

MÁS ALLÁ DE LO FANTÁSICO EN *DISTANCIA DE RESCATE* DE SAMANTA SCHWEBLIN*

DANIEL NEMRAVA

Palacký University Olomouc

dnemrava@hotmail.com

Introducción

Samanta Schweblin (1978) es hoy considerada una de las mejores cuentistas de su generación. Ya con su primer libro, *El núcleo del disturbio* (2002), se posicionó en el amplio campo literario argentino con una narrativa que altera el juego entre lo fantástico y lo real. En 2014 publicó su primera novela (más bien *nouvelle*), *Distancia de rescate*, en la que aborda el tema de los agrotóxicos, deconstruyendo el mito del idílico campo argentino. Pero, como intentaremos demostrar, de ninguna manera la historia que desarrolla le sirve sólo como una herramienta o un pretexto para ejercer por medio de la ficción una especie de ecocrítica, (ab)usando los protagonistas como voceros de la diatriba contra el neoliberalismo y la globalización.

En términos generales, las historias de Schweblin ocurren en una escena cotidiana donde los personajes, junto con el lector, experimentan paulatinamente una suerte de extrañeza en espera del inevitable apocalipsis. Su discurso narrativo suele detenerse en los mínimos detalles transformándolos en una densa red de indicios que asfixian y aterrorizan a los protagonistas. En el proceso de la representación de una realidad visualizada (lo concreto) desde adentro del sujeto (lo abstracto) surge otra realidad alternativa cuya coexistencia crea una extraña densidad, tensión y horror.

En el caso de la *Distancia de rescate* la narrativa visual desarrolla el encuentro de dos familias en un pueblo: la de Amanda y su hija Nina con la de Carla y su hijo David. El narrador principal es Amanda que, gravemente enferma, dialoga

* El artículo es el resultado de la investigación financiada dentro del proyecto institucional "Románské jazyky a literatury: mezi konfliktem a dialogem" IGA_FF_2017_043.

con David en el hospital intentando reconstruir y darle sentido a todo lo ocurrido, comprender y alcanzar la revelación del conflicto, desde la llegada a la casa alquilada en el pueblo hasta su propia intoxicación y hospitalización. Por medio de su vecina, Carla, nos enteramos de las circunstancias de las causas del extraño comportamiento de su hijo, su deformación física, así como del horror que provoca la posibilidad de la transmigración del alma que pueda salvar a los hijos de la muerte.

Para que el relato alcanzara el formato de novela, Schweblin tuvo que ampliar y complicar la estructura narrativa con la superposición de voces que narran. David se convierte en el incisivo guía y el estimulador de los recuerdos de Amanda con frases como: “eso no es importante”, “no pierdas tiempo”, “esto va directamente al punto exacto”, etc., escrito en cursiva. Además, como si se tratara de la caja china, dentro del diálogo en el nivel heterodiegético hay metadiálogo entre Amanda y Carla y, al final de la novela, entre sus maridos. El juego con la inverosímil transmigración de las almas, la anulación de las líneas divisorias entre lo onírico y lo real, se consuma con el hecho de transformar a Amanta en el narrador omnisciente en los últimos momentos de su vida. Sin embargo, al final resulta que la omnisciencia cae en el personaje de David en tanto guía siniestro, alguien que insinúa que ya conoce el fin de la historia que le cuenta Amanda, alguien que sabe que todo el esfuerzo y la búsqueda para redimir el alma enferma es inútil, como si todo fuera predeterminado al fracaso.

El grado de horror en la narración retrospectiva de Amanda, su intuición del peligro se mide constantemente a través de la intuitiva y elástica “distancia de rescate”: “esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería.”¹ Así genera una atmósfera de permanente alerta y tensión desde el inicio del relato hasta el final, fomentando a la vez la imagen de un pueblo posapocalíptico, un pueblo fantasma y siniestro, lleno de niños intoxicados, con la presencia de la muerte inminente.

Lo fantástico como la transgresión lingüística

El texto de Schweblin podría caber cómodamente entre las coordenadas del relato neofantástico definido, por ejemplo, por Jaime Alazraki.² Por un lado, falta el tra-

¹ S. Schweblin: *Distancia de rescate*, México D. F.: Editorial Almadía S. C., 2014: 23.

² Alazraki introduce el término neofantástico para distinguirlo de su precursor fantástico del siglo XIX por su distinta visión, intención y su *modus operandi*: “Por su visión, porque si lo fantástico

dicional juego discursivo de la confrontación de lo sobrenatural/inverosímil y de lo real/verosímil. Pero hay algo extraño dentro de lo real, algo siniestro/ominoso (por ejemplo, el motivo de la transmigración de las almas), es decir, la transgresión de las leyes físicas por la irrupción implícita de un elemento extraño. En el relato fantástico, lo sobrenatural/lo extraño/un fantasma supone siempre una amenaza para nuestra realidad, siendo capaz de provocar y reflejar “la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo”.³ Sin embargo, en Schwebelin, esa amenaza de la que se nutre el terror en los protagonistas siempre parte de la realidad, siempre es verosímil (en nuestro caso, por ejemplo, la contaminación del medio ambiente), a pesar de que esa irrupción cause situaciones absurdas e inverosímiles. El efecto de la extrañeza más bien depende del discurso narrativo, en el que Schwebelin construye el desequilibrio entre la palabra y el silencio en el acto comunicativo. De acuerdo con Rosalba Campra, en la narrativa del siglo XX lo fantástico pasa del fenómeno de percepción al fenómeno de escritura (o de lenguaje) a través de las oposiciones y transgresiones en tres niveles básicos: semántico, sintáctico y discursivo.⁴

En el **nivel semántico**, la transgresión se manifiesta, según Campra, dentro de la oposición concreto/abstracto. Al igual que en varios cuentos de Cortázar, Schwebelin sitúa la historia en un ambiente concreto (que equivale a verosímil). Pero aquí no ocurre el mismo desplazamiento, sea violento, hacia lo onírico, hacia la “zona sagrada”, que en Cortázar. Según Drucaroff, “la violencia del fantástico de Cortázar está, pero como en Schwebelin es desoladora. No hay una verdad

asume la solidez del mundo real –aunque para «poder mejor devastarlo», como decía Caillois–, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. [...] En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector [...] no se da en el cuento neofantástico. [...] Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las cedillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”. En cuanto al *modus operandi*, desde las primeras frases “el cuento neofantástico, nos introduce, a boca de jarro, el elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos* [...]. Pero mientras el cuento fantástico se mueve en el plano de la literalidad, de los hechos históricos del argumento [...] el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos” (J. Alazraki: ‘¿Qué es lo neofantástico?’, in: D. Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, S. L., 2001: 276–280).

³ D. Roas: ‘La amenaza de lo fantástico’, in: D. Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico, op.cit.*: 8.

⁴ R. Campra: ‘Lo fantástico: una isotopía de la transgresión’, in: D. Roas (ed.): *Teorías de lo fantástico, op.cit.*: 153–192.

interior capaz de convertirse en “zona sagrada”. Hay nimiedad, es una violencia porque sí, aunque tenga motivo”⁵

Para Drucaroff, lo fantástico, es decir, lo abstracto, en la generación de Schwebelin llega “[...] de pronto, como una bofetada en medio del relato; o está desde el comienzo, indicando agresivamente que ese mundo es absurdo sin paliativo; pero nunca señala una utopía. Nada hay seriamente en juego cuando la grieta fantástica irrumpe, incluso si es serio, incluso si es peligroso”⁶. Estas características tienen sobre todo los primeros cuentos de Schwebelin. En *Distancia de rescate* la autora roza una causa política (ecologista) que, en cierto sentido, vuelve a acercarla a Cortázar, esta vez en otro contexto y con otro tema. Sin embargo, nunca hay una utopía (zona sagrada) como en Cortázar, pero sí hay algo serio en juego.

También hay una estrategia distinta en el proceso de la transgresión, en el caso de Samanta diría más sutil, casi imperceptible. Ya el mismo discurso en forma de diálogo entre David y Amanda inquieta o, al menos, produce curiosidad, sobre todo el modo de la manipulación de las respuestas de Amanda por David con su modo de expresión como adulto (inverosímil). Es David el motor de la extrañeza y la transgresión, es él quien provoca la inquietud, insistiendo en detalles de la narración, en lo siniestro de la historia. Los dos practican una especie de terapia absurda (un niño enfermo interroga a una moribunda). Además, la conducta extraña de David (entierro de patos) sobresale en el metarrelato de Carla. Más directamente la transgresión aparece con el motivo de la transmigración de las almas practicada por una curandera del pueblo.

En el **nivel sintáctico**, para Campra, “[...] la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos –no necesariamente fantásticos–; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición del fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real”⁷. En el texto de Schwebelin, la funcionalidad de las secuencias se tambalea. Se conserva el núcleo funcional de la narración, pero faltan los nexos lógicos (la decisión inexplicable de Amanda de visitar a Carla a la hora de la fuga por miedo al peligro inminente, la transmigración de las almas, el comportamiento extraño de David). La ausencia de informaciones también tiene un papel estructural: no sabemos el nombre del pueblo, del lugar exacto de la narración.

⁵ E. Drucaroff: ‘Fantástico desencantado: los nietos de Julio Cortázar’. En línea. <http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm> (consulta: agosto 2017).

⁶ *Idem*.

⁷ R. Campra: ‘Lo fantástico...’, *op.cit.*: 97.

La naturaleza fantástica de los acontecimientos se nutre de los indicios que proliferan y se vuelven un elemento más importante en la estructuración del texto. En el texto de Schweblin, cualquier descripción, acción, frase o una simple palabra se transforman en un indicio. Para Campra, “la capacidad indiciaria actúa de tal modo que, incluso si no es revelado el sentido último del indicio, al final de todas formas debe resultar manifiesta su naturaleza del indicio”.⁸ Hay un sinnúmero de ejemplos. El título del libro ya es una de las claves, un indicio. Y aparecen indicios desde la primera página:

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes.

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta.

¿Gusanos en el cuerpo?

Sí, en el cuerpo.

¿Gusanos de tierra?

No, otro tipo de gusanos.

Está oscuro y no puedo ver. Las sábanas son ásperas, se pliegan debajo de mi cuerpo, no me puedo mover, digo.

*Por los gusanos. Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos.*⁹

En el **nivel del discurso** se niega la transparencia del lenguaje, a través del mecanismo de la fuertemente connotada adjetivación (extraño, amenazante, alarmado, asustado) o por la presencia de la polisemia “[...] que conduce a un desciframiento al menos doble de una palabra. En el relato fantástico este doble desciframiento [...] deriva de la temporalidad de la lectura: los sentidos que en el lenguaje comunicativo quedan latentes, aquí terminan por estallar y desempeñan un papel en el desarrollo de la acción”.¹⁰

Campra habla sobre una “irradiación del sentido” que contamina cada elemento del discurso: “Cada significante es, al menos parcialmente, oscuro portador de significados inquietantes” (187). En el texto de Schweblin llama la atención el ya mencionado carácter adulto del discurso del niño David, el hecho que produce la inquietud, especialmente algunas frases que, en el diálogo con Amanta, David

⁸ *Ibid.*: 184.

⁹ S. Schweblin: *Distancia...*, *op.cit.*: 11.

¹⁰ R. Campra: ‘Lo fantástico...’, *op.cit.*: 186.

repite con bastante frecuencia (ver más arriba). Es explícito en el metadiscurso de Carla:

Extraño puede ser muy normal. Extraño puede ser solamente la frase “eso no es importante” como toda respuesta. Pero si tu hijo nunca antes contestó de esa manera, la cuarta vez que le preguntás por qué no come, o si tiene frío, o lo mandás a la cama, y él responde, casi mordiendo las palabras, como si todavía estuviera aprendiendo a hablar, “eso no es importante”, yo te juro Amanda que te tiemblan las piernas.¹¹

En suma, el efecto del terror se logra sobre todo a través de la operación de la transgresión en tres niveles lingüísticos, representada por medio del diálogo entre dos protagonistas: David, niño encubierto por la sombra de fantasma, y Amanda, narradora de la historia de terror, manipulada deliberadamente por David.

Transmigración de voces narrativas

Desde el punto de vista narratológico, la estrategia de la autora era conseguir una narrativa visual por medio de una combinación de tres focalizaciones (cero, interna, externa) o, usando otros términos, el narrador cuasi-omnisciente con el narrador observador. El término visual no descarta la subjetivación¹² de lo observado: la selección de enfoques, detalles; mezcla de imaginación, sueños, realidad, conjeturas. En una lectura minuciosa descubrimos que el sutil trabajo con la focalización sintoniza con la transgresión narrativa de la verosimilitud plasmada en el tema de la transmigración de almas. Es decir, hallamos un proceso paralelo y un condicionamiento notable en el eje transgresión de la voz narrativa (quien habla)/ /transmigración de almas (quien ve). Nos preguntamos, ¿quién al final

¹¹ S. Schweblin: *Distancia...*, *op.cit.*: 70.

¹² Dentro de su amplio análisis de la “gran transformación narrativa” en la literatura moderna Lubomír Doležel opera con el término “subjetivización narrativa”. Para él, se trata del desplazamiento que “altera el equilibrio original entre las funciones del narrador y los personajes. Al aceptar la función interpretativa, surge el narrador retórico, con la función de acción: el narrador personal.” El protagonista de una realidad ficcional adopta entonces la función primaria del narrador. El personaje ficcional se convierte en el motivo y el constructo del acto narrativo. Este reemplazo de las funciones va en consonancia con el modelo textual donde “el discurso del narrador retórico y del narrador personal obligatoriamente abandona la construcción lingüística del discurso objetivo y adopta rasgos del discurso subjetivo” (L. Doležel: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Český spisovatel, 1993: 43, la traducción es nuestra)

narra toda la historia? ¿No sería David el narrador, “transmigrado” en el cuerpo de otros personajes, tanto omnisciente como observador? Sugerimos la hipótesis de atribuir a David el papel del narrador “ausente” o “sustituido”, representado por Amanda, parcialmente por Carla.

A pesar de que el discurso narrativo tiene la forma de la combinación de diálogos (entre David y Amanda en el nivel diegético, entre Amanda y Carla en el nivel metadieético) en la misma historia David se nos presenta como uno de los personajes al mismo nivel narrativo de los demás. Sin embargo, hay varios indicios en el texto insinuando que es justamente David quien mueve (como interlocutor desde el presente) la “cámara narrativa” (observaciones de Amanda), es él quien la acerca y aleja, enfoca y desenfoca. En otras palabras, se esconde, en el juego de “superposición” de puntos de vista, tras el “ojo” de otro personaje. Pero la voz que narra (Amanda) obedece las instrucciones y condicionamientos del guión (David) en cursiva:

Prestá atención, Amanda, durará solo unos segundos. ¿Ves algo ahora?

Es mi marido.

Te estoy empujando, hacia delante, ¿ves?

Sí.

Este va a ser el último esfuerzo. Es lo último que sucederá.

Sí, lo veo. Es mi marido, conduce nuestro coche. Entra al pueblo ahora. ¿Esto sucede realmente?

No interrumpas el relato.

Lo veo nítido y brillante.

No vuelvas atrás.

Es mi marido

*Al final no estaré acá.*¹³

Este fragmento introduce la última escena en la que David empuja a Amanda a narrar antes de que ésta se muera: el encuentro de maridos de Amanda y Carla después de la tragedia. La cursiva puede sugerir el desnivel en el diálogo, la superioridad de uno de los interlocutores (David), el distanciamiento de sus respuestas de la historia narrada. A diferencia del resto del libro, Amanda no observa la escena en directo sino que ésta transcurre en su mente, en su imaginación. El paso a la omnisciencia así puede, al menos parcialmente, justificar la hipótesis del juego discursivo con el cambio de identidades o las transmigraciones de almas

¹³ S. Schwebelin, *Distancia...*, *op.cit.*: 118.

(de David a Nina, la hija de Amanda o a la misma Amanda, lo que sugiere la frase final del fragmento).

La casa hostil en la zona distópica: memorias del posapocalipsis

Volviendo al tema de la “zona” apuntada por Drucaroff en relación con Cortázar, Schweblin en su texto nos lleva a otro tipo de zona que no se relaciona con la utopía. En su conocido trabajo sobre la ficción posmoderna, McHale usa para el espacio narrativo el término “heteropian zone” (zona heterópica). En esta zona, el espacio es “less constructed than *deconstructed* by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time”.¹⁴ McHale distingue cuatro estrategias básicas para la construcción o deconstrucción del espacio literario que denomina yuxtaposición (*juxtaposition*), interpolación (*interpolation*), superposición (*superimposition*) y atribución errónea (*misattribution*). Para nuestro trabajo resultan útiles las últimas dos, especialmente la atribución errónea, a pesar de ciertos desajustes con el texto de Schweblin. En cuanto a la superposición, para McHale “two familiar spaces are placed one on top of the other, as in a photographic double-exposure, creating through their tense and paradoxical coexistence a third space identifiable with neither of the original two – zone”.¹⁵ En Schweblin, hay una paradójica coexistencia de dos imágenes (constructos) del espacio: el campo tradicional, idílico y el globalizado por el monocultivo de soja, contaminado por agrotóxicos. La tensión entre estos dos espacios y la transgresión discursiva es capaz de generar, según nuestra lectura, una tercera imagen del espacio: un pueblo fantasma posapocalíptico lleno de niños intoxicados o discapacitados. Esta imagen se entrecruza con la de la atribución errónea. Para McHale, “traditional catalogues of places and their attributes [...] transcribe the unwritten encyclopedia of conventional wisdom and common knowledge. Postmodernist fictions, by contrast, often strive to displace and rupture these automatic associations, parodying the encyclopedia and substituting for ‘encyclopedic’ knowledge their own *ad hoc*, arbitrary, unsanctioned associations”.¹⁶

En una entrevista para la editorial Eterna Cadencia, Schweblin advierte: “Todo lo horroroso y monstruoso que se cita en el libro no es ningún recurso fantástico,

¹⁴ B. McHale: *Postmodernist Fiction*, London/NewYork: Taylor & Francis e-Library, 2014: 45.

¹⁵ *Ibid.*: 46.

¹⁶ *Ibid.*: 47.

sucede ahora mismo, en nuestros soñados campos argentinos”.¹⁷ Dejemos de lado la negación de lo fantástico (va explicada más arriba). Ahora lo importante es que Schweblin problematiza dos imágenes tradicionales del campo argentino: el campo como un lugar agradable para pasar felices vacaciones y el campo como parte del histórico dilema sarmientino, como espacio de la barbarie que es necesario civilizar. El campo de Schweblin, sin embargo, se presenta como un reverso de la antinomia conceptual, una construcción clásica en tanto parte del discurso identitario, que en la actualidad se deconstruye en relación con problemas ecológicos locales a nivel global. Hay ruptura en cuanto a las asociaciones automáticas. Sin embargo, no podemos en este caso hablar de una parodia, tampoco de asociaciones arbitrarias, típicos rasgos de la ficción posmoderna dentro de las pautas de McHale, porque en nuestro texto hay un trasfondo político, una causa ecológica que complica su delimitación.

Si aceptamos la interpretación de la “zona” que crea Schweblin como espacio posapocalíptico, sus características coinciden con las observaciones de este tipo de novelas que hacen Ilse Logie, Geneviève Fabry y Lucero de Vivanco, destacando “[...] el agotamiento del poder revelador del final en una época que ya no conoce ‘afuera’ del poder y de la violencia incontrolable. Estas novelas no sólo plantean ningún tipo de solución ni creencia, sino que en ellas se renuncia a la idea de una catástrofe definitiva que pudiera tener dimensiones regeneradoras, y se asume la contingencia distópica de vivir sin perspectiva redentora”.¹⁸ El carácter “real” y contemporáneo del espacio de Schweblin se acerca a la percepción de posapocalipsis de Carlos Monsiváis y su visión de La Ciudad de México. Para Geneviève Fabry “el sentido que Monsiváis da a la palabra es distinto. Tal vez no hay que interpretar el “post-” de manera temporal, como una fase posterior, sino más bien conceptual”.¹⁹ Villoro llama a esta percepción del apocalipsis un “engaño colectivo”: “Sólo este engaño colectivo explica que sigamos en la zona más deteriorada del planeta”.²⁰ En Schweblin no encontramos la

¹⁷ S. Schweblin: ‘Solo queda escribir: Entrevista a Samanta Schweblin por su primera novela, *Distancia del rescate* (Random House)’. En línea. <https://tinyurl.com/yda3kw4l> (consulta: julio 2017).

¹⁸ L. de Vivanco, I. Logie & G. Fabry: ‘Nuevas pautas para el estudio de los imaginarios (post)apocalípticos en la literatura hispanoamericana’, in: J. Ortega (coord.): *Nuevos Hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, Tomo II, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2012: 315–337.

¹⁹ A. van Hecke: ‘La cultura del postapocalipsis en Los rituales del caos de Carlos Monsiváis’, in: G. Fabry, I. Logie & P. Decock (eds.): *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern: Peter Lang, 2010: 383–398, p. 387.

²⁰ *Ibid.*: 388.

ironía ni el humor carnalesco de Monsiváis. Donde se acercan los dos autores es en el significado y en la cualidad que adquiere el espacio (pos)apocalíptico, el orden distinto en el presente real, borrando las líneas divisorias en el proceso de superimposición.

A modo de conclusión

En este trabajo hemos analizado el texto de Samanta Schweblin desde tres perspectivas que consideramos fundamentales para captar la esencia de la estrategia narrativa de la autora: desde las pautas de lo fantástico, concretamente a partir de la lectura del texto como un proceso de transgresión lingüística en tres niveles (sintáctico, semántico y del discurso), desde la narratología extensiva vinculando uno de los temas claves, por sí fantástico, con la estructura narrativa y finalmente dentro de la teoría sobre la (de)construcción del espacio narrativo (zona heterópica) en la narrativa posmoderna. Cada una de las tres perspectivas revela que el texto de Schweblin resiste a una simple clasificación y delimitación dentro de un género o a un malabarismo narratológico. Sin embargo, al mismo tiempo ayuda a distinguir diversos niveles formales y temáticos en la estructura textual.

Creemos que la narrativa de Schweblin va más allá del género fantástico, de terror o de posapocalipsis. Su discurso narrativo tampoco sirve exclusivamente como denuncia político-ecologista, ofreciendo apenas una lectura ecocrítica o sociológica. El tema ecológico es importante y necesario, pero en la novela funciona más como trasfondo y como punto de partida para el desarrollo de otro temario que gira en torno al minucioso y profundo análisis de la experiencia límite que lleva a la desintegración de la identidad personal y de las relaciones familiares. Esa experiencia con lo siniestro destruye también un lugar fundamental: la casa protectora, en el sentido bachelardiano, la casa como espacio de la memoria. Esa experiencia de la desintegración lleva a los personajes a la resignación, al vacío ideológico y la decepción, ya que, a pesar de ser afectados por la contaminación, se adaptan al nuevo orden de las cosas, a vivir con el peligro. Asimismo, lleva a la pérdida de la identidad que la novela plasma en la transmigración de las almas. Entonces sólo queda el silencio porque la barbarie se guarda como secreto.