendo nada. La línea que no pasa por el prisma y estalla en otra dirección tiene que salir. Ahí te das cuenta de la cantidad de cosas que sobran en un texto.

Por eso, para mí, el proceso de reescritura es mucho más importante y muchísimo más largo que el de la escritura. Un cuento como los de *El buen mal* son dos o tres semanas. Una vez escrito, me lleva seis meses terminarlo, porque realmente siento que hay algo de lo intuitivo a lo que hay que entregarse, de la contingencia de ese día en que empezaste el texto. Y hay que confiar en estos impulsos, en estas micro decisiones casi de *timing* que uno tomó durante la escritura, pero después hay mucho trabajo que casi supera la importancia de ese primer borrador.

Entonces empezó la locura. Dicen que una noche, una mujer escuchó ruidos en la casa. Venían del suelo, como si una rata o un topo escarbara bajo el piso. El marido la encontró corriendo los muebles, levantando las alfombras, gritando el nombre de su hijo mientras golpeaba el piso con los puños. Otros padres empezaron a escuchar los mismos ruidos. Arrinconaron contra las paredes todos los muebles. Arrancaron con las manos las maderas del piso. Abrieron a martillazos las paredes de los sótanos, cavaron en sus patios, vaciaron los aljibes. Llenaron de agujeros las calles de tierra. Tiraban cosas adentro, comida, abrigo, juguetes; luego volvían a taparlos. Dejaron de enterrar la basura. Levantaron del cementerio los pocos muertos que tenían.

(«Bajo tierra», *Pájaros en la boca y otros cuentos*)

Clara Siminiani León: En toda esa construcción también hay silencio. Pienso en muchos de tus cuentos donde silencias elementos esenciales. No parece haber respuestas y el lector pierde la orientación.

⁹ Se trata del prisma de dispersión de la luz, atribuido a Newton. Remite a la difracción de la luz, que permite la descomposición de la luz blanca en varias ondas perceptibles, el espectro visible con un ojo humano. La parte violeta es la que más se desvía, mientras que la luz roja es la que se proyecta más lejos. Más allá de la esfera cerrada de Cortázar que genera un efecto homogéneo, la metáfora del cuento como prisma permite entender cómo los rayos —es decir, la materialidad del lenguaje— pasan por otra materialidad: la de la historia o la ficción. De ahí la búsqueda común en ambos autores de una escritura eficaz, cuyo fin es evitar las dispersiones innecesarias.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

Samanta Schweblin: Soy consciente de silenciar eso, pero en un mismo evento yo diferencio lo que es información de lo que es emoción. O sea, yo tengo un personaje que está harto de una situación. Está lavando los platos, está pensando en algo (harto), y de pronto estira la mano y cierra la canilla. Ese es el evento. Hay información, y hay emoción.

Yo creo que a veces confundimos: cuando decimos que «cerró la canilla» es un final abierto, confundimos emoción con información. Si yo te pregunto qué decisión tomó, si va a dejar al marido, si se va a colgar del ventilador o va a agarrar a los chicos y se va a ir para siempre de la casa, eso es información, y vos me decís que no tenés la menor idea. Pero si yo te pregunto la emoción, todos acordamos en que se acabó lo que sea que estaba dejando que pase. Estiró la mano, giró la manija y cerró la canilla. A nivel emocional, el final es muy claro.

Si fuera al revés y el final hubiera sido «Entonces, dejó al marido y se llevó a los hijos», te hubieras preguntado para qué leíste este cuento. Hubieras sentido que hiciste todo ese recorrido y no entendés muy bien para qué te contaron la historia. Pienso en el típico cuento en el que está todo perfecto, y sin embargo decís «bueno, sí, se fue con el marido».

Es tan importante la emoción que en realidad cierra muchísimo más que la información. Lo que pasa es que el lector no se da cuenta de eso. Es tan importante la emoción que un autor puede hasta jugársela a no entregar la información porque es la emoción lo que da la sensación de «por esto leí esta historia, estuve acá con ella para verla tomar esta decisión; no importa la decisión, lo que importa es que la vi decidir». Es tan fuerte esa emoción que es suficiente. Es casi una manera de decirle también al lector que está obsesionado pensando en qué decisión va a tomar en su vida con esto que le está pasando ahora y que no tiene nada que ver con el cuento, y lo que debería estar pensando es qué siente respecto a eso. Por eso nos sirve más, como lectores, terminar conectados a nivel emocional que terminar conectados a nivel de información, porque pensamos de verdad que entramos en el cuento para ver si debería o no dejar a mis hijos y a mi marido, o solo a los hijos, o solo a mi marido, a colgarme del ventilador... Pero en realidad entramos al texto buscando emoción. Así que si entregás información y no emoción, el texto falla.

Clara Siminiani León: Sí, y a pesar de lo que comentabas antes, ahí sí veo la conexión con lo fantástico. Lo fantástico es una categoría estética, y cuando Rosalba Campra dice que el silencio dibuja espacios de zozobra en lo fantástico, me parece que ese

espacio de zozobra también conecta mucho con la emoción de la que hablas. El silencio permite adentrarse en la emoción.

Samanta Schweblin: Claro, es que obviamente estoy completamente de acuerdo con lo que decís del silencio, pero: ¿dónde está el silencio en la ficción? La ficción no puede hacer silencio. El cine puede hacer silencio, el teatro puede hacer silencio, pero la ficción siempre está nombrando alguna palabra en la cabeza del lector. Y, sin embargo, tenemos esa sensación de silencio. Pero ¿dónde pasa ese silencio si en el momento que no decís nada, la ficción se para? El silencio es la ausencia de información, y gusta tanto porque cuando para la información entra la emoción¹⁰. Por eso es tan importante para mí, y a veces se lo marco a mis alumnos cuando sobrecargan sus finales de información, porque ahí está todo lo que ellos quieren decir. Escribieron todo el cuento para decir eso. Pero en realidad lo único que está buscando el lector es silencio para poder pensar y conectar con lo que está pasando, y no hay manera de generar silencio en la ficción. Insisto: todo el tiempo estás leyendo, y si dejás de leer, el texto está suspendido. El silencio en la ficción no existe. Y, sin embargo, tenemos sensación de silencio.

Silencio es la suspensión de la información: son esos momentos maravillosos que dicen «afuera hace frío y llueve» y vos lo subrayás como si eso fuera plena poesía. Es una tontería, no dice nada, es horrible, pero es tan necesario en ese momento porque cuando decís «afuera hace frío y llueve», lo que estás haciendo es no decir nada en un momento en que se necesita silencio. Hay que crear esa falsa sensación de silencio.

—¿Va a cavar? —insistió.

—Lo ayudo. Usted cava un rato y yo sigo cuando se cansa.

—El pozo es suyo —dijo—, usted no puede cavar.

Entonces el cavador levantó la pala y, mirándome a los ojos, volvió a clavarla en la tierra.

(«El cavador», *Pájaros en la boca y otros cuentos*)

5. EL ANIMAL ES UN CUENCO

¡Imaginad por un instante lo que [las arañas] deben pensar de nosotros, los humanos! ¡Charlatanes incoherentes! ¡Peor!

¹⁰ En su famoso —y no menos divertido— «Decálogo del perfecto cuentista» (1927), Horacio Quiroga ya planteaba en el noveno punto la cuestión de cómo surge la emoción en sus cuentos: «No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala. Si eres capaz de revivirla tal cual fue, has llegado a la mitad del camino», practicando así la *diferencia* mencionada anteriormente. Más allá del hecho de compartir una emoción con un lector, lo que marca la visión de Samanta Schweblin es el papel conferido a esta emoción, que no es meramente ilustrativo o empático, sino que parece constitutivo de un lenguaje literario capaz de jugar con la ficción hasta prescindir del valor informativo —o borrarlo— y favorecer el valor poético.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

¡Bárbaros, analfabetos, iletrados! Pensad qué dirán para sus adentros al escuchar esa cacofonía vibratoria sin gramática, sin rigor, sin ritmo, sin puntuación. Borborigmos... Y eso con suerte, porque quizá un día descubramos que los borborigmos son coros líricos de las poblaciones bacterianas que garantizan el mantenimiento de nuestras vísceras. ¡Vaya lengua primitiva que les imponemos! ¡Una lengua que, de hecho, ni siquiera es lengua! Y con los diapasones (incluso con los cepillos de dientes eléctricos), ¿a cuántas nuevas desilusiones no las habremos expuesto? No hemos establecido contacto, solo hemos hecho ruido.

(*Autobiografía de un pulpo*, Vinciane Despret)

Audrey Louyer: Hay un tipo de interacción que me llama la atención en tus cuentos últimamente, por ejemplo, en «Un animal fabuloso» y «William en la ventana» (*El buen mal*, 2025). ¿Cómo consideras esta relación de los personajes con los animales, esta comunicación, este lenguaje, esta posibilidad de conexión con el mundo animal que nos rodea?

Samanta Schweblin: Sí, me doy cuenta de que hay presencia de animales por todas partes, cuando no es para nada la intención. De hecho, en *El buen mal*, salvo ese caballo, el resto de los animales que aparecen no tienen ningún lugar central en el *plot*. Son como apariciones pequeñas, y sin embargo dan esta sensación de presencia fuerte. Pero yo creo que es por la importancia que le da el lector. Hay algo súper atractivo para nosotros, en general, con los animales. Tiene que ver con el lenguaje también. Los animales no cargan lenguaje, suspenden la información. O sea, entra el animal y se suspende el lenguaje, se suspende la información. Pienso por ejemplo en «La mujer de Atlántida»: cuando las niñas finalmente entran y ven ese gato en el pasillo, el lector no sabe lo que va a pasar, pero sí sabe que va a pasar ahora. Es un silencio que dice algo muy específico. O cuando la mujer de «Bienvenida a la comunidad» de pronto ve al conejo perdido pasando frente a ella: no es un conejo, es el signo de que, si el conejo está en la calle, ¿dónde están sus hijas? Por eso es una alarma tan fuerte.

Por otro lado, como los animales carecen de lenguaje, funcionan un poco como cuencos. No hablan, pero comunican¹¹. Parecieran no razonar, pero están tomando

¹¹ En los cuentos de Samanta Schweblin también son comunes los personajes que terminan recurriendo a la animalidad —e incluso a la monstruosidad— por algún tipo de imposibilidad de acceso a la comunicación, o como respuesta a algo que no logran expresar, entender o soportar. Así, por ejemplo, la protagonista de «Adalana» (*El núcleo del disturbio*, 2002) termina recuperando rasgos monstruosos frente a una situación extrema de silenciamiento, y la de «Pájaros en la boca» (*Pájaros en la boca y otros cuentos*, 2017) encarna asimismo una forma de animalidad que no es tolerada por sus padres, lo cual acrecienta su aislamiento. Los animales

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

decisiones todo el tiempo. Yo creo que realmente alteran nuestra percepción de lo que está pasando. Nos ponen en otra perspectiva, nos dan una distancia muy interesante, y son un poco como los *jokers* en las cartas de póker: de pronto aparece esa carta y podría ser cualquier cosa.

A veces sueño que vuelvo a Buenos Aires. Casi siempre estoy en un taxi, mirando atenta por la ventana. Y entonces lo veo. Lo reconozco enseguida. El color, la altura, las orejas. Tira del carro con cansancio. Un carro enorme, desproporcionado para su tamaño. Pido que detengan el coche, me bajo y corro hacia él. El hombre que lo conduce a latigazos no entiende qué ocurre, tira de las riendas para frenarlo. El caballo se detiene, bufa, se vuelve hacia mí. Toco su cabeza enorme, mi frente otra vez contra su frente. Una palma abierta contra su pómulo, la otra contra su pecho. Es tan enorme y precioso, y yo estoy pidiéndole perdón.

(«Un animal fabuloso», *El buen mal*)

6. EL HUMOR ES UNA PEQUEÑA SALIDA

Se ríe del hecho de que no hay nada de qué reír. La risa, serena o terrible, marca siempre el momento en que se desvanece un miedo. La risa anuncia la liberación, ya sea respecto al peligro físico, ya respecto a las redes de la lógica. La risa serena es como el eco de la liberación respecto al poder; el terrible vence el miedo alineándose con las fuerzas que hay que temer. Es el eco del poder como fuerza ineluctable.
(«La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas»,
Max Horkheimer y Theodor W. Adorno)

Clara Siminiani León: ¿Cómo relacionas todo esto con el humor? Porque el humor también está muy presente en algunos de tus cuentos.

Samanta Schweblin: Yo le tengo mucho respeto al humor. Entiendo que un cuento produzca humor, y me alegra que produzca humor, pero para mí es solo como levantarle un poquito la perilla a la olla de presión... Y eso genera humor. Son momentos muy tensos: levantas un poquito la perilla para que el lector respire y seguís. Para mí es muy funcional. No me pondría a hacer humor por humor, porque pienso que el humor también podría ser muy difractivo, y sobre todo no hay nada peor que ver fallar un chiste. Genero humor porque está siempre puesto en un lugar de demasiada tensión —y lo digo de manera negativa—. Y cuando aflojás es mágico: se produce el humor.

Es algo que tiene que ver lo intuitivo: no me doy cuenta de que es humor hasta que lo leo en voz alta. Por ejemplo, hace unos meses leí por primera vez en voz alta

funcionarían entonces como una cámara de eco, o como un espejo deformante de los seres humanos, fascinantes en su coexistencia con las otras especies, y dignos herederos vivos de *lo ominoso* freudiano.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

«Bienvenida a la comunidad». La cantidad de veces donde el público se reía, y yo los miraba como diciendo «¿de qué se ríen?». Después tomé nota mental de los lugares donde se reían: cuando las hijitas abrazan a la madre y le dicen que huele a podrido yo no esperaba risas. Lo que en el fondo está diciendo el texto es «Mami, me parece que te intentaste suicidar hace un ratito, ¿no?». Hubo mucha risa hasta el final, y es un texto oscurísimo sobre el suicidio.

Pero creo que, en lo intuitivo, lo que yo sentía era que esto era demasiado fuerte. Pongamos entonces un poco de ternura, pongamos una segunda lectura posible, pongamos una salida... Abramos un poco la perillita de la olla a presión. Y ahí la gente se ríe. Yo creo que lo agradecen. Es ese momento en el que estás por tocar un pico, pero te dan una salida alternativa. Como por una autopista en la que ves que está a punto de generarse un embotellamiento y de pronto aparece una salida hacia el bosque, y tomás la salida. Eso es para mí el humor en mis textos. Es solo una pequeña salida.

El patrullero retrocede un poco de culata y salimos del terreno hacia la ruta, a toda velocidad. En ese momento me vuelvo hacia la casa. Los veo, ahí están los cuatro: a espalda de Charly, más allá del jardín delantero, mis padres y mis hijos, desnudos y empapados detrás del ventanal del living. Mi madre restriega sus tetas contra el vidrio y Lina la imita mirándola con fascinación. Gritan de alegría, pero no se los escucha. Simón las imita a ambas con los cachetes del culo. Alguien me arranca la malla de la mano y escucho a Marga putear al policía.

(«Mis padres y mis hijos», *Siete casas vacías*)

7. LA VOZ COMO PERSONAJE

Aparentemente, es el héroe de la historia quien habla, y quien es también el narrador: aquel que tiende la trampa. Intentemos transcribir estas líneas en tercera persona y la máquina se derrumbará en un ruido de chatarra. Toda la estrategia de Poe consiste, ante todo, en volver sospechoso al héroe narrador.¹²
(*Enquête sur Allan Poe, poète américain*, George Walter)

Audrey Louyer: Evocabas ese paso de la escritura a la lectura en voz alta y me hacía pensar en las voces también, o sea la forma de considerar lo que es una voz en tu escritura: la voz y el lenguaje. Pensemos en el principio de *Distancia de rescate* y cuánto tiempo tardamos en entender quién es quién, quién está hablando, desde qué punto de vista

¹² «Apparemment, c'est le héros de l'histoire qui parle, et qui est aussi le narrateur – celui qui tend le piège. Essayons de transcrire ces lignes à la troisième personne et la machine s'effondre dans un bruit de ferraille. Toute la stratégie de Poe consiste, au premier chef, à rendre suspect le héros narrateur» (traducción propia).

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

estamos leyendo el texto... ¿Cómo consideras este poder de la voz, que habla, que usa el poder expresivo del lenguaje, para el lector y también para la construcción de la ficción?

Samanta Schweblin: Para el lector tiene muchas cosas que lo vuelven atractivo. Por ejemplo, una voz no es tan confiable como un narrador. Podría estar mintiendo. Podría estar exagerando. Y esos pequeños ruidos dan muchas posibilidades a nivel argumental: trabajar con qué es realmente la verdad, dónde está la trampa... Pero desde la escritura yo creo que ahí me pasa algo que tiene que ver con qué me atrae a mí misma como lectora mientras estoy escribiendo. Me acuerdo por ejemplo cuando escribí *Distancia de rescate*, de irme por las ramas y que entrara la voz de David y dijera «eso no es importante Amanda, hay que volver al jardín». Cuando aparecen las voces, es como si apareciera algo que ya me excede y excede mi propio control como autora. ¿Vieron los actores cuando se ponen a ensayar y hacen cosas impensables? Hay algo actoral que se enciende en mí mucho más fácilmente que cuando me pongo en el lugar del narrador confiable que va a contarte una historia, que muchas veces también es necesario. Hay cuentos que no podría haber escrito sin ese narrador, pero la voz me resulta muy atractiva. La voz como personaje.

Estás confundida, y eso no es bueno para esta historia. Soy un chico normal.

Esto no es normal, David. Solo hay oscuridad, y me hablás al oído. Ni siquiera sé si realmente esto está sucediendo.

Está sucediendo, Amanda. [...]

¿Y Nina? Si todo esto realmente sucede, ¿dónde está Nina? Mi Dios, dónde está Nina.

Eso no es importante.

Eso es lo único importante.

No es importante.

(Distancia de rescate)

8. CONSTRUIR PARA QUEBRAR

El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas: las tenazas indican la casa del sacamuelas, el jarro la taberna, las alabardas el cuerpo de guardia, la balanza el herborista. Estatuas y escudos representan leones delfines torres estrellas: signo de que algo —quién sabe qué— tiene por signo un león o delfín o torre o estrella. [...] Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido.
(Las ciudades invisibles, Italo Calvino)

Clara Siminiani León: Cerremos el círculo con Italo Calvino. En *Las ciudades invisibles*, Calvino plasma la creencia de que los signos deforman, pero al mismo tiempo hacen existir

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

la ciudad. En esa tensión entre la literatura como productora de mundo o como agrietadora de mundo, ¿dónde te situarías tú?

Samanta Schweblin: No se puede hacer una cosa sin la otra. Cuando iba a los talleres literarios —yo en ese momento solo escribía literatura fantástica—, un amigo que siempre se enojaba conmigo me decía: «¿cómo puede ser que solo te interese escribir como Ray Bradbury, y sin embargo solo leas a los realistas norteamericanos?». Yo leía a John Cheever porque quería escribir como Bradbury, y no me di cuenta de por qué hacía esto hasta varios años después. Lo que me pasaba es que, para mí, no era tan complicado quebrar la realidad, la aparición de lo fantástico. Lo que me resultaba mucho más difícil era construir un mundo realmente creíble, que luego yo pudiese quebrar. Y los que sabían construir mundo eran los realistas norteamericanos. No podés quebrar lo que no construís. Si querés que el quiebre de verdad duela, tenés que hacerle creer al lector que está en el mundo de lo posible. De hecho, si agarrás mis libros y los lees cronológicamente, cada vez se apartan más de lo fantástico y se acercan más a lo realista, hasta llegar al realismo más absoluto —ya con *Siete casas vacías*—, sin terminar de soltar nunca esa curiosidad por lo imposible. Cada vez trato de trabajar directamente sobre la línea, no estar ni de un lado ni del otro. Cuanto más raro es algo —pero no imposible—, más cerca del lector está eso, y más amenazante es. Y yo descubrí que lo que me interesaba no era tanto lo monstruoso o lo imposible, sino la amenaza. Esa sensación de que el límite empieza a volverse poroso. El límite de lo que nuestro lenguaje nos permitía ver empieza a volverse poroso, y eso que el lenguaje no puede domar empieza a meterse dentro. Eso es el horror, y soy consciente de eso: cada vez parece que me gusta más el realismo, y no... A mí me interesa lo otro, pero quiero contarlo desde el realismo.

Audrey Louyer: En «William en la ventana» hay varios momentos: al principio estamos en este ámbito realista de Shanghái, luego pasamos al extrañamiento del lugar, después entra esta dimensión de lo dramático de la enfermedad del gato, y luego la posibilidad de la presencia... Y pasamos así por varias etapas. En el cuento fantástico clásico existe esta oposición entre lo real y lo imposible y el encuentro entre ambos elementos, pero en tu caso creo que pasa algo distinto.

Samanta Schweblin: Y siempre es la amenaza de ese *crescendo*. Incluso lo más insólito, como lo que podría ser ir al baño y encontrar la marca de tu pareja —que está a

miles de kilómetros de distancia—, incluso en ese *crescendo* máximo seguimos estando, si se quiere, en el mundo de lo real. No hay que terminar de cortar nunca ese hilo.