

Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin

Ramiro SANCHIZ
Escritor

Resumen

Este texto se propone leer marcas del relato de horror contemporáneo en *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin. En una primera instancia se comenta la figura del *changeling*, o niño cambiado, y más adelante se aborda la noción de las “ficciones de la zona”, en las que el horror o el mal es representado como una perturbación del espacio en lugar de como una entidad localizada o concreta.

Palabras clave: Schweblin, horror, *weird*, *changeling*, ‘la zona’.

Abstract

This article aims at interpreting the features of contemporary horror story in Samanta Schweblin’s *Distancia de rescate* (2014). At first, we will discuss the appearance of changeling, or changed child, and we will then approach the notion of “ficciones de la zona”, where horror or evil is represented as a perturbation of space rather than a specific or concrete entity.

Keywords: Schweblin, horror, weird, changeling, ‘the zone’.

Si bien no son escasas las conexiones señaladas por la crítica entre la obra de Samanta Schweblin y los géneros o subgéneros agrupados de manera algo difusa bajo la etiqueta de ‘literatura fantástica’, no es tan común encontrar lecturas de los cuentos y novelas cortas en cuestión *específicamente* desde la narrativa de horror entendida como género o conjunto de tópicos y estrategias narrativas¹. La razón por la que esto sucede

¹ Por dar un par de ejemplos, la conexión entre *Distancia de rescate* y el cuerpo teratológico propuesta en Audran (2015) prescinde de un examen de la *nouvelle* en el contexto del género de horror, a la vez que en Oreja Garralda (2018) se propone que “lo fantástico” es insuficiente a la hora de “enmarcar” la novela. Más allá de discutir con las afirmaciones de estas críticas, es acaso sintomático que las nociones evocadas (como en buena parte de la crítica periodística) suelen ser tan amplias (e inocuas) como “lo fantástico” o “lo maravilloso”. Incluso, cuando son mencionados términos como “horror” o “terror” (por ejemplo, en Castaño Guzmán (2016), una entrevista a la autora), estos funcionan en contextos anclados a lo real o lo realista, e incluso al “estudio psicológico”, como consta en la decisión del jurado que le otorgó el Premio Tigre Juan de 2015. Una excepción de interés es Pardo (2015), una reseña breve que da cuenta de tópicos del “terror clásico”. En el contexto anglosajón, en cambio, la lectura desde el horror parece dada por

no nos ocupa aquí, pero es inevitable notar la persistencia en la crítica rioplatense (o hispanoamericana acaso) del lugar central o fetichizado en que se emplaza al realismo, hasta el punto de que la obra de Mariana Enríquez, la mayor representante del relato de horror contemporáneo en español, hace poco era presentada bajo la designación de “realismo gótico” (Scherer, 2020), signifique esto lo que signifique –además de un signo efectivo de esa suerte de apelación fetichista al realismo y el subsiguiente desdén ante otros géneros narrativos.

Sin duda de una *nouvelle* de la riqueza de *Distancia de rescate* (2014) pueden proponerse numerosas lecturas; a partir de lo esbozado en el párrafo anterior pasaremos a abordar dos maneras en que este texto de Schweblin maneja tópicos y recursos de la narrativa de horror presentada en cuanto a algunas de sus tradiciones específicas.

EL NIÑO CAMBIADO

La primera es la apelación a la figura del *changeling* o ‘niño cambiado’, figura mítica retomada por diversas tradiciones del relato de horror (el horror sobrenatural en general, el horror *folk* en particular, el *weird*, etc). En líneas generales, un *changeling* es una criatura de forma o apariencia humana que es puesto en lugar de un niño al que han raptado criaturas mágicas como hadas, duendes o elfos (Briggs, 1976: 71; Ashliman, 1997). En algunas tradiciones, al *changeling* (que tiene la apariencia física exacta del niño raptado) se lo puede reconocer por marcas en su comportamiento como la dificultad para hablar o comprender el habla humana, o simplemente cierta aura de ‘extrañeza’. El cine de horror ha aprovechado esta figura en más de una ocasión, entre ellas *The Changeling* (Peter Medak, 1980), así como también encontramos la figura del niño cambiado en, por ejemplo, la novela *Changeling* (1980), de Roger Zelazny.

La literatura rioplatense reciente ha aprovechado esta figura para movilizarla en relación a los horrores históricos de las dictaduras militares de la década de 1970, ofreciendo así un trabajo específico y resignificador de las nociones de ‘desaparecido’ y ‘aparecido’. Ejemplos concretos pueden encontrarse en los cuentos “Los chicos que faltan”, de Mariana Enríquez (2017) y “La canción que cantábamos todos los días”, de Luciano Lamberti (2012), y si bien la figura del *changeling* es, en una primera instancia, mitológica y, después, un recurso consabido del horror, su recirculación y resignificación en los cuentos mencionados permite pensar en una zona específica –y cultora del horror– de la literatura rioplatense reciente y presentar *Distancia de rescate* bajo sus coordenadas.

Tanto en el cuento de Enríquez como en el de Lamberti encontramos niños desaparecidos que ‘regresan’ de manera misteriosa y, además, desplazados de una identidad reconocible. En ambos casos la apariencia física de los niños es la misma, pero sus seres queridos, con el paso del tiempo, descubren que no son “ellos mismos”:

sentado, e incluso la *nouvelle* mereció el premio Shirley Jackson de 2017, otorgado anualmente a ficciones de horror, suspenso y fantasía, a la vez que en Robins (2017) quedó presentada como una “historia de fantasmas” que es además “real”.

Mi hermano [...] no es el original. Es *algo* en el cuerpo de mi hermano, algo que lo reemplazó. Hace muchos años desapareció en el “bosquecito” y nunca volvió. Quiero decir: volvió, pero ya no era él. No es que estuviera distinto, o *cambiado*. Era otro, directamente. Otro que se metió en nuestra familia y la devoró por dentro. (Lamberti, 2012: 23-24)

Los chicos que faltaban de sus casas empezaron a aparecer, pero no en cualquier parte: aparecían en los cuatro parques de la ciudad [...]. Se quedaban ahí, dormían uno al lado del otro por la noche, y no parecían tener intenciones de irse [...]. Los familiares enloquecidos los venían a buscar sin pensar demasiado en lo raro del caso, en lo inquietante de que todos los chicos volvieran al mismo tiempo. Ninguno decía mucho, ni parecían querer contar dónde había estado. Tampoco parecían reconocer a las familias aunque se iban con los que los venían a buscar con una mansedumbre que resultaba todavía más inquietante. (Enríquez, 2017: 166-167)

En *Distancia de rescate* las figuras de niños cambiados son centrales a la trama, y específicamente a su desenlace. Tras un episodio crítico de contaminación o infección, la hija de la protagonista contrae una enfermedad indeterminada, que podrá ser curada únicamente por una suerte de chamana o bruja, la “mujer de la casa verde” (Schweblin, 2014: 23), capaz de mudar los espíritus de los niños a otros cuerpos para salvarlos de una enfermedad que (como veremos más adelante) contamina el territorio en que transcurre la trama de la *nouvelle*:

– Dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración.

– ¿Una migración?

Carla apagó el cigarrillo sin terminar y dejó su brazo estirado, colgando casi del cuerpo, como si todo el asunto de fumar la hubiera dejado completamente agotada.

– Si mudábamos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos, había chances de superarla. No era algo seguro, pero a veces funcionaba. (26-27)

Hasta aquí es interesante notar que la “intoxicación” queda presentada como un fenómeno no exactamente físico/químico, en tanto trasciende al mero cuerpo físico del niño en cuestión y alcanza a contaminar su “espíritu”. Sin embargo, gracias a la técnica de la “mujer de la casa verde”, el problema de la “intoxicación” podría ser resuelto, incluso de una manera tan terrible como “cambiar” a un niño por otro (o desligar a un cuerpo de su espíritu original y vincularlo a otro en principio ajeno). Los niños, así, *volverían cambiados* de su contacto con la enfermedad proveniente de los campos:

la migración tendría sus consecuencias. No hay sitio en un cuerpo para dos espíritus y no hay un cuerpo sin espíritu. La transmigración se llevaría al espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo. Algo de cada uno quedaría en el otro, ya no sería lo mismo, y yo tenía que estar dispuesta a aceptar su nueva forma. (28)

Buena parte del desenvolvimiento de la trama consiste en entender que en efecto esto es lo que le ha sucedido a la hija de la protagonista:

– Mi hija no está bien –dice mi marido–, ya pasó más de un mes pero...

Tu madre no lo mira, se sirve otro mate.

– Quiero decir, sí está bien, la están tratando y las manchas en la piel ya no le duelen tanto. Se está recuperando, a pesar de todo lo que pasó. Pero hay algo más y no sé qué es. Algo más, en ella... (110)

Hacia el desenlace aparece un desarrollo más extremo, una modulación específica del tema del *changeling* que acerca *Distancia de rescate* a otros tópicos de relatos de horror sobrenatural, el primero de ellos la mente-colmena o entidad colectiva integrada por niños unidos por un vínculo telepático y una serie de habilidades paranormales², que hacia el final de la *nouvelle* entendemos como el sujeto (múltiple, colectivo) emisor de la voz representada en itálicas que interroga a la protagonista:

Son chicos de todas las edades. Es muy difícil ver. Me encorvo sobre el volante. ¿Hay chicos sanos también, en el pueblo?

Hay algunos, sí.

¿Van al colegio?

Sí. Pero acá son pocos los chicos que nacen bien [...]. No hay médicos, y la mujer de la casa verde hace lo que puede.

[...]

– Mami, es la nena de la cabeza gigante.

Abro los ojos un segundo, hacia el frente. La nena de Casa Hogar está quieta frente al coche y nos mira.

Pero yo la empujo.

Sí, es verdad, sos vos el que la empuja.

Siempre hay que empujarla.

Son muchos chicos.

Somos treinta y tres, pero el número cambia.

Son chicos extraños. Son, no sé, arde mucho. Chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también. (107-108)

El tópico que modula la figura del *changeling* es la acaso más consabida noción de posesión, que se extiende desde los relatos del control (como en el caso del sonambulista de *El Gabinete del doctor Caligari*) hasta la posesión demoníaca. En ambos tópicos, en cualquier caso, estamos ante entidades que han trascendido lo humano, sea por la adquisición de poderes extraordinarios (como en los relatos de mutantes en la ciencia ficción, que en el caso de *Distancia de rescate* resuena en la presencia ineludible, como veremos más adelante, de los agrotóxicos y su efecto sobre lo orgánico), o por pertenecer a un afuera de lo humano, como en el caso de las ficciones de posesión, en las que los límites del sujeto humano y su ‘seguridad’ ante esos avances invasivos del afuera es puesta en duda. Siguiendo a Eugene Thacker, es posible distinguir relatos de lo “humano en lo demoníaco” de aquellos en los que los demonios (o entidades invasoras, como en el caso más tradicional del *changeling* como emisario del ámbito feérico) son presentados en su inhumanidad más cabal:

² Un ejemplo de esto es la película *El pueblo de los malditos* (Wolf Rilla, 1960; con una *remake* de John Carpenter, 1995), basada en la novela *Los cuclillos de Midwich* (1957), de John Wyndham. La mirada inquietante de estos niños en las adaptaciones cinematográficas puede considerarse un antecedente de la descripción de los niños en *Distancia de rescate* citada a continuación.

One way of understanding the non-human aspect of the demon is to understand the demon less in a strictly theological sense, in which the demon is an intermediary creature between the supernatural and natural, and to understand it in its ontological function as a way of thinking about the relation of the human to that which is non-human. (Tacker, 2011: 26)

FICCIONES DE LA ZONA

Esta apelación a lo no-humano nos conduce a la segunda manera en que se vuelve especialmente provechosa una lectura de la *nouvelle* de Schwebelin desde el horror, en particular a partir del corpus de relatos que podríamos designar con el rótulo de “ficciones de la zona” o, en términos de Anthony Sciscione, un “horror sintomático”.

En su artículo “Symptomatic Horror: Lovecraft’s *The Colour Out of Space*”, Sciscione establece el “horror sintomático” como manera de referir a un corpus de textos que

attempt to encounter the radically non-human without recourse to ontological presence and positive conceptualization, instead channeling the incompatible agency through its effects on the landscape and representing in the text primarily with reference to the discursive and hermeneutic gaps it occasions. (2012: 131)

Lo “radicalmente no-humano” es el concepto clave aquí. La historia del horror y la ciencia ficción (y la intersección entre ambos géneros, evidentemente) están pobladas por encuentros con lo ajeno o el Otro, tanto bajo la forma del monstruo (como veremos más adelante) o su variante específica del *alien*, particularmente en textos que podemos agrupar bajo el rótulo de ‘ficciones del primer contacto’, que describen generalmente los intentos de comunicación entre humanos y *aliens* (los ejemplos van desde la novela *Los propios dioses*, de Asimov, hasta la película *La llegada*, de Dennis Villeneuve, o desde *Alien*, de Ridley Scott, hasta *Solaris*, de Tarkovsky, basada en la novela homónima de Stanislaw Lem), representados estos en diversos grados de antropomorfismo. En el universo ficcional de la saga *Star Trek*, por ejemplo, buena parte de los *aliens* son antropomórficos, e incluso los más ‘diferentes’ morfológicamente a los humanos suelen ser de todas formas pensables en términos de agencia o voluntad asimilables a lo humano o incluso exacerbando rasgos humanos (así, los “Klingon” pasan por una suerte de humanos belicosos y los “Vulcanos” por humanos más racionales). La ciencia ficción ha dado cuenta de esto bajo diversas formas, algunas ficcionales (*Solaris*, por ejemplo, con el intento de representar un *alien* definitivamente no antropomórfico ni pensable en términos humanos) y otras (auto)críticas (Benford, 1986), pero tanto la variante cinematográfica como la literaria o la gráfica suelen volver a la noción del *alien* antropomórfico como variante más o menos dominante, de ahí que anteponer el adverbio ‘radicalmente’ al concepto de lo ‘no-humano’ proponga una apelación a un modo específico de representación de lo *alien*: como hemos venido señalando, aquel en que se pretende distanciarse lo más posible de las pautas antropomórficas.

En el caso del horror sintomático en particular, según Sciscione, esa ‘radicalidad’ se manifiesta en una ontología particular, en la que los ‘horrores’ (o los ‘*aliens*’) se manifiestan no bajo la forma de una entidad concreta, específica, individual (que exhiba

además una agencia o incluso una voluntad *comprensible* por los humanos) sino más bien como una ‘perturbación’ en un espacio dado. El ejemplo paradigmático, para Sciscione, es *El color que cayó del cielo*, de H. P. Lovecraft, en el que una irrupción *alien* y extraterrestre ‘perturba’ el espacio de una granja alterando (incluso ‘destruyendo’ en mayor o menor medida) a sus habitantes animales, vegetales y humanos. La pregunta sobre qué busca esa presencia *alien* o cuáles son sus objetivos es imposible de responder: no hay una ‘agencia’ pensable en términos antropomórficos sino apenas un contagio, como el de un virus. Evidentemente, el virus no ‘busca’ ni ‘pretende’ ni ‘desea’ cosa alguna, sino que meramente se propaga: *hackea* (por usar términos de la cibercultura de la década de 1990) las células invadidas para convertirlas en unidades replicadoras de más virus, en una pauta de desenfreno o “ciberpositiva” en términos de Nick Land y Sadie Plant (2020: 26). En ese sentido, hay algo “radicalmente” no-humano en la acción de un virus, en tanto su accionar es irreductible a términos de agencia, deseo o voluntad; esa confrontación con lo no-humano, entonces, puede entenderse como una fuente de inquietud o incluso horror.

Sciscione llama “xeno-agente” a la presencia invasiva, y lo caracteriza en términos de una entidad externa radical (*radical outsider*): un *alien*, en el sentido etimológico del término, que “never appears as a discrete entity or individuate\nd subscante beyond vague indications of motion and fog, but is revealed only nebulously on the ground [...] through syntoms of transmutation” (2012: 132).

La idea de una zona invadida o perturbada es comentada por Mark Fisher en relación a su hipótesis de caracterización de lo *weird* y lo *eerie*, y también a los modos posibles de establecer una distinción entre ambos conceptos. Al preguntarse por la naturaleza de lo *weird*, por ejemplo, Fisher propone la intervención de una *wrongness*, o sensación de no-pertenencia o no-adecuación a lo esperable en términos de un orden del mundo: “a weird entity or object is so strange that it makes us feel that it should not exist, or at least *it should not exist here*” (2016: 15, las itálicas son mías). Apelar a un lugar, a un “no puede existir aquí” nos habilita la caracterización de las ‘zonas’ perturbadas del horror sintomático como tributarias de (o explicables por) el concepto de lo *weird*. Siguiendo con Fisher: “Yet if the entity or object is here, then the categories which we have up until now used to make sense of the world cannot be valid. The weird thing is not wrong, after all: it is our conceptions that must be inadequate” (2016: 15). El océano de *Solaris* da señales de algo que podríamos llamar ‘inteligencia’, o al menos de una intervención específica en el devenir de los acontecimientos, pero somos incapaces de hacer sentido a esa intervención en términos de una agencia, una voluntad o un deseo anclados a una entidad específica, reducible a términos ‘humanos’: nuestro orden del mundo, construido en términos de dimensiones espaciales y fenómenos locales, concretos o específicos, colapsa ante una ‘perturbación’ para la que ni siquiera el modelo de un virus (o partícula replicativa) parece funcionar (como en el caso del texto de Lovecraft mencionado más arriba); el virus, de hecho, desafía la oposición conceptual entre lo vivo (lo que se reproduce y metaboliza) y lo inanimado (lo inerte, incapaz de reproducirse y de crecer), en tanto el virus es en efecto capaz de alguna forma de reproducción pero carece de metabolismo propio (y por tanto ‘usa’ el de la célula

invadida). La respuesta en términos de Fisher, por supuesto, es que nuestra definición de ‘vida’ es la problemática, tanto como, en el caso de Lovecraft, nuestra concepción del espacio y las cualidades ontológicas de ciertos objetos o entidades.

Si bien en *Solaris*, en última instancia, hay una entidad más o menos ‘concreta’ que permea la superficie completa del planeta (bajo la forma de lo que inmediatamente entendemos como un ‘océano’), en *Stalker*, la película de Tarkovsky basada en ficciones de los hermanos Boris y Arkadi Strugatski, según Fisher

the alien trace is the Zone, a space in which physical laws do not seem to apply in the same way as they do in the outside world [...]. An overgrown space, in which human detritus [...] is overcome by resurgent foliage, in which subterranean tunnels and derelict warehouses are recruited into a dream geography, an anomalous terrain full of traps that appear to be metaphysical and existential more than they are direct physical threats. Nothing is uniform here: time, as well as space, can curve and fold in unpredictable ways. (2016: 115-116)

Fisher presenta *Stalker* ante todo en relación a lo *eerie*, pero es quizá uno de los principales problemas de su propuesta de distinción entre lo *weird* y lo *eerie* que las ficciones que utiliza a modo de ilustración parezcan a su vez intercambiables, tanto que ofrecen territorios ficcionales en las que lo *weird* y lo *eerie* en efecto se solapan. Lo *eerie* queda caracterizado en más de un lugar del libro como la sensación ante una *failure of absence* o una *failure of presence* (2016: 61), algo que está donde no debería haber nada o el encuentro con la nada donde debería haber algo, pero la distinción se enturbia cuando se propone una relación de lo *eerie* con un atributo derivable de lo *weird*: “behind all of the manifestations of the eerie, the central enigma at its core is the problem of agency” (63), que convoca “gaps where agency should be” (69). Es decir: en las ficciones de la zona o de horror sintomático, la agencia percibida es siempre problemática: parece estar allí, pero no conforma al orden del mundo que tomamos por dado, por lo que, de alguna manera, está y a la vez no está allí. Si lo *weird* señalaba esa disonancia cognitiva entre lo señalado por nuestras teorías sobre el mundo y lo que en efecto encontramos ahí afuera, lo *eerie* pensado desde el problema de la agencia nos confronta con la misma noción: donde esperábamos una agencia (humana o antropomórfica) hay algo diferente, algo *alien*: la *ausencia de lo humano*, entonces, es clave en las ficciones de la zona; en términos más afines a los de Siscione, allí *irrumpe el afuera radical*, para el que lo *weird* produce un efecto *eerie* y viceversa.

En una serie de mini-ensayos titulada *Abstract Horror* y publicada en su blog *Outside In*, el teórico británico Nick Land propuso una pauta de ordenación del horror de acuerdo a un gradiente de abstracción, de tal manera que se asigna un grado cero a la figura del monstruo concreto e individual y se tiende a grados máximos de abstracción como podrían ser los de los “horrores cósmicos” que permean el universo entero. Es decir: el monstruo queda presentado como una figura específica, concreta, material, localizada en un tiempo y un espacio y pensable en términos de un sujeto al que se le atribuyen voluntad y agencia, y a medida que remontamos el gradiente de abstracción, figuras como la horda de zombis (en la que es irrelevante la idea del individuo específico, puede ser ubicua a lo largo y a lo ancho de un territorio dado y, además, no presenta un

deseo o una voluntad reconocibles más allá de su propia propagación vírica) o la posesión de los xenomorfos de la saga *Alien* (criaturas que carecen de una forma específica y que adoptan la de su presa ‘hackeando’ su genoma para reproducirse) presentan elementos menos concretos y más abstractos.

Ese avance en el gradiente de abstracción queda presentado primariamente como un “initial escape from form”, que en películas como *La Mosca* (Cronenberg, 1986) es narrado como una mutación impredecible hacia una “monstruosity [as a] continuous slide, or process of becoming” (Land, 2013). Pero más allá del monstruo en tanto mutante, o primer grado de abstracción, habría una

superior amorphousness, belonging to the monster that has no intrinsic form of its own, or even an inherent morphological trajectory. This shape-shifting horror occupies the high plateau of cinematic monstrosity, as exemplified by three creatures which can be productively discussed in concert: *The Thing* (1982); the alien (franchise); and the Terminator (franchise) [...]. In each case, they borrow the shape of their prey, so that what one sees –what cinema shows– is only *how they hunt*. (Land, 2013)

Los ejemplos mencionados son claros: el *alien* de *La Cosa* replica la forma de los seres humanos que invade y consume, tanto como el xenomorfo de *Alien* adquiere, en el grado final de su metamorfosis, las pautas morfológicas del huésped de su fase parasitaria, o del mismo modo que los T800 de *Terminator* son androides (como los de *Blade Runner*) diseñados para ser indistinguibles a primera vista de un ser humano y los T1000 de *Terminator 2* son capaces de imitar los rostros, cuerpos y voces de sus víctimas a la perfección. La forma ‘en sí’ del monstruo no es perceptible (en el caso del T800 se trataría de su endoquesqueleto metálico, que va siendo expuesto por la violencia a lo largo de la película; en el del T1000 su matriz morfológica parece colapsar en la escena final, cuando el androide es arrojado al metal fundido), o sencillamente no existe más que como una ‘contaminación’ visible sobre una pauta morfológica discernible (los rasgos ‘biomecánicos’ del xenomorfo aparecen de alguna manera ‘superpuestos’ a un plan corporal humano).

De manera similar, o incluso más desplazada hacia la abstracción, los zombis individuales no son ‘el monstruo’, sino que la horda lo es. “It is the syndrome –the convergent wave– that realizes the phenomenon, as a matter of spreading swarms” (Land, 2013). Más allá todavía, el *shoggoth* lovecraftiano en tanto entidad-enjambre, son presentados por Land como provenientes de

beyond the bionic horizon, so it is to be expected that their organization is dissolved in functionality [...]. The shoggoths originated as tools –as technology– created [...] as bionic robots, or construction machinery. They shape, organization, and behavior was programmable. In the vocabulary of human economic science, we should have no problem describing shoggoth as productive apparatus, that is to say, as *capital* [...]. The ideas of ‘robot rebellion’ or capital insurgency are crude precursors to the realization of shoggoth, conceived as intrinsically abstract, techno-plastic, bionically auto-processing matter. (Land, 2013)

Si bien Land detiene su análisis en la fusión conceptual del capital con el *shoggoth* y su propagación viral que destruye a sus creadores en la ficción de Lovecraft, es fácil

seguir más allá y atribuir a las ficciones de la zona u horror sintomático un grado todavía más grande de abstracción, en tanto las cualidades de localidad o concreción desaparecen virtualmente por completo: el ‘monstruo’ en *El color que cayó del cielo* es un territorio, del mismo modo que lo es la zona de la serie de novelas *Area X*, de Jeff VanderMeer. Así, el gradiente de abstracción de Land nos permite presentar al género del horror en términos de un espectro, en el que las ficciones de la zona ocupan el extremo, digamos, ultravioleta o de abstracción máxima; así, el horror sintomático queda de alguna manera ‘integrado’ a la tradición más amplia del relato de horror.

En el caso de *Distancia de rescate*, podemos distinguir una ‘zona’ en el territorio de las plantaciones en monocultivo a las que alude el relato, en las que es notorio un efecto pernicioso o contaminante que vulnera a los sujetos humanos que las habitan y también a los animales y la vegetación allí presentes. Esta influencia o perturbación espacial es legible desde la noción de una crítica a los modos capitalistas de explotación ambiental, en particular al monocultivo y el uso de agrotóxicos.

Según Lucía de Leone,

esos campos están plagados de sembradíos y parcelas de soja transformada por modernas tecnologías de ingeniería genética para alcanzar los objetivos del, cada vez más controvertido, uso del cultivo inmunológico: la tolerancia a pesticidas químicos, el control de plagas, hongos e insectos y el mantenimiento de altas defensas frente a la infiltración de malezas o hierba mala. Inmunología, claro está, puesta al servicio del cuidado y la protección de las materias, mercancias y ganancias de un sistema agrocapitalista global con dinámicas demoledoras en materia ecológica y humana. Procesos económico-culturales, entonces, que se basan en una utilización a corto plazo de la tierra productiva mediante técnicas como la siembra directa de monocultivos sin rotación y en un aprovechamiento irresponsable del entorno natural, configuran una organización espacial de inclusiones y exclusiones como efectos de poder, y así diseñan una distribución biopolítica según la cual la vida se abandona al imperio de los agrotóxicos, se desfuturiza y se “empuja hacia la muerte”, por utilizar la expresión de Michel Foucault (1984). (De Leone, 2017)

Parece tentador entonces identificar plenamente ese ‘mal’ que se cierne sobre los campos que afectan a los personajes de *Distancia de rescate* como la intervención capitalista-tecnológica sobre la naturaleza, pero la novela misma se encarga de ampliar el campo de batalla: “¿Se trata del veneno? Está en todas partes, ¿no, David? *Siempre estuvo el veneno*” (Schweblin, 2013: 116).

En otras palabras, el origen de la zona en tanto tal es anterior al monocultivo y a la invasión del territorio por el capital, aunque, a la vez, se sirva de este como instancia replicativa. En cualquier caso, la noción de horror sintomático de Sciscione nos permite incluso ofrecer una manera de dar cuenta de la relación entre ese mal ‘anterior’ y la invasión del capital, a través de la noción de paranecrosis, que Sciscione toma de la epidemiología soviética de la década de 1950. Refiriéndose al ‘color’ lovecraftiano, escribe Sciscione:

The colour’s eventual emergence as a quality *of ground* is symptomatic of the xeno-agent’s taking-root as an endogenous process by co-opting the chemical foundations of the local biosphere. This schizoid consistency, Outsider-turned-subversive-Insider, constantly expands its paranecrotic regime through chthonic and molecular channels, de-familiarizing or *weirding* the local milieu by

motting it with inconsistencies. In addition to the eldritch glow of swollen, inedible vegetation, other symptoms include strangely altered tracks and anomalous behavior of local fauna [...] and the physical and psychic deterioration of the Gardner family. (Sciscione, 2012: 137-138)

Cambios en la vegetación y pautas de vulneración del bienestar de los habitantes humanos de la zona son elementos notorios en *Distancia de Rescate*, que se vuelve un ejemplo de esa “weirdificación” o “rarificación” [*weirding*] de la que habla Sciscione. En la *nouvelle* de Schweblin, los procesos químicos implícitos en el uso de agrotóxicos devienen el correlato real, químico, de esa presencia perturbadora, ese mal anterior que “siempre estuvo”, como el que se cierne sobre una tierra maldita, por usar términos más afines a la tradición gótica en los cimientos del horror *weird* lovecraftiano.

Por otra parte, la lectura landiana del *shoggoth* lovecraftiano como afín a la pauta replicadora del capitalismo en tanto virus o proceso ciberpositivo aporta un nuevo pliegue a la intervención de la modernidad tecnológica sobre el campo, configurando un sujeto no humano replicador y *weirdificado* cuya agencia nos resulta tan extraña (tan *weird* y a la vez tan *eerie*) como las presuntas del océano de *Solaris* o de la horda-contagio de zombis. La historia del capitalismo, en uno de los más célebres asertos landianos, es sin dudas [*indisputably*] una historia de horror (Land, 2013).

En ese sentido, en la *nouvelle* de Schweblin parece operar una ‘horrorificación’ del capitalismo, o, dicho de otra manera, una presentación del problema de la modernidad capitalista y su relación con el medio ambiente bajo la especie de un relato de horror, del mismo modo que en tantas ficciones de Mariana Enríquez (*Nuestra parte de noche*) y Jorge Baradit (*Luscuma*) las dictaduras de la década de 1970 en el Cono Sur quedan presentadas también bajo los modos discursivos del horror. El pliegue singular de *Distancia de Rescate*, en cualquier caso, es su apelación a un horror más abstracto –en términos landianos– o al horror sintomático –en términos de Anthony Sciscione– de las ficciones de la zona. Parte del significado legible en la *nouvelle* de Schweblin desde temas como la explotación agrícola capitalista³ encuentra su soporte, sustrato o canal, precisamente, en el relato *weird* de horror.

BIBLIOGRAFÍA

AUDRAN, Marie (2015): “Contaminados y escritura contaminada: *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, *Cuerpos abyectos, historia de violencia y exclusión en América Latina*, https://www.academia.edu/26838996/Contaminados_y_escritura_contaminada_Distancia_de_rescate_de_Samanta_Schweblin.

³ Visibilizado en buena medida por la crítica periodística que se ocupó de la novela. Cfr. por ejemplo Lahiteau (2017) y Quiroga (2015).

- ASHLIMAN, D. L. (1997): “Changelings”, <http://www.pitt.edu/~dash/changeling.html>.
- BRIGGS, Katharine (1976): “Changelings”, en *An Encyclopedia of Faeries, Hobgoblins, Brownies, Boogies, and Other Supernatural Creatures*, Nueva York: Pantheon Books.
- CASTAÑO GUZMÁN, Ángel (2016): “Las desgracias que nombro pasan alrededor de los cultivos con glifosfato”, *Arcadia*, 23 de mayo, <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/samanta-schweblin-distancia-de-rescate-literatura-argentinae-ntrevista/48848/>.
- DE LEONE, Lucía (2017): “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, *451°F*, pp. 62-76, <https://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/318768/408994>.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2017), “Los chicos que faltan”, en *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona: Anagrama.
- FISHER, Mark (2016): *The Weird and the Eerie*, London: Repeater.
- LAHITEAU, Luciano (2017): “Veneno paciente: *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”, *Junin Digital*, 11/06/2017, <https://www.junindigital.com/nota/2017-6-11-15-29-0-veneno-paciente-distancia-de-rescate-de-samanta-schweblin>.
- LAMBERTI, Luciano (2012): “La canción que cantábamos todos los días”, en *El loro que podía adivinar el futuro*, Córdoba: Editorial Nudista.
- LAND, Nick (2013): “Abstract Horror”, *Outside In*, <http://www.xeno-systems.net/abstract-horror>.
- LAND, Nick; PLANT, Sadie (2020): “Ciberpositivo”, en Fernández Giordano, Federico (comp.): *Ciborgs, zombis y quimeras*, Barcelona: Holobionte.
- OREJA GARRALDA, Nerea (2018): “*Distancia de rescate*: el relato de los que no tienen voz”, *Orillas*, 7, pp. 245-256.
- PARDO, Carlos (2015): “Los hijos tóxicos”, *Babelia*, 5 de marzo, https://elpais.com/cultura/2015/03/05/babelia/1425551789_495804.html.
- QUIROGA, Osvaldo (2015): “Samanta Schweblin: el campo es peligroso, siniestro y perfecto”, *Telam*, 14 de febrero, <https://www.telam.com.ar/notas/201502/95067-samanta-schweblin-el-campo-es-peligroso-siniestro-y-perfecto.html>.
- ROBINS, Ellie (2017): “Argentinian star Samanta Schweblin’s destabilizing English debut, *Fever Dream*”, *Los Angeles Times*, 20 de enero, <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-fever-dream-20170112-story.html>.
- SCISCIONE, Anthony (2012): “Symptomatic Horror: Lovecraft’s *The Colour out of Space*”, en *Leper Creativity*, New York: Punctum Books.
- SCHERER, Fabiana (2020): “Mariana Enriquez, la reina del realismo gótico”, *La Nación*, 19 de enero, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reina-del-realismo-gotico-nid2324952>.
- SCHWEBLIN, Samanta (2014): *Distancia de rescate*, Barcelona: Random House.
- THACKER, Eugene (2011): *In the dust of this planet*, London: Zero Books.