

Monstruos (in)visibles y naturalezas (in)humanas: *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin

Elena Alonso Mira¹

Resumen. El monstruo puede ser entendido a partir de dos vertientes no excluyentes, la otredad y el desconocimiento, conectadas por un sentimiento: el miedo. En América, las amazonas, los caníbales, los zombis y otros muchos monstruos se convirtieron en los símbolos de grandes regiones del entonces desconocido territorio, debido a la desbordada imaginación de los primeros exploradores, a la resistencia que opusieron algunos indígenas y a la inaccesibilidad de sus parajes naturales (Jaúregui, 2008; Braham, 2015). En las novelas de la tierra de principios del siglo XX, tales como *La vorágine* (1924) o *Doña Bárbara* (1929) ofrecieron un retrato terrorífico y monstruoso de la naturaleza culpable de deshumanizar al que vivía en ella. Hoy en día, sin embargo, gran parte de esa naturaleza ha sido *humanizada* y *civilizada*, pero los silenciosos prados de grandes monocultivos y las poblaciones colindantes encargadas de cultivarlos no han perdido del todo su capacidad amenazante. Detrás de ellos se esconde el monstruo contemporáneo, un monstruo invisible, que devora el cuerpo humano y político y que solo puede ser identificado a través de sus síntomas (Weinstock, 2013). Este artículo analiza distintas materializaciones de este monstruo contemporáneo a partir de la novela *Distancia de rescate* (2014), de Samantha Schweblin.

Palabras clave: monstruo, monstruos contemporáneos, monstruosidad, Schweblin, agrotóxicos, zombis, distancia, naturaleza, fantástico.

[en] (In)visible monsters and (in)human environments: *Fever Dream* (2014) by Samanta Schweblin

Abstract. Monsters can be understood from two non-exclusive points of view: otherness and ignorance, connected by one common feeling: fear. Due to a combination of factors such as the lively imagination of the explorers, the fierce resistance of the indigenous populations or the inaccessibility of certain territories, amazons, cannibals, zombies and many other monsters became the regional symbols of the once unknown territory (Jaúregui, 2008; Braham, 2015). At the beginning of the 20th century, the “novelas de la tierra”, such as *La vorágine* (1924) o *Doña Bárbara* (1929) depicted nature as the terrifying, indomitable and implacable monster, guilty of dehumanizing whoever lived within. Nowadays, great areas of that same nature have been *humanised* and *civilised*, however, the silent monoculture fields have not lost their ability to frighten. The contemporary monster, an invisible monster who “eats away at the body and the body politic” and who can only be exposed through their symptoms, hides behind them (Weinstock, 2013). This article analyses the different representations of this contemporary monsters through the novel *Fever Dream* (2014) by Samanta Schweblin.

Keywords: monster, contemporary monsters, monstrosity, Samanta Schweblin, agrochemicals, zombies, distance, nature, fantastic.

Sumario: 1. Introducción. 2. De la materialización del miedo a la invisibilidad del monstruo. 3. Psicópatas, zombis y la civilización de la barbarie. 4. Distancias de rescate.

Cómo citar: Alonso Mira, E. (2022) Monstruos (in)visibles y naturalezas (in)humanas: *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 51, 211-220.

¹ Deakin University, Australia.

Correo: alonsomirae@gmail.com

1. Introducción

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie
Blaise Pascal

El monstruo es un nudo corredizo cuyas fibras se deslizan sobre la cuerda de la historia que le construimos. Es un fragmento de madera contrachapada, mismidad y otredad ensambladas en una sola pieza compuesta de materiales heterogéneos que, unidos, moldean nuestros miedos, organizan nuestras ansiedades y sacrifican su polifacetismo a nuestros volubles deseos. Es una ilusión óptica, una mancha de tinta expuesta en un museo de rarezas que entrega su estructura informe a tantas interpretaciones como ojos estén dispuestos a mirarla e imaginarla. Es un prisma que, interpuesto entre el automóvil y la autopista, oscurece el camino previamente trazado y obliga al viajero a cambiar de dirección, al arrojar luz sobre las tortuosas carreteras secundarias cuyo tránsito había evitado hasta entonces. Los monstruos existen, porque existimos nosotros, sus creadores, los que decidimos nombrarlos en un intento vano por completar el gran puzzle de una realidad para la cual nos sobran huecos, pero también para denominar aquellas piezas cuya forma no encaja en el puzzle que imaginamos y con las cuales no sabemos muy bien qué hacer. Y, dado que su existencia acompaña a la nuestra, evolucionan a la par que nosotros: su cuerpo convertido en una entrada enciclopédica infinita de miedos y ansiedades. Como afirma Mathias Clasen: “Like all other imaginative constructs, monsters come into being in a complex relation between psychological machinery, environmental conditions, and cultural narratives: they grow in the soil of adapted minds and are fertilized by cultural ecology” (224). La novela de Samanta Schweblin *Distancia de rescate* se ofrece a ser interpretada a partir de la categoría de lo monstruoso al contener algunas de las representaciones más relevantes del monstruo contemporáneo.

2. De la materialización del miedo a la invisibilidad del monstruo

El monstruo existe para materializar aquello que escapa todo amago de categorización, es decir, para concretar el miedo a lo abstracto y a lo desconocido. Esta capacidad de corporeizar el miedo ha sido extensamente utilizada por la élite para manejar el estado de ánimo de los ciudadanos y animarlos a tomar distinto tipo de decisiones; por eso, en *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears* (2009), Stephen Asma afirma que el monstruo pertenece al llamado constructivismo social, es decir, forma parte de aquellas categorías lingüísticas que funcionan como convenciones sociales fabricadas por los que ocupan cargos de poder para mantener sus ventajas sociales (206). La *monstrificación* de ciertos sectores de la sociedad es aquel proceso que se aprovecha de la cuota de fuerza pánica que ciertas diferencias pueden despertar para convertir en victimario –monstruo temido, origen del caos– a la víctima –ser vulnerable–, a quien se expulsa hacia los márgenes. Por eso, en la conclusión a *El monstruo como máquina de guerra* (2017), Moraña define al monstruo como “un ser desvalido, deficiente e indefenso, que existe en el espacio incierto de la ambigüedad y de la paradoja” (406). Schweblin se aprovecha de este clásico proceso de monstrificación para convertir a un niño, David, en el chivo expiatorio del relato.

No son pocos los escritores e investigadores que han relacionado al monstruo con la fuerza pánica. Por ejemplo, en *No Go the Bugeyman: Scaring, Lulling and Making Mock* (1999), Marina Warner afirma: “Bogeys materialize fear in some kind of living shape” (4); en “El mito como escenario político”, que sirve de introducción a *Mitos de Chile* (2003), de Sonia Montecinos Aguirre, la escritora chilena Diamela Eltit añade:

El miedo encarnado en lo monstruoso –lo imposible y lo prohibido– encuentra una estructura en figuras que lo citan y lo concitan. Y de esta manera se neutraliza. Porque en la medida en que se disponga de un relato, de un nombre, de una figura, el miedo adquiere un límite, pierde su carga individual y se origina, así, una cota cultural (25).

Y, Padilla, en *El legado de los monstruos: tratado sobre el miedo y lo terrible* (2013) insiste:

elaboramos una caterva infinita de monstruos, algunos reales pero en su mayoría ficticios y sin duda más controlables que los reales. Pero estos monstruos imaginarios no nacieron para prevenimos ni para disponernos contra los peligros: nacieron para atenuar, dotándola de rostro, el mayor de los miedos al que estamos sometidos: la angustia, el miedo a lo incierto, ese miedo esencialmente humano y aterradoramente intangible que congrega todos los miedos posibles, sean instintivos o derivados (35).

En *Distancia de rescate*, la narración es conducida por un miedo extraño y difícil de identificar que empuja a la protagonista a actuar inconscientemente a pesar de las precauciones: “pienso una y otra vez en lo insólito de mi miedo, y me parece ridículo estar cargando ya las cosas en el coche” (55), “si yo realmente no me dejara engañar por los miedos de tu madre, nada de esto estaría pasando” (59). Pero el miedo la engaña, y aunque David, el monstruo inicial de la novela, cumple la función implícita de su etimología: *muestra y advierte* a través de una serie de señales que obligan a la protagonista y narradora a andar sobre sus propios pasos, ella se deja llevar más por el temor que le impulsa a reaccionar irracionalmente que por las constantes advertencias que este le envía y que culminan en una serie de bidones que están siendo descargados de un camión y que contienen algún tipo de sustancia agrotóxica (64).

En *The Science of Monsters* (2013), Matt Kaplan sugiere que los monstruos evolucionan a la par que nuestros miedos y se extinguen con ellos y, aunque algunos miedos persistan en menor medida y queden restringidos a ciertas zonas geográficas, como el miedo a los grandes depredadores, otros nuevos, y menos tangibles, aparecen. Por ejemplo, si desde una perspectiva evolutiva los seres humanos estamos programados para temer tanto a depredadores como a aquellas señales que avisen de su proximidad, tales como los pasos, los gruñidos o los crujidos, que advertían de su cercanía, y si esas señales todavía provocan una serie de cambios físicos y psicológicos relacionados con las sensaciones de miedo, terror y horror, hoy en día, buscamos y tratamos de interpretar otras señales que nos sirvan de advertencia. Actualmente, aunque estas amenazas se hayan vuelto mucho más difíciles de identificar, no han impedido que los seres humanos sigamos creando e imaginando monstruos que nos ayuden a imaginarlas y prepararnos para ellas. Esta explicación psicológica de la evolución de nuestros miedos ha permitido a filósofos y críticos como Derrida (26-46), Cohen (4) o Moraña (59) señalar el carácter estructural y contextual de la monstruosidad.

Los procesos globalizadores intensificados por los efectos de las políticas económicas neoliberales abrieron una brecha entre los distintos grupos poblacionales que comenzaron a crear distintos discursos en torno a los temores que los aquejaban. En general, en Latinoamérica ese miedo se tradujo, por un lado, en la recuperación y reinterpretación de monstruos mitológicos y coloniales a los que se les otorgaron nuevos significados (Pratt, 22-33) y, por otro lado, en la proliferación notable de monstruos invisibles que trataron de concretar el temor a un concepto tan abstracto como es la globalización de las medidas económicas neoliberales y, sobre todo, de los efectos sociales, medioambientales o sanitarios que estas medidas provocan sobre el planeta y sus habitantes (Weinstock, 276).

Así, si al principio de la revolución industrial, incrementaron y se fortalecieron una serie de miedos hacia la ciencia, la modernidad y sus consecuentes invenciones tecnológicas, a los que monstruos como Frankenstein dotaban de rostro², la globalización—o puesta en práctica a nivel global de las políticas económicas neoliberales enmascaradas en el utópico término—dio lugar a una serie de monstruos invisibles que, aunque todavía se relacionan con nuestros instintos más básicos de supervivencia, responden a amenazas más complejas, cuya imagen despierta tales niveles de horror e impotencia que, en lugar de motivar la huida, paralizan³. Como indica Jeffrey Cohen⁴, “the monster notoriously appears at times of crisis” (6) y si, como sugería más arriba, el monstruo es un prisma, entonces, posiblemente uno de los objetivos de estos monstruos sea subrayar que la humanidad se encuentra en otro momento de crisis y como en toda crisis, se hace necesario buscar caminos alternativos que contribuyan de forma más eficiente al proceso de “desmodernización”⁵ y faciliten el traslado hacia un nuevo paradigma.

² El monstruo de Frankenstein ha sido principalmente interpretado como la parábola más próxima a la ambigua relación del ser humano con el poder otorgado por sus creaciones tecnológicas, pero sobre todo, sobre su capacidad de controlar el poder que le permite alterar los procesos vitales (Hammond, 181). Su inclusión en producciones cinematográficas posteriores, como fue el caso de *El espíritu de la colmena* (1973) ha permitido interpretarlo dentro del contexto de la posguerra española, es decir, de acuerdo con Gómez (2018), como materialización del miedo a que se reanudara la guerra (148).

³ En su libro *Horrorism: Naming Contemporary Violence* (2008), Adriana Cavarero señala la diferencia existente entre terror y horror: si el terror se siente físicamente a través, por ejemplo, de temblores que actúan como un preámbulo a la huida (4), el horror, por el contrario, se caracteriza por un estado de parálisis o agarrotamiento (7) que provoca que cada víctima sufra las consecuencias de forma individual (8).

⁴ Jeffrey Cohen construye su teoría sobre la monstruosidad de acuerdo con siete principios o tesis: 1) the monster’s body is a cultural body, 2) the monster always escapes, 3) the monster is the harbinger of category crisis, 4) The monster dwells at the gates of difference, 5) the monster polices the borders of the possible, 6) fear of the monster is really a kind of desire, 7) the monster stands at the threshold of becoming.

⁵ En su conferencia titulada “Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos” (2002), Mary Louise Pratt defendía que desde principios de milenio se habían estado produciendo cambios que podían ser interpretados como el principio de la desmodernización y cuyos síntomas podían sentirse a través del retorno de aquellas prácticas que habían intentado eliminarse al principio de la llamada modernidad como la esclavitud, la vuelta del trueque, la venta de niños o la agricultura de subsistencia en contextos urbanos (27). Dieciséis años después, en el libro *Demodernization* (2018), editado por Yakov Rabkin y Mikhail Minakov, diecisiete académicos ofrecen desde distintas disciplinas sus opiniones respecto a este fenómeno.

En este sentido, es posible que para adaptarse a este contexto, tal y como defiende Jeffrey A. Weinstock, la monstruosidad se haya reconfigurado como un tipo de enfermedad invisible que va devorando el cuerpo humano y político y que se identifica a través de su sintomatología. Sus principales expresiones son: 1) psicópatas y/o terroristas de apariencia inocua, 2) virus que se infiltran y contagian los cuerpos silenciosamente, 3) una naturaleza antropomórfica que se venga de forma letal por el trato recibido de parte de los seres humanos, 4) corporaciones privadas o agencia gubernamentales sin rostros humanos reconocibles (276). La ficción de Samanta Schweblin conjura estas cuatro representaciones del monstruo y algunas más.

3. Psicópatas, zombis y la civilización de la barbarie

Distancia de rescate invita a tratar de identificar al monstruo invisible que se esconde detrás de su novela cuya materialización contribuye a la visibilización de un problema que aqueja a grandes grupos poblacionales en Argentina: el monocultivo de soja. La historia se construye a través del diálogo que mantienen David, un niño de la zona, hijo de una mujer llamada Carla, y Amanda, visitante de la ciudad y madre de otra niña llamada Nina. A lo largo de ese recorrido, el lector, de la mano de Amanda, que actúa como narradora homodiegética⁶, va deconstruyendo estereotipos asociados con la monstruosidad como si fuera recorriendo e identificando un catálogo de monstruos previamente aprendidos para finalmente poder desenmascarar al monstruo adecuado.

Schweblin abre el relato a partir de lo que parece un diálogo subconsciente entre una moribunda y una voz autoritaria fantasmagórica; dialogan sobre “el punto exacto en el que nacen los gusanos” (11) y una de ellas, la que más tarde se descubre que es Amanda, es consciente de la muerte que está a punto de llegarle: “voy a morir en pocas horas, va a pasar eso ¿no?”. El problema que dirige la tensión narrativa es la necesidad de descubrir el desencadenante de la desgracia. En principio, las pistas rodean a David, un niño de nueve años a quien pertenece la otra voz y encargado de guiar a Amanda. Inicialmente, David parece ser sutilmente retratado como un niño peligroso, con ciertos rasgos psicopatológicos, aparentemente capaz de dañar a otros niños. El lector va formando este retrato a partir de los diálogos que mantienen la madre del niño, Carla, y la confusa y moribunda narradora, Amanda: “Si te cuento –dice, no vas a querer que él juegue con Nina” (14), “Era mío. Ahora ya no” (15), “era un sol, sonreía todo el día” (16) “entonces David se enfermó” (16), “ahora ya no me llama mamá” (18). Pronto se descubre que David se intoxicó, bebió agua de un río sobre cuya superficie flotaba un pájaro muerto, agua que también tomó un caballo que más tarde murió. Sin embargo, David no murió, “lo llevaron a lo de ‘la mujer de la casa verde’” (24), una suerte de hechicera que llevó a cabo una migración, es decir, mudó el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo” (27). Fue tras esta supuesta migración que David comenzó a comportarse extrañamente: “Así que este es mi nuevo David. Este monstruo” (33). Esta primera definición de David como monstruo pone al lector en alerta y le anima a cuestionar dicha monstruosidad: confiar en la madre o juzgarla tal y como lo hace Amanda, que se siente simultáneamente atraída y repelida por los monstruosos instintos maternos de los que su amiga parece carecer: “Te llamó ‘monstruo’, y me quedé pensando también en eso. Debe ser muy triste *ser lo que sea que seas* ahora, y que además tu madre te llame ‘monstruo’” (33).

El aura de misterio que envuelve a David y a su madre, unido al hecho de que David actúe como guía de la historia, sin el cual la voz narrativa moriría, ayuda a que el envenenamiento sea retratado como si se tratara de un contagio que ha hecho de David una suerte de zombi/fantasma cuya voz no parece provenir de él mismo. David se convierte entonces en la materialización de lo antinatural. La principal función de un monstruo ficcional es que llame la atención y puede conseguir este objetivo de dos formas diferentes: a través de una apariencia obviamente amenazante que denote peligro, ya que los seres humanos han evolucionado para prestar atención a agentes peligrosos, o simplemente presentándose como antinaturales (Clasen 224), en cuyo caso apelarían al miedo cósmico sobre el cual reflexionó Lovecraft⁷ y que coincide con algunas investigaciones en torno a los procesos cognitivos que afirman que: “minimally counterintuitive agents such as ghosts and bleeding statues are more salient, easier to remember, and more likely to be faithfully transmitted than ordinary

⁶ Si Amanda ejerce como narradora, David parece actuar como una voz espectral intermedia situada entre la voz autoral y la de su narradora, encargado de dictar, a través del diálogo con esta, qué debe incluir el relato y qué no.

⁷ Recuérdese que H. P. Lovecraft (1890-1937), en su ensayo “Supernatural Horror in Literature” (1927), mencionaba que el miedo cósmico, aquel que produce al pensar en temas trascendentales que fascinan y atemorizan al ser humano a partes iguales, es un elemento imprescindible que suele formar parte de los relatos folclóricos creados en todas las culturas; asimismo, resaltaba la natural alianza que emerge de la combinación entre el miedo y la incertidumbre y que daba lugar “a world of peril and evil possibilities” (13).

or completely bizarre agents” (224). En este caso, el diálogo socrático que se lleva a cabo entre David y Amanda conecta el miedo cósmico del lector con el miedo más concreto y difícil de identificar que aquí es el agente patógeno que amenaza la vida y la gran corporación empresarial que se esconde detrás de sus síntomas. Estos dos miedos, el miedo cósmico y el miedo a las sustancias patógenas se añan en la figura del zombi.

Los zombis son muertos que parecen vivos, porque su cuerpo todavía se mueve y actúa de una forma relativamente humana, pero ajena, automática. De acuerdo con la psicología cognitiva, los zombis dan miedo porque violan nuestra intuición sobre la muerte, es decir, la comprensión de que al morir perdemos la capacidad de controlar cualquier aspecto de nuestro cuerpo o nuestra mente, y, por lo tanto, son antinaturales, pero también porque nos dan asco y el asco es una sensación que el ser humano ha desarrollado de forma evolutiva y que indica que algo puede acarrear algún componente tóxico y/o contagioso (Clasen 2010)⁸. Tal y como indica Öhman (2000), los humanos estamos equipados con detectores elementales, como la sensación de asco, dirigidos a responder a amenazas biológicamente relevantes (587).

Por otro lado, desde una perspectiva constructivista, el zombi se asocia con la crítica social, de acuerdo con Moraña (2017):

La figura tambaleante del zombi, su estilo rutinario y automatizado, su mirada fija en un horizonte vacío, su mudez, los trazos de la muerte y los restos de vida que exhibe su cuerpo en proceso de descomposición, constituyen un mensaje biopolítico de fuerte significado emocional e intelectual. Tales rasgos traspasan la frontera entre vida y muerte, *bíos y zoé*, instalando en su lugar, como constructo estético-ideológico, una naturaleza denigrada, anónima e indiferenciada, que se asocia a las ideas de multitud, alienación, deshumanidad, descontrol e inteligibilidad (165-166).

A partir de Marx, la figura del zombi ha estado asociada con el trabajo y el capital, con los procesos colonialistas y neocolonialistas, con comportamientos automatizados y/o de consumo irracional y ha pasado a designar procesos “a partir de los cuales el cuerpo social se auto-canibaliza para preservar y reproducir capital y ganancia. [...] Como mito de trabajo, el muerto-vivo exhibe la mutilación que forma parte de la estrategia de dominación del Estado” (Moraña, 167). David, Nina y el conjunto de niños de características monstruosas que se encuentran de camino al hospital, cuyas deformidades exhiben los efectos sobre la salud de las sustancias agrotóxicas, actúan como un grupo de zombis de movimientos automáticos a quienes se les ha robado parte de su vida para entregársela al capital.

Así, David se presenta como un niño aparentemente antinatural, monstrificado, que se encuentra colgado de un hilo entre la vida y la muerte, la infancia y la edad adulta y que, por lo tanto, al igual que el zombi, podría pensarse a partir del concepto de indecibilidad de Derrida, al no poder asimilarse a ningún binarismo ni crear una nueva categoría diferenciada y al servir de sujeto indecible a partir del cual se debe llevar a cabo la deconstrucción de la historia que dirige para descubrir “el origen de los gusanos”. Esta posición indecible, que anima a cuestionar los límites entre la norma(lidad) y la anormalidad se señala constantemente a través del diálogo interior que lleva a Amanda, quien piensa que “parece un chico normal, salvo por las manchas”, aunque “extraño puede ser muy normal” (70).

David personifica lo *umheimlich*⁹, “that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar” (Freud: 1-2), es decir, representa la normalidad trastornada e intervenida por un

⁸ Val Curtis y sus colegas clasifican en cinco categorías aquellos elementos que pueden generar asco, aunque insisten en que a pesar de que el asco esté programado en el genoma humano, los elementos que lo provocan pueden variar en función de la socialización, las reglas de la comunidad y los estímulos que se reciben: 1) excreciones corporales y partes del cuerpo, 2) putrefacción y comida podrida, 3) criaturas con demasiada vida 4) ciertas categorías del “otro”, 5) violaciones de moralidad o reglas sociales (Curtis y Biran, 21). El sentimiento de asco está muy relacionado con lo grotesco y lo abyecto y suele asociarse también a muchos tipos de monstruos con los que se procura evitar el contacto (Carroll, 27). Esta idea puede remontarse al análisis de Mary Douglas, *Purity and Danger* (1966), en el cual la antropóloga recuperaba la primitiva definición de suciedad como “materia fuera de lugar” (36), a través de la cual debía entenderse que existía un lugar y un orden que debían alterarse, por lo que la suciedad y la impureza derivada de este concepto eran imposibles de comprender de forma aislada: “where there is dirt, there is system” (36). Lo sucio se convertía así en el desorden de lo limpio, y lo impuro en el desarreglo de lo puro, en una categoría residual (37): en algo monstruoso. Insistirá también en esta idea Noël Carroll (1990) cuando afirma: “Within the context of the horror narrative, the monsters are identified as impure and unclean” (23). Igualmente opina Asa Simon Mittman, al sugerir en la introducción al *Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous* (2013) que: “the monstrous is that which creates this sense of vertigo, that which calls into question our (their, anyone’s) epistemological worldview, highlights its fragmentary and inadequate nature, and thereby asks us [...] to acknowledge the failures of our system of categorization” (8).

⁹ Lo ominoso de Freud es un término primeramente monstruoso desde la perspectiva del traductor, ya que su significado escapa a todos los términos propuestos tales como “ominoso”, “sospechoso”, “de mal agüero”, “lúgubre” o “siniestro” (Moraña 184), lo “espectral, temeroso y horroroso, lo fantasmal y sombrío” (Bornhauser, 2015). Si “heimlich” en alemán tiene el sentido de acogedor o hogareño y se relaciona con el sentimiento asociado a la seguridad y el calor del hogar, “unheimlich” se relaciona con lo contrario. Es decir, lo “unheimlich” es aquello que amenaza ese sentimiento de paz hogareña desde el interior del propio hogar.

elemento ajeno. David ya no habla como un niño de 9 años, actúa “como apagado” (50), “cansado y aburrido” (49), ausente, con “una mirada extraña que por momentos [le] parece tonta” (121), no niega ni contesta (50), y parece poseído por una voluntad que ya no es suya que provoca que incluso su madre lo tema, lo rechace, y finalmente, cuando comienza a *atarlo todo* lo abandone (120)¹⁰. Por eso, Timothy K. Beal (2002) afirma: “monsters are personifications of the *unheimlich*. They stand for what endangers one’s sense of security, stability, integrity, well-being, health and meaning” (5).

La monstrificación de David, por lo tanto, se lleva a cabo a partir de la asociación de una serie de características antinaturales a su personaje que coinciden en gran parte con aquellas asociadas al zombi. Pero el personaje de David se resiste a la fácil categorización, ya que, al pensar en la voz fantasmagórica del David que abre el relato nos aproximaríamos más bien al concepto de fantasma. El fantasma, al igual que el zombi, pertenece a “una forma otra de materialidad”, “es una máscara de la verdad que no se deja ver” cuya estructura y naturaleza evasiva “sugiere contenidos sociales que rebasan discursos y modelos dominantes de representación y de interpretación de lo social” (Moraña 176). Es decir, el fantasma sugiere la posibilidad de otras formas de conocimiento, cuestiona las certezas de la razón moderna y del pensamiento científico y, por lo tanto, abre la puerta a la posibilidad de nuevos paradigmas.

El miedo cósmico que convierte a un niño enfermo en una criatura monstruosa con características zómbicas anima al lector a creer en una causa sobrenatural durante la primera parte de la narración y permite a Schweblin jugar de nuevo con los límites de la normalidad y la monstruosidad. Además, como en otros muchos textos de la autora, se muestra una preferencia de los personajes por el curanderismo y otros rituales y supersticiones rurales que se alinean con lo fantástico al cuestionar las limitaciones del pensamiento científico heredado de la modernidad. Y si bien esta preferencia hacia los saberes populares podría también entenderse como una crítica social hacia aquellos a quienes les sigue resultando más verosímil creer en una causa sobrenatural que en un razonamiento científico, también podría estar criticando la ausencia o escasez de hospitales y educación de calidad en zonas rurales, el mal y/o difícil acceso a los mismos, la falta de personal y la consecuente necesidad de buscar sus propios diagnósticos, tratamientos e información a aquellos a quienes se les niega o dificulta su acceso. Así, la “heredera” del género fantástico (Manrique 2015) continúa en *Distancia de rescate* el camino fantástico que ya comenzara con su primer libro de cuentos *El núcleo del disturbio* (2002), continuara con *Pájaros en la boca* (2009) y visitara en *Siete casas vacías* (2015). En este caso, no obstante, mezcla sus clásicos miedos menores o cotidianos con otros miedos mayores que incrementan la sensación de horror y que se esconden detrás de la sintomatología de David.

El monstruo invisible (la corporación sin rostro, así como las agencias gubernamentales que le permiten usar productos tóxicos), que Schweblin trata de visibilizar, evoluciona a lo largo del relato a la vez que la monstruosidad de David se va volviendo inocua. Según se avanza, se sugiere que quizás David no sea ni psicópata ni zombi ni fantasma, y que, a pesar de no tratarse tampoco de un chico *normal*, su anormalidad resulta inocua y se traduce en su capacidad de predecir la muerte de ciertos animales. Así, David se convierte, por un lado, en un monstruo vidente cuya identidad y propósito remite a los monstruos originales que asociaban a aquellas personas con discapacidades físicas poderes de adivinación¹¹ y, por otro, en víctima, cuyo victimario todavía debe ser descubierto.

Pero, ¿cómo culpar al agua del río de su envenenamiento? ¿o al pájaro que flotaba cerca de dónde el niño bebió? ¿Acaso es la naturaleza la que comienza a vengarse de los ataques sufridos? El libro solo ofrece imágenes de un paisaje idílico, un espacio de calma y paz, oasis para aquellos que, como Amanda, huyen de la ciudad, pero es precisamente esa naturaleza siniestramente idílica la que comienza a resultar terrorífica.

La naturaleza americana ha sido caracterizada como monstruosa desde los primeros europeos que pisaron sus tierras, para quienes, tanto el entorno como su gente se convirtieron, en palabras de Jauregui, en “an available and mythical slut whose colonised body had to be dominated in order to control its monstrous instincts” (56-57). Siglos después de que las Amazonas, los caníbales o los zombis se convirtieran en los símbolos regionales de muchos países latinoamericanos, las novelas de la tierra de principios del siglo XX

¹⁰ En una de las últimas escenas del libro, el marido de Amanda entra a la casa de David y observa varias fotos de la pareja y sus caballos colgadas de la pared, todas unidas por “el mismo hilo sisal” (120), dando a entender que la muerte de los caballos y la consecuente erradicación de un modo de vida es ya una explicación completa en sí misma, otra sutil advertencia del inocuo David, que odiado y marginado por su familia, sigue observándolo todo.

¹¹ En su estudio *Sobre la adivinación* (44 a.C.), el segundo de la trilogía que abrió *De natura deorum*, y cerró *De fato*, Cicerón procuraba defender la creencia en la adivinación, para cuya práctica eran necesarias las señales como forma de comunicación con los dioses entre las que incluía “apariciones, portentos, monstruos y prodigios” (122).

segúan subrayando su carácter monstruoso. La motivación de retratar lo autóctono se tradujo en una explosión otrorizadora que recuperó mitos y símbolos que habían caracterizado la relación del sujeto americano con su entorno y la naturaleza latinoamericana volvió a ser representada como una *vagina dentata* causante original de toda desgracia (Braham 54). Recuérdese, por ejemplo, la descripción que ofrece Cova de la selva en *La vorágine* (1924): “un abismo antropófago ... como una boca que se engulle los hombres a quienes el hambre y el desaliento le van colocando entre las mandíbulas” (Rivera 162). O la explicación que ofrece Rómulo Gallegos en el prólogo a *Doña Bárbara* (1929) sobre la concepción de su obra: “yo estaba en presencia de un escenario dramático –el desierto alimentador de bravura, amparador de barbarie, deshumanizador casi” (111)¹².

En la novela de Schweblin, el elemento deshumanizador es la propia civilización de la barbarie, es decir, la barbárica civilización del campo: el glisofato, el agrotóxico utilizado para que la soja transgénica en Argentina crezca plácidamente, sin hierbas que compitan por la tierra y sin insectos que la ataquen, es el causante del envenenamiento del país y el culpable de la construcción de un paisaje monstruoso. Así, se subraya que ni David, el aparente psicópata, ni la terrible e indomable naturaleza son la amenaza, sino la soja que “se inclina” en una suerte de saludo civilizado que ya forma parte de un paisaje mudo cuya silenciosa placidez se ha vuelto antinatural¹³.

4. Distancias de rescate

En los años 90, bajo la administración Kirchner, Argentina pasó a adaptar un modelo agroindustrial de carácter neoliberal basado en el cultivo de soja y, hoy en día, es el tercer país del mundo, detrás de EE. UU. y Brasil, en producción de esta leguminosa, de la cual exporta alrededor del 96% (Secretaría de Agroindustria, 2018). Desde 1997, el espacio dedicado a la soja se ha ampliado unas 726.000 hectáreas por año; en el 2017, el cultivo de soja suponía un 57% de la superficie cultivable del país (BCR, 2018)¹⁴. Al tratarse de un monocultivo, el 100% de la soja que se cultiva en Argentina es transgénica y los beneficios que genera cada año este *boom* agrario son celebrados en el país como un éxito económico y agrario total (Leguizamón, 2016) ya que las semillas modificadas genéticamente han sido presentadas como la solución al problema de escasez de alimentos en un planeta cada vez más caliente (James 2014). No obstante, estos beneficios solo alcanzan a ciertos sectores de la población y no tienen en cuenta los costes humanos y medioambientales en su cálculo, por lo que contribuyen a la expansión y el aceleramiento de la disrupción socio-ecológica (Leguizamón 2016, 690). Siguiendo a Friedman (1994), Princen (1997, 2002), Gould (2006) y Clapp (2014, 2015), Leguizamón (2016) defiende que la soja ha pasado de considerarse un producto básico a convertirse en una mercancía abstracta, es decir, en un activo financiero forzado a distanciarse en el discurso de su forma física y cuyo objetivo primordial ya no es alimentar, sino producir dividendos (314).

En la literatura agroalimentaria, el término “distancia” se refiere a la separación existente entre la granja y el plato y puede hacer referencia a distancia geográfica, si se produce en un lugar y se consume en otro, o cultural, si el consumidor ignora el impacto social y medioambiental del producto que consume. Una mayor distancia crea un escenario socioeconómico asimétrico entre productores y consumidores, puesto que, como defiende Leguizamón, “los productores pueden externalizar e invisibilizar los costes sociales y ecológicos de sus decisiones” (314), pero además la mercantilización de la industria agraria contribuye a la desmaterialización, descontextualización y monetización de la naturaleza (315). La distancia de rescate que en el libro de Schweblin usa la voz narrativa para referirse a la “distancia variable que [le] separa de [su] hija” (23) cobra en este sentido múltiples significados¹⁵ al referirse también a la distancia que existe entre las

¹² Prólogo añadido por el autor tras la edición de 1954 para celebrar los 25 años de su publicación.

¹³ El silencio como sugería Noël Carroll (1988) puede tener un mayor efecto terrorífico que el presunto miedo a los fantasmas (255).

¹⁴ Entre el 2017 y el 2018 se redujo la soja producida debido a condiciones climáticas adversas y bajó a 17.9 millones de hectáreas de un total de 32.7 millones de hectáreas cultivadas, pero se espera que vuelva a remontar al menos hasta los 18.5 millones de hectáreas en el 2019 (BCR, 2018).

¹⁵ En su artículo “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de Rescate* de Samanta Schweblin” (2016), De Leone defiende que “la distancia de rescate excede en la novela al lazo maternofilia y funciona también como mecanismo narrativo en las relaciones de tiempo y espacio, de subsistencia y muerte” (71).

pérdidas humanas y medioambientales que sufren más prominentemente los vecinos de los campos de soja y el discurso institucional de éxito económico e incluso humanitario. Pero también, en el caso de que las empresas agrícolas se nieguen a dejar de fumigar, se refiere a la distancia de seguridad que debe existir entre las poblaciones y los campos fumigados. Inversamente proporcional a la distancia mínima que debe existir entre Amanda y su hija Nina, para minimizar los daños, la distancia que debe existir entre los campos de cultivo y las poblaciones debe ser la máxima posible.

Al igual que el paisaje descrito por Samanta Schweblin, donde la soja ondea al viento, los costes son visibles en los pueblos que rodean los cultivos y que en el libro se perciben a través del silencio antinatural: “Yo antes me dedicaba a los caballos [...] Pero, ¿escucha ahora a mis caballos? -No. -¿Y escucha alguna otra cosa?” (124). Sesenta años después de la publicación de *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, el primer libro de carácter divulgativo que advertía de las fatales consecuencias que tenía el uso de pesticidas sobre la naturaleza, Samanta Schweblin vuelve a subrayar el peligro de los nuevos agrotóxicos que los sustituyeron. Desafortunadamente, a pesar de que distintos grupos vecinales siguen sufriendo con impotencia las consecuencias que los nuevos y sofisticados pesticidas tienen sobre su entorno, los daños solo se pueden estudiar y demostrar cuando han pasado suficientes años y se han reunido suficientes pruebas, para entonces la distancia de seguridad se ha sobrepasado y los daños suelen ser irreversibles.

En Argentina, en el año 2002 se empezaron a oír las primeras protestas en contra de los agrotóxicos de boca de un grupo de madres que vivían en la región de Ituzaingó, en un barrio obrero llamado Ituzaingó Anexo, localizado en las afueras de Córdoba. Las madres habían notado un incremento de las enfermedades en la zona: identificaron más de 200 casos de cáncer en una población de 5000 personas, además de otro tipo de enfermedades como problemas de piel, malformaciones o abortos y, desde entonces, con la colaboración de expertos, se han esforzado por conseguir que se demuestre la relación entre el envenenamiento progresivo de la comunidad y los pesticidas usados en el tratamiento de la soja (Carrizo y Berger, 2009, 2012) y han comenzado a crear una “epidemiología popular” a través del mapeo de la prevalencia de enfermedades por zonas (Arancibia, 2013). Tres años más tarde, varios académicos y activistas de Buenos Aires formaron el Grupo de Reflexión Rural (GRR) y la campaña *Paren de Fumigar*, a través de la cual pretendían unir a todos los afectados por las fumigaciones. No obstante, la mayoría de pueblos rurales se mantienen alejados de las protestas y en sus filas no hay apenas granjeros, sino los denominados “vecinos autoconvocadxs” que viven cerca pero no reciben ningún beneficio por las cosechas o el alquiler de sus tierras (Lapagna 2016).

Quizás para muchos ellos, como para los personajes de la novela, la maldición no provenga de la barbárica civilización del campo argentino por parte de los sucesivos gobiernos y los contratos con compañías como Monsanto, sino de la propia naturaleza de cuya venganza advierte el final de esta pequeña novela:

No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse (126).

El insólito silencio denota la ausencia de vida natural en el campo, donde no solo ha desaparecido el sonido de los caballos, los patos y los insectos, sino también y con todos ellos un modo de vida sostenible. El lugar al que Amanda huye para alejarse de la ruidosa ciudad ya no es el *locus amenus* que espera, “la salida profiláctica frente a la ciudad pútrida y corrompida en discursos higienistas y xenófobos de entre siglos” (De Leone 65), donde va a respirar aire fresco y a hundir los pies en el pasto, tampoco es la naturaleza barbárica e indómita la que destruye el orden civilizador y perturba las almas de los personajes como ocurría en las novelas regionalistas como Segundo Sombra, Doña Bárbara o la Vorágine, sino que se ha tornado *locus terribilis*, o “escenario posutópico” (De Leone: 66) debido a la propia higienización y civilización del espacio natural, es esa nueva naturaleza perfumada la que resulta amenazante. Su placidez es lo que la vuelve antinatural al establecer un contraste con la tradición de un continente en el que la naturaleza se asocia con la bravura.

Por eso, aunque debido a que a partir del abierto final se pueda entender que la venganza vendrá de la naturaleza, es imposible obviar el cuarto monstruo invisible: la corporación o agencia del gobierno encargada de diseñar organismos genéticamente modificados que resisten los pesticidas más potentes encargados de eliminar todo tipo de plagas que puedan afectar al cultivo y reducir sus beneficios. Así, el lector debe salir a buscar al monstruo cuyo nombre queda en la abstracción, pero cuya invisibilidad el libro visibiliza a través de la búsqueda hacia lo importante.

Referencias bibliográficas

- Arancibia, F. (2013), "Challenging the Bioeconomy: The Dynamics of Collective Action in Argentina", *Technology in Society*, vol. 35, n° 2, págs. 79-92.
- Asma, Stephen T. (2009). *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford U P USA - OSO. ProQuest Ebook Central: ebookcentral.proquest.com/lib/unimelb/detail.action?docID=472190
- Beal, Timothy K. (2002). *Religion and Its Monsters*. New York: Routledge.
- Bolsa de Comercio de Rosario (BCR), núm. 1862, 15 de junio de 2018. Disponible en: www.bcr.com.ar/Pages/Publicaciones/informativosemanal_noticias.aspx?PIDNoticia=1118
- Bornhauser, Niklas (2015), "Das Unheimliche. Presencia e incidencia de lo Ominoso en el pensamiento de Freud y Foucault a propósito del problema de la interpretación y sus consecuencias para la conceptualización del sujeto", *Cyber Humanitatis*, núm. 35, 2015. Disponible en: web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16167%2526ISID%253D576,00.html#_ftnref64
- Braham, Persephone (2015). *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Lewisburg: Bucknell U P.
- Carrizo, C., y M. Berger (2012), "Citizens' rights and environmental genocide", *Environmental Justice*, vol. 5, n° 2, págs. 105-110.
- Carroll, Noël (1988). *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. Nueva York: Columbia U P.
- , ----- (1990). *The Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Cavarero, Adriana, y William McCuaig (2011). *Horrorism: Naming Contemporary Violence*. New York, N.Y: Columbia U P.
- Cicerón, M. T y Ángel Escobar (1999). *Sobre la adivinación. Sobre el destino. Timeo*. Madrid: Gredos.
- Clasen, Mathias (2012), "Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories", *Review of General Psychology*, vol. 16, n° 2, 2012, págs. 222-229.
- , "The anatomy of the zombie: A bio-psychological look at the undead other". *Otherness: Essays and Studies*, vol. 1, 2010, págs. 1-23.
- Clapágs. J. (2015), "Distant agricultural landscapes", *Sustainability Science*, vol. 10, n° 2, 2015, págs. 305-316
- , -- (2014), "Financialization, distance, and global food politics", *Journal of Peasant Studies*, vol. 41, no° 5, 2014, págs. 797-814.
- Cohen, Jeffrey Jerome (ed.) (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. New edition. Minnesota: University of Minnesota P. Disponible en: www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsg4d.
- Curtis, V. & A. Biran (2001), "Dirt, Disgust, and Disease: Is Hygiene in Our Genes?", *Perspectives in Biology and Medicine*, vol. 44, n° 1, págs. 17-31.
- De Leone, Lucía (2017), "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de Rescate* de Samanta Schweblin", *452F Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, CONICET/ Universidad de Buenos Aires, núm. 16, 2017.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Trad. de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos.
- Douglas, Mary (2013). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unimelb/detail.action?docID=1223047>.
- Eltit. Diamela (2003), "El mito como escenario político", en Sonia Montecinos Aguirre (ed.). *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago: Sudamericana.
- Freud, Sigmund (1919), "The Uncanny", trad. de Alix Strachey. Disponible en: web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf.
- Friedmann, H. (1994), "Distance and durability: Shaky foundations of the world food economy", *The global restructuring of agro-food systems*, editado por Philip McMichael, Ithaca, NY: Cornell U P, págs. 258-276.
- Gallegos, Rómulo (1997). *Doña Bárbara*. Madrid: Cátedra.
- Gómez, Benito (2018), "La retórica del miedo: La función del monstruo de Frankenstein en *El espíritu de la colmena*", *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo 52, núm. 1, Marzo 2018, págs. 147-169.
- Gould, K.A. (2006), "Promoting sustainability", en Judith Blau y Keri E. Iyall Smith (eds.). *Public sociologies reader*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, págs. 213-230.
- Hammond, Kim (2004), "Monsters of Modernity: Frankenstein and modern environmentalism". *Cultural Geographies*, vol. 11, n° 2, 2004, págs. 181-198.
- Jaúregui, Carlos A. (2008). *Canibalismo. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Kaplan, Matt (2013). *The Science of Monsters: The Origins of the Creatures We Love to Fear*. New York: Scribner, 2013.
- Lapegna, P. (2016), "Genetically Modified Soybeans, Agrochemical Exposure and Everyday Forms of Peasant Collaboration in Argentina", *The Journal of Peasant Studies*, vol. 43, no° 2, 2016, págs. 313-330.
- Leguizamón, Amalia (2016), "Disappearing Nature? Agribusiness, Biotechnology and Distance in Argentine Soybean Production", *Journal of Peasant Studies*, vol. 43, n° 2, 2016, págs. 313-330.
- Lovecraft, Howard Phillips (1973[1945]). *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973.
- Manrique Sabogal, Winston. (2005), "Samanta Schweblin: 'Lo que llamamos normalidad es un malentendido'", 18 de julio de 2005. Disponible en: elpais.com/cultura/2015/07/17/actualidad/1437152940_888193.html
- Mittman, Asa Simon (2013), "Introduction: The Impact of Monsters and Monster Studies", en Asa Simon Mittman and Peter J. Dendle. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por. 2012. Surrey, England/ Burlington, Vermont: Ashgate, págs. 1-14.
- Moraña, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana.

- Öhman, A. (2018), "Fear and Anxiety: Evolutionary, Cognitivem and Clinical Perspectives". M. Lewis and J.M. Haviland-Jones (eds.). *Handbook of Emotions*. 2nd edition. New York: Guilford Press, págs. 573-593.
- Padilla, Ignacio (2013). *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. Madrid: Taurus.
- Rivera, José Eustaquio (1976). *La vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pratt, Mary Louis (2007), "Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos", Universidad de Sao Paulo, *Revista de historia*, n°. 156, junio 2007, págs. 13-29.
- Princen, T. (2002). *Distancing: Consumption and the severing of feedback*. In *Confronting consumption*. Editado por Thomas Princen, Michael Maniates y Ken Conca. Cambridge, MA: MIT Press, págs. 103-32.
- , --- (1997), "The shading and distancing of commerce: When internalization is not enough", *Ecological Economics* 20, n°. 3, 1997, págs. 235-253.
- Secretaría de Agroindustria. Exportaciones. Disponible en: www.agroindustria.gob.ar/sitio/areas/ss_mercados_agropecuarios/exportaciones/
- Warner, Marina (1999). *No Go the Bogeyman. Scaring, Lulling, and Making Mock*. New York: Farrar, Straus y Giroux.
- Weinstock, Jeffrey A. (2013), "Invisible Monsters: Vision, Horror, and Contemporary Culture", en Asa Simon Mittman and Peter J. Dendle (eds.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Surrey, England/ Burlington, Vermont: Ashgate, págs. 275-289.