

Distancia de rescate de Samanta Schweblin. La extrañeza como interfaz con las agendas sensibles actuales

DAMIÁN FERNÁNDEZ PEDEMONTTE

Universidad Austral y CONICET, Argentina
dfernandez@austral.edu.ar

***Distancia de rescate* by Samanta Schweblin. Strangeness as an interface with current sensitive agendas, Damián Fernández Pedemonte**

Abstract

The cultural climate of imposition of political correctness, spread by the digital media system, reaches art. There is a temptation to impose extra-artistic criteria of valuation on the artist, to which he or she may yield in favour of contemporary sensitive agendas. Based on the analysis of the novel *Distancia de rescate* by Argentinean Samanta Schweblin and its film adaptation, an alternative strategy to the political correctness of linking fiction with current issues is proposed: this is strangeness. First, the cancel culture in art is delimited as the external pressure to the subjective need of the artist and the internal logic of his work to deal with issues from a predetermined ideological position. Then, the interface with the surrounding world proposed by Schweblin's work is analysed as surpassing: a form of representation that invites the reader to broaden his or her understanding of reality.

Key words

culture of cancellation, art-reality relationship, strangeness, Argentinean narrative, Samanta Schweblin

Resumen

El clima cultural de imposición de la corrección política difundido por el sistema mediático digital alcanza al arte. Existe la tentación de imponer al artista criterios extra-artísticos de valoración, a los que este puede ceder a favor de las agendas sensibles contemporáneas. A partir del análisis de la novela *Distancia de rescate* de la argentina Samanta Schweblin y de su adaptación cinematográfica se propone una estrategia alternativa a la corrección política de vinculación de la ficción con los temas actuales: esta es la extrañeza. Primero se delimita la cultura de la cancelación en el arte, como la presión externa a la necesidad subjetiva del artista y a la lógica interna de su obra de tratar temas desde una posición ideológica predeterminada. Luego se analiza como superadora la interfaz con el mundo circundante que propone la obra de Schweblin: una forma de representación que invita al lector a ampliar su intelección de la realidad.

Palabras clave

cultura de la cancelación, relación arte-realidad, extrañeza, narrativa argentina, Samanta Schweblin

1. Cultura de la cancelación en el arte

Una serie de certezas políticas se difunden hoy en el sistema mediático digital condicionando la libertad del artista. En este artículo quiero plantear que las restricciones que la corrección política le impone al arte pueden conducir a la autocensura o al sometimiento a esos criterios extra-artísticos de valoración, pero también que el arte puede tratar con las agendas sensibles del presente desde su propia lógica. Y quiero hacerlo a partir del análisis de la obra *Distancia de rescate* de la narradora argentina Samanta Schewblin, desde la perspectiva de su estrategia de vinculación con los temas actuales que es la extrañeza.

(1) FOUREST, Caroline (2021). *Generación ofendida. De la policía de la cultura a la policía del pensamiento*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

En *Generación ofendida*, Caroline Fourest (1), presenta varios ejemplos extremos de estos procesos de censura. Fourest considera que ahora la censura no procede de las posiciones conservadoras sino «de cierta izquierda, moralista e identitaria». Uno de los argumentos de las identidades que se consideran agredidas es el de la «apropiación cultural» que dicen sufrir y que lleva a que los grupos ofendidos se subleven, por ejemplo, contra la cantante pop Rihanna por llevar trenzas «africanas» o que, en Canadá, un grupo de estudiantes exija la supresión de una clase de yoga por apropiarse de la cultura india.

Esta «policía de la cultura» no viene de un Estado autoritario, sino de la juventud *woke*, esto es, «despierta» a la mínima vulneración de derechos subjetivos, que ha llegado a ser tan hipersensible que vive cualquier contradicción como microagresión y reclama espacios seguros homogéneos donde, en la práctica, huye de la alteridad. Lo que está en juego para Fourest es la idea de derechos universales, la posibilidad de exigir respeto al propio grupo sin necesidad de agredir la dignidad de otros grupos.

Estas corrientes de opinión obligan a los medios de prensa a tomar posición a su favor en tiempo real, a los administradores de las universidades a evitar cualquier discurso o actividad que pudiera herir la susceptibilidad de las identidades autopercebidas como víctimas y, finalmente, a todo un sistema de valoración del arte a incorporar este clima cultural en sus prescripciones y críticas.

(2) TOMÉ, Gonzalo (2022). *La cancelación y sus enemigos*. Barcelona: Anagrama.

Gonzalo Tomé (2) plantea la necesidad de diferenciar entre censura y crítica. La primera es pública —el Estado autoritario— la segunda, privada. En principio, Tomé opina que no se vive hoy la dictadura de lo políticamente correcto, sino la emancipación de las audiencias. Los artistas jamás han disfrutado de tanta libertad como ahora, sostiene, pero lo que sí sobreviene es una cancelación positiva o interior que sería equivalente a la autocensura de los artistas que se someten a los criterios ideológicos imperantes.

Puede existir entre los artistas la tentación de inventar un mérito extra-artístico, ideológico, y clasificar ideológicamente a sus críticos en relación con este mérito, antes de que juzguen su obra. Hay una pretensión de acertar con una idea política indiscutidamente correcta, de quedar definitivamente del lado de los buenos. Pero «la verdad de la ficción está manchada de dudas e incertidumbres» (3).

(3) *Ibid.*, 70.

Eric Sadin en *La era del individuo tirano. El fin del mundo común* (4), suministra pistas de cómo hemos llegado a estos imperativos ideológicos que también operan sobre la expresión artística. Asistimos a un cambio de *ethos* en la política contemporánea: la reacción individual contra las instancias de poder. El autor inserta esta nueva ética de la indignación personal en dos series: la del liberalismo, por un lado, y la de la evolución de las tecnologías, por otro.

(4) SADIN, Eric (2022). *La era del individuo tirano. El fin del mundo común*. Buenos Aires: Caja Negra.

Con el advenimiento de la intersección entre Internet y el teléfono en el *smartphone*, el individuo se siente provisto de medios de autogestión antes impensados: control de las compras, de los viajes, del acceso a la información. El «yo» (o el «nosotros» de los grupúsculos) se convierte en el referente último de los derechos, las opiniones y las causas. La experiencia de la frustración constante, de la impotencia, hace que proliferen intentos de revancha personal contra las instancias reales de poder, de justicia por mano propia, llegando a actos de vandalismo y de violencia verbal y aún física. Todo acompañado, además, por el registro de estos actos en las redes sociales. Por ejemplo, en los últimos años hemos presenciado actos vandálicos contra obras de arte de las principales pinacotecas de Europa, en protesta por el desinterés por el cambio climático (5).

(5) <https://www.rtve.es/noticias/20221112/activismo-climatico-museos/2408780.shtml>

Podríamos definir, entonces, la cultura de la cancelación en el arte como la presión externa a la necesidad subjetiva del artista y a la lógica interna de su obra de tratar temas desde una posición ideológica determinada.

2. Interfaz entre el arte y la realidad política circundante

La pregunta por la incidencia de la cultura de la cancelación en el arte puede ser formulada desde la perspectiva del artista o desde la perspectiva de la obra. Se trata de dos posibles instancias en las que preguntarse por el sentido de una obra: la *intentio auctoris* o la *intentio operis*. Desde el punto de vista del artista, la cultura de la cancelación es una coerción sobre la libertad artística, una presión por sujetarse a factores externos al proceso de creación. Efectivamente, la cultura *woke*, la corrección política, el temor a la cancelación de

las instancias de apreciación hegemónicas, así como cualquier otra preceptiva pensada desde fuera del arte, es un condicionamiento al que el artista puede ceder.

Visto desde la perspectiva de la obra, nos encontramos con el problema más amplio de cómo se relaciona el arte con sus condiciones culturales de producción, concretamente con la ideología imperante en el horizonte de pre-comprensión del autor. La cultura de la cancelación demanda que la relación entre el arte y el entorno cultural en el que la obra emerge sea funcional, de transmisión de una ideología. Esta actitud traslada los criterios de valoración del arte al mensaje, al contenido explícito. Pero, en cambio, en el arte el sentido no radica en el contenido explícito, sino que se aloja en su estructura, en la forma, o, en todo caso, en la comparación entre el contenido expreso y el contenido implícito, formal (6).

(6) FERNÁNDEZ PEDEMONTE, Damián (1996). *Producción de sentido en el discurso poético*. Buenos Aires: Edicial.

(7) Ver, por ejemplo, LOTMAN, Iuri M. (1998). *Semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.

(8) ECO, Umberto (1962). *Obra abierta*. Buenos Aires: Ariel.

Para Lotman (7) evidentemente el texto tiene trato con el contexto, puesto que la obra artística es un dispositivo semiótico capaz de procesar el contexto y transformarlo en información artística, pero el texto se carga de sentido en el contexto por el mismo funcionamiento semiótico y no por la intencionalidad del artista de forzar a entrar determinados supuestos culturales. Dicho de otra manera, que el texto artístico refleje por su propia dinámica el contexto cultural no es lo mismo a que el autor quiera pasar un mensaje ideológico concreto o se sienta obligado a hacerlo. Algo parecido es lo que entiende Eco por metáforas epistemológicas (8): la obra artística es una respuesta de la sensibilidad artística a los problemas que ocupan a la ciencia o al pensamiento en el momento en que la obra se produce. La obra internaliza un clima cultural y lo expresa a través de su forma, no de su contenido manifiesto. Así, por ejemplo, el surrealismo capta el cambio cultural introducido por el psicoanálisis y lo traduce en imágenes.

Entonces la relación arte-contexto no es una cuestión directa de *intentio auctoris*, sino indirecta de *intentio operis*. Un principio operativo del arte, válido para el caso de la literatura, es el descentramiento: es el desajuste con la cultura imperante más que el ajuste obligado con una ideología hegemónica (tanto si es esta progresista como si es conservadora) lo que pone en movimiento la exploración del artista. Por esta razón, pueden producirse cortocircuitos entre la «ideología del autor» y la «ideología de la obra», es decir la forma en que la obra dialoga con los temas de su tiempo. El caso más palmario en literatura es el de Jorge Luis Borges, quien expresaba convicciones políticas conservadoras, pero corrió todos los límites de la representación de la realidad en su literatura.

En sentido estricto, la interfaz es la forma en que se le presenta a los usuarios un desarrollo tecnológico, es el lugar de interacción de estos con la tecnología, por ejemplo, las pantallas de las computadoras y los celulares. Otra forma de entender la interfaz es metafórica y extiende la noción de interfaz a una red de actores personales, institucionales y tecnológicos relacionados en forma compleja (9). En ese sentido metafórico, un modelo de política, de escuela o de organización sería una interfaz que facilita o entorpece la relación de los usuarios con el sistema. Voy a emplear la metáfora de la interfaz para hablar de la modalidad escogida por el texto literario para representar la realidad que circunda al autor y a los lectores. Contexto que incluye también al mercado de las ideas políticas y al mercado literario, en el sentido de promoción de modas, tendencias y gustos, desde el complejo editorial, crítico y del periodismo cultural.

(9) SCOLARI, Carlos (2018). *Leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona: Gedisa.

3. Las agendas sensibles en la ficción narrativa argentina

Por la ficción narrativa argentina actual, y no solo por los medios de comunicación, circulan representaciones sociales de instituciones, grupos y fenómenos sociales. Los textos de ficción por ellos mismos o por las referencias a ellos que hay en los medios alimentan el imaginario social, sirven a las audiencias para completar el sentido sobre temas de actualidad, sobre todo las referidas a las agendas sensibles emergentes (10) (medio ambiente, cuidado animal, feminismo y género, etc.). Por ejemplo, *El cadáver exquisito* (Premio Clarín, 2017) es una novela distópica en la que un virus ha contaminado toda carne animal y se tolera el canibalismo, estableciendo una comparación entre esta práctica y la del consumo de carne animal.

(10) CANNATA, Juan Pablo (2016). «Escándalos, discurso público y agendas sensibles emergentes», en *V Congreso Latinoamericano de Comunicación Política*, ALICE, Buenos Aires: Universidad Austral.

En el centro de la escena literaria argentina se encuentra hoy a un grupo de mujeres escritoras: Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Selva Almada, María Gainza, Leila Guerriero. Todas ellas son permanentemente noticia en las secciones culturales de los medios: Schweblin ganó el prestigioso National Book Award por la traducción (a cargo de Megan McDowell) de su libro de cuentos *Siete casas vacías*; a Enríquez, la escritora de terror de calidad, *The New York Times* le destina un extenso dossier elogioso; la narrativa localista de *El viento que arrasa*, de Almada, es llevada al cine; Gainza es crítica de arte en *The New York Times* y *El País* y su narrativa mezcla el relato ficcional y autobiográfico con la crítica de arte; Guerriero es una de las más influyentes cronistas de Iberoamérica.

En las últimas décadas, editores, premios y medios argentinos empezaron a fijarse más en las escritoras. Incluso algunas grandes narradoras que estuvieron durante años en segundo plano hoy son rescatadas por la industria

editorial: Victoria y Silvina Ocampo, Beatriz Guido, María Angélica Bosco. Otras escritoras contemporáneas son *best seller*: Claudia Piñeiro y Florencia Bonelli. Estas autoras tratan temas de la actualidad, pero enmarcando explícitamente la interpretación de su obra en una toma de posición extraliteraria (a favor del aborto o en contra del patriarcado, por caso).

Schweblin, Enríquez, Almada, Gainza y Guerriero son de una misma generación y comparten espacios culturales e influencias. Por ejemplo, del gótico sureño de Estados Unidos de las escritoras Flannery O' Connors (1925-1964) y Carson McCullers (1917-1967). Son escritoras feministas, pero no en un sentido militante. Su vinculación con las agendas políticas es indirecta y desde adentro de la literatura. Coinciden en poner en cuestión los límites entre realidad y ficción, los géneros y los formatos. Tratan con la fusión entre lo público y lo íntimo, la historia personal y la Historia (social, política y del arte).

En resumen, cuatro características, en mi opinión, las aúnan: la construcción de géneros híbridos, la presencia de componentes de autoficción, el impacto de las agendas sensibles contemporáneas y la extrañeza en la forma de representarlas.

A continuación, me voy a detener en estas dos últimas características para abordar la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin y su adaptación cinematográfica.

4. La extrañeza como interfaz: *Distancia de rescate*

Samanta Schweblin es identificada con el género fantástico: ella misma declara su influencia del fantástico rioplatense (Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Antonio di Benedetto y Felisberto Hernández). Efectivamente, su escritura rompe las reglas de la verosimilitud e introduce la duda respecto a la seguridad del mundo, a través de dos mecanismos: mediante la irrupción en su relato de elementos fantásticos y por el quebrantamiento de la realidad a partir de mostrar lo absurdo de algunas de sus formas de comportarse.

Como en Cortázar, sus relatos transcurren en un ámbito doméstico que se enfrenta a una amenaza sutil y extraña, Schweblin genera un clima cerrado, resulta más inquietante en la medida en que lo reconocemos como cotidiano.

4.1. La novela

Distancia de rescate es una novela fantástica y enigmática, que toma la forma de un extenso diálogo entre David, un chico de nueve años, y Amanda, una mujer a punto de morir, que se encuentra en una sala de emergencia de un hos-

pital rural. Amanda acaba de sufrir una intoxicación igual que su hija, Nina, mientras estaban veraneando en el campo argentino. David también estuvo a punto de morir seis años antes de la misma intoxicación en el mismo pueblo. Amanda conoció a Carola, la madre de David, vecina de la casa de campo, y Carola le contó la historia de su hijo y del remedio empleado en su momento para la intoxicación de David. Lo llevaron a la «casa verde» donde una curandera le hizo una «migración»: el alma de David fue trocada por otra, pero no se sabe de quién. Antes de ser intoxicada, Amanda tuvo un presentimiento y quiso huir del pueblo con su hija, pero al despedirse de Carola, que trabaja en una granja, se intoxicaron con algo que nunca es nombrado en el texto.

La narración de Amanda, que se está muriendo, es confusa. David la orienta para que ella recapacite y entienda (pero ella no sabe qué): primero él la guía hacia el origen de la intoxicación (los «gusanos»), luego la «empuja» hacia la muerte, desapareciendo él mismo como voz, para que ella fantásticamente siga sola la narración de lo que ocurre un mes después de su propia muerte. La revelación final que ella va descubriendo entre la vida y la muerte, a medida que narra, es que el alma de su hija, Nina, posiblemente haya transmigrado hacia el cuerpo de David, con el que había estado hablando desde el comienzo de la novela (11).

El relato es narrado desde tres niveles diegéticos: 1°) diálogo en presente entre Amanda y David; 2°) historia contada esencialmente por Amanda acerca de su intoxicación y la de su hija, ocurrida dos días antes; 3°) historia de Carola sobre la intoxicación de David ocurrida seis años antes, contada por Carola y retomada por Amanda en primera persona (12).

Todos estos planos están incorporados en el diálogo entre Amanda y David que abarca toda la novela. Las réplicas de David están representadas en la novela en cursivas, las de Amanda, no.

Hay efectos de metanarración en la novela. Narrar es entablar una relación: a la par que se relacionan Amanda y David, los narradores —y sobre todo la narradora— se vinculan con los lectores. En el cambio incesante entre «vos» y «yo» del diálogo, se puede leer una representación del diálogo entre escritora y lector.

La novela nos habla de las relaciones maternas, de la inminencia de la muerte, de nuestra relación enfrentada con la naturaleza. «¿Cómo hablar de vínculos maternos y del vínculo con la naturaleza si no es tejiendo un *hilo* conversacional y tejiendo *hilos* narrativos?».

El título *Distancia de rescate* alude a la distancia mínima a la que Amanda calcula permanentemente que debe estar de su hija Nina para socorrerla en

(11) Es la interpretación de LAURENT, Pénélope (2020). «Distancia de rescate, de Samanta Schweblin (2014). En el filo de la palabra», *Crisol*, 14.

(12) *Ibid.*

caso de peligro. Por ejemplo, no se distancia de ella más que el trecho que podría recorrer a tiempo para salvarla si se cae a la piscina que hay en el parque de la casa que alquila. Esta imagen habla de la permanente ansiedad con la que Amanda vive su maternidad, igual que le cuenta Carola que le sucedía con su hijo David antes de enfermarse (y, nos enteraremos luego, del cambio de personalidad al migrar de alma).

En este vínculo de amor y temor, las madres están solas. El esposo de Amanda está trabajando, cuando hablan por teléfono ella reclama su presencia y no llegará a tiempo para anticiparse a la intoxicación de su mujer y de su hija. La pareja de Carola aparece fugaz y pasivamente. Le encarga a Carola cuidar de un caballo de raza que le alquiló a un peón para servir a una yegua, sin conocimiento de su dueño, y que enferma. Carola, además, tomó la iniciativa de llevar a su hijo y, luego, al de Amanda, a la curandera de la casa verde. El extrañamiento producido por el propio hijo, y el temor que su rareza produce, habla también de esta maternidad ansiosa y solitaria. Amanda mira con fascinación y con temor a Carola, se apoya en ella, pero a la par ésta le infunde temor creciente a David, cuestión que Amanda consideraba al principio parte de la extravagancia de Carola.

Además de la distancia entre la madre y el hijo o la hija, hay más distancias en la novela y en la adaptación cinematográfica: la distancia con la naturaleza, que de hábitat ha pasado a ser hostil por la presencia humana amenazante, la distancia entre los beneficios de la civilización y los pueblos rurales, la distancia con el misterio de la enfermedad y la muerte provocados por el hombre. Esto se resuelve con los puntos de vista desde los que se narra, que van enmarcando los problemas desde diversas distancias narrativas que nunca llegan a acercarse lo suficiente a la realidad como para aportar una certeza.

En el diálogo marco, David es presentado como una suerte de analista que quiere que su paciente configure un relato y así tome conciencia del origen del problema. Nunca contesta las preguntas que le conciernen. Orienta el relato de Amanda hacia lo objetivo, limita su propensión a las digresiones como un «superyó» de la narración.

Las narraciones encajadas hacen que emerjan preocupaciones narrativas: Amanda se sorprende de que Carola acepte que la interrumpan en su relato sobre su hijo, interroga la verosimilitud de la historia de la migración, se deja atrapar por su relato hasta el punto de no darse cuenta de que ella se está intoxicando junto con su hija.

A veces, en el diálogo, Amanda le reprocha a David que se salta pasajes en la historia, pero él considera que el tiempo urge: asistimos a una especie de

negociación por liderar la historia, entre urgencia (David) y digresión (Amanda).

Empezar una novela *in medias res* con la inminencia de la muerte de una de las dos voces le da una urgencia particular al acto de narrar. Y en esta tensión, se genera algo que se concebía como un cuento y que resultó ser una novela, esta distancia de rescate, rescate de una voz dialógica, oralizada desde la escritura (13).

(13) *Ibid.*, p. 5.

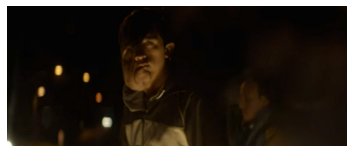
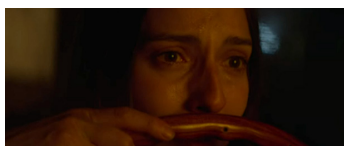
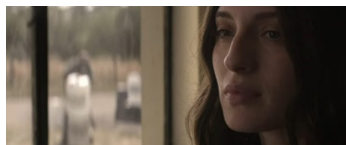
El inicio de la novela tematiza la oralidad, por el lado de la forma, y el origen del problema, el misterio que motoriza la trama, por el lado del contenido. Recién al final nos podemos hacer cargo de lo que ha sucedido. En el desenlace nos preguntamos: ¿quién contó todo?, ¿a quién?

Tres misterios (14) (tanto de los que provienen de elementos fantásticos como de los que viene del dislocamiento de la lógica de la misma realidad) ponen en movimiento la trama relatada *a posteriori* por la narradora desde el umbral mismo de la muerte.

(14) *Ibid.*

El primer misterio, sobre el que se pregunta al inicio de la novela, es el de la naturaleza del veneno.

Hay indicios suficientes de que la contaminación es producida por el contacto con agroquímicos empleados en el campo, el glifosato que nunca se nombra. Nina y Amanda se sientan en el pasto rociado por un líquido que se escapó de los bidones del fitosanitario en la granja. Esto es focalizado en la película cuando las imágenes representan el recuerdo de Amanda: un bidón se derrama en el pasto, la hija se moja el vestido y su madre le dice que es rocío. El producto químico deforma y mata a la gente del campo, en particular a los niños. También en la película se representa a un grupo de niños deformes que cruzan la calle, mientras Amanda maneja un coche desesperada porque lleva a su hija enferma.



Los médicos nunca llegan al pueblo y la gente prefiere acudir a la curandera. Las enfermeras de la salita de emergencias no parecen competentes: la que cuida a Amanda, le da una pastilla para la insolación en vez de internarla, David dice que «es una mujer muy tonta». La novela se detiene más en esto que la película.

El segundo misterio es el de la migración de almas a la que apela Carola para recuperar la salud de su hijo, primero, y de la hija de Amanda, después. Para ello acude a la curandera de la casa verde, que con sus infusiones salva a los niños de la intoxicación, pero a costa de repartir su alma entre su cuerpo original y el cuerpo de otro niño próximo. Después de la «metempsicosis», David cambia de personalidad y cambia su conocimiento de la realidad. El folklore argentino registra leyendas de migración de almas y el intercambio entre almas y, además, es un tema recurrente en la ficción fantástica de autores como Cortázar y Borges.

Al final, David cumple su último papel, «empujar» a Amanda: es una suerte de Caronte, una forma de comunicación entre los vivos y los muertos. La temporalidad de la novela deshace las convenciones realistas del tiempo cronológico.

El tercer aspecto misterioso es la aparición de premoniciones. El miedo desmedido de Carola cuando su hijo entra a la casa de Amanda es enigmático: el lector no sabe si atribuirlo a una locura de Carola o si es fundado. Al encontrar a David en su habitación, Amanda no entiende que él quizás vino a prevenirla de la existencia de una amenaza. El miedo irracional de Carola se le contagia a Amanda (que va a tener una pesadilla en la que Nina empieza a portarse como David). La intuición de la madre hipersensible se realizó: el alma de su hija quizás haya migrado hacia el cuerpo de David cuando Carola llevó el cuerpo de Nina a la casa verde (15).

(15) De nuevo, es la interpretación de LAURENT, *op. cit.*

4.2. La película

La película fue adaptada al cine por la directora Claudia Llosa para Netflix en 2021. El guion fue trabajado juntamente con la escritora, quien asistió a parte del rodaje. Fue protagonizada por María Valverde, como Amanda, y Dolores Fonzi, como Carola. La película no tiene un formato tan estandarizado como las otras producciones argentinas ofrecidas en la plataforma. No fue un éxito como, por ejemplo, las películas y series de la mencionada Claudia Piñeiro (*La viuda de los jueves* o *El Reino*).

Dice Samanta Schweblin en una entrevista:

Creo que uno de los grandes desafíos fue el tema de la voz en off, a la que ninguna de las dos quería renunciar. Sabíamos que una voz en off es complicada en el cine porque si ocupa demasiado lugar puede cansar al espectador. Pero, sobre todo, es complicada en esta peli porque se volvió casi un personaje principal (16).

Efectivamente, la cuestión del aporte de la banda de imagen y la banda de sonido a la distancia adecuada al punto de vista narrativo es uno de los aspectos más destacados de la adaptación cinematográfica de *Distancia de rescate*. Los niveles diegéticos que definen la alternancia de tiempos y espacios de enunciación y de voces son indicados en la película por la focalización de la cámara. El marco del comienzo y del final se resuelve con una cámara que enfoca en primer plano el cuerpo enfermo de Amanda mientras en la voz en off se escucha el diálogo con David. En el inicio *in media res*, el diálogo parece haber comenzado antes, cuando David recoge el cuerpo de Amanda desmayado en el campo y lo lleva en canoa hasta una sala de emergencia médica (escenas que en la película veremos después). El primer fotograma es un primerísimo primer plano de la oreja de Amanda, que simboliza el diálogo pautado por las preguntas que le escucha a David, que guiará toda la narración.

La primera parte de la película alterna la llegada de Amanda y Nina a la casa de campo y la primera conversación con Carola en el jardín, con los *raccontos* de esta. Al llegar al escenario del jardín —que será el espacio desde donde Amanda narre el relato que le escuchó a Carola—, ya se ha presentado a los protagonistas: ve a un niño de mirada torva en un bote, que resulta ser David, recuerda «el perfume de protector solar cuando se mueve» en el auto de Carola, muestra un enorme tractor fumigando el sembrado.

Sentadas en el auto estacionado en medio del jardín, Carola le cuenta a Amanda sobre su marido Omar, quien criaba caballos y tenía dos yeguas a las que hizo preñar por un excelente padrillo alquilado a un peón sin el conocimiento de su dueño. El caballo enfermó al mismo tiempo y por lo mismo que David, a quien se lo ve chapoteando en un charco. Las imágenes muestran estas escenas narradas por Carola, siempre volviendo al jardín donde se refuerza que todo lo sabemos porque Carola se lo contó a Amanda.

Cuando Carola narra la visita a la casa verde, que las imágenes nos muestran, en una primera instancia Amanda no le cree. Carola le dice que el David que volvió de la transmigración ya no es su hijo. «Era mi hijo», dice. «Un hijo es para toda la vida», replica Amanda, quien sigue con la vista a su hija que se arrima a la pileta, mientras en off nos cuenta su teoría de la distancia de rescate. Ahora David es un monstruo, asegura Carola. Amanda dice, en off, que ella no le creyó y que ese fue el problema: «así es como comienza todo».

(16) SINAY, Javier (2021, 19 oct.). «Samanta Schweblin llega a Netflix como guionista de 'Distancia de rescate': "Sentí cero deuda con el libro"», Redacción. <https://www.redaccion.com.ar/samanta-schweblin-llega-a-netflix-como-guionista-de-distancia-de-rescate-senti-cero-deuda-con-el-libro/>

La voz en *off* de David tercia diciendo que ahí no estaba el verdadero problema. Durante toda la película la voz en *off* del diálogo, marco entre Amanda y David, alterna con los diálogos directos de los personajes de las escenas de los otros niveles diegéticos: el del encuentro de Amanda y Carola y el de los relatos de Carola de los sucesos acaecidos seis años antes. En ese tercer nivel, las imágenes ilustran el cambio sufrido por David según Carola: por ejemplo, se le ve matando y enterrando patos.

La segunda parte de la película pasa de la intoxicación y la transmigración de David a la intoxicación de Amanda y Nina y la migración del alma de la hija. En esta parte del relato, David se empieza a transformar en una amenaza para Nina en la mirada de Amanda. En una ocasión, Amanda cuenta cómo le encontró haciendo ruidos afuera de su casa a altas horas de la noche. Se asusta: «Pensar siempre en la peor de las posibilidades, medir el peligro», dice, manifestando la aprensión de la joven madre en el pequeño pueblo rural en donde se encuentra alejada de su marido, con la nueva amistad de Carola, respecto de quien oscila entre el encantamiento y el miedo. Carola le insiste en que debería ir de paseo al lago sola, sin su marido, porque estas vacaciones son suyas. Y van juntas. Al volver del paseo Amanda sorprende a Carola mirando de muy cerca y acariciando a Nina dormida, como si ambicionara poseerla, en reemplazo de su hijo trastocado.

En otro momento, David se encierra en casa de Amanda con Nina adentro, con gran preocupación de Carola. Luego Amanda tiene una pesadilla: su hija Nina le dice que, en realidad, ella es David. Después, descubre al despertar que David está en su cuarto mirándola y lo echa airada.

Resuelve irse, pero antes va a la granja donde trabaja Carola a despedirse y es en ese momento que se ve la imagen de agroquímicos derramándose en el pasto y sucede la intoxicación tanto de Nina como de ella misma. Ya agonizando en la sala de urgencias del pueblo, no sin antes mostrar una imagen de unos niños deformes a quienes ha alcanzado el misterioso mal, Carola le informa que llevará a Nina a la casa verde. En ese punto, el segundo nivel diegético se unifica con el primero, el que sirve de marco: el *flashback* desde el punto de vista de Amanda (con el *racconto* de Carola incluido) llega al presente de la enunciación, a cargo de una Amanda al borde de la muerte, en diálogo fantasmagórico con David.

La voz narrativa del epílogo es distinta en la película que en la novela. En la segunda, pareciera ser la voz de ultratumba de Amanda la que cuenta lo que sucedió un mes después. La película opta por un punto de vista externo. Por fin aparece Marco, el marido de Amanda, quien no llegó a tiempo para socorrerla ni a ella ni a su hija. Se le ve visitando a Omar, la pareja de Carola,

quien le notifica que esta se ha ido del pueblo. «Mi hija no está bien. Hay algo que no sé qué es, hay algo más», expresa angustiado Marco. «Alguien tiene que saber», dice, a lo que Omar añade: «A mí también me gustaría tener a quién preguntarle».

5. Envío

Igual que en *Distancia de rescate*, en su premiado libro de cuentos *Siete casas vacías*, fundamentalmente, y, en buena medida, en su ominosa novela futurista *Kentukis*, la narrativa de Schweblin crea un ambiente de aprensión incierta, de inquietud mental, de miedo a elementos indefinidos, ambiguos o increíbles (sea el veneno, las casas o los robots). No hay descripciones monstruosas, seres imaginarios, tópicos canónicos o fobias atávicas: no se trata de una amenaza concreta sino de un temor indeterminado (17).

El terror emana de la realidad, da cuenta de su inestabilidad y su falta de certezas. Es el miedo cotidiano: se gesta a nuestro lado, toca nuestra puerta, acecha desde nuestro interior.

Este abordaje se asimila a lo que Todorov describe como «lo extraño»:

Se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar (18).

A diferencia de la vacilación, característica de lo fantástico, en la narrativa de lo extraño es posible una explicación racional: aunque nuestro sentido común no lo pueda comprender, la explicación del fenómeno extraño central no es mágica o sobrenatural.

Más apropiado sería vincular este efecto de la narrativa de Schweblin con la caracterización que Mark Fisher realiza de lo raro y lo espeluznante. Lo raro trae al dominio de lo familiar algo que no le es propio, «conlleva la sensación de algo erróneo: una entidad rara o un objeto que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí» (19).

Lo espeluznante es una particular «experiencia estética» que se cierne sobre la inadecuación de la presencia o la ausencia. «Se constituye por una falta de ausencia o por una falta de presencia. La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presen-

(17) Ver MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2002). «Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. Parte II», *Artífara*, 22.2, 27-86.

(18) TODOROV, Tzvetan (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, p. 40.

(19) FISHER, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Buenos Aires: Alpha Decay, p. 19.

(20) *Ibid.*, 20.

cia cuando debería haber algo» (20). Estas nociones de Fisher, a su vez, derivan de la noción de lo siniestro de Freud. Según Freud la prerrogativa de la ficción consiste en la posibilidad de dejar en suspenso las convenciones que suponemos ciertas en el mundo cotidiano ampliando en esa vacilación las posibilidades de representación de lo siniestro. Freud explica lo siniestro a partir de la evolución del lenguaje. Según esta, los términos *unheimlich* (lo espantable, angustiante, espeluznante) y *heimlich* (lo familiar, hogareño y doméstico) dejan de ser antónimos en determinados contextos: las cosas familiares pueden ser siniestras. Freud «ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro» a partir de la tensión entre familiar-extraño, así como de la tensión entre real-ficcional.

Sobre todo, cuando la ficción refiere a eventos externos o construye un escenario interno cotidiano y ambas estrategias son reconocibles por los lectores, la extrañeza no resuelve ningún enigma de la realidad que se infiltra en la ficción desde el exterior, sino que demanda de los lectores una ampliación de su campo de intelección, una profundización y una perseverancia en la indagación de las contradicciones de los supuestos de su realidad circundante.

(21) ARTUSA, Marina (2023, 21 abril). «Samanta Schweblin: “No hay nada más amenazante que algo extraño en lo familiar”», *Clarín*. https://www.clarin.com/cultura/samanta-schweblin-amenazante-extrano-familiar-0_IgRegoQUxz.html

No hay nada más terrorífico o amenazante que encontrar algo extraño en el espacio de lo familiar, y en el espacio de lo real y de lo posible. Cuando yo misma leo algo que me fascina, algo con lo que me siento conectada y, sobre todo, algo que siento que está en crisis, pero de cuya solución yo podría entender algo nuevo sobre mí misma o sobre lo que pienso sobre las cosas, entonces mi atención es absoluta (21).

Sostiene Schweblin sobre su propia experiencia de lectura. Y agrega:

Cuando presto verdadera atención, todo mi sistema de prejuicios se desactiva. Confío de pronto en el relato, me entrego, dejo de pensar, es casi como una rendición, y no sabría explicar por qué, pero es también una suerte de lugar de descanso, un espacio en el que la mente, porque confía y se entrega, también se relaja (22).

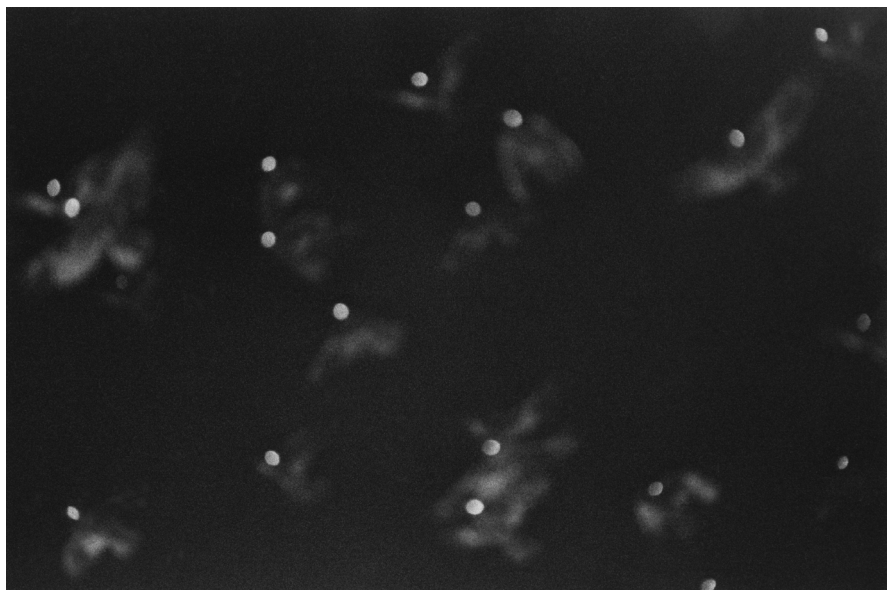
(22) *Ibid.*

La misma experiencia de particular atención, seguramente, quiere provocar Schweblin entre sus lectores cuando les presenta esas situaciones extrañas que el sentido común es incapaz de procesar. Y obligan a releer, a insistir, a aguardar el lento avance del sentido. En *Distancia de rescate* Schweblin no denuncia un sistema productivo depredador e insalubre, ni la persistencia de los roles familiares del patriarcado, ni el abandono de la salud pública sufrido por los pueblos del interior de Argentina. Habla con la lengua de la literatura de la amenaza de la agresión a la naturaleza, de la tensión entre la sororidad y la maternidad en el feminismo y eso «aquerenciado» en la

problemática argentina de la desatención del ámbito rural. Pero, sobre todo, dilata nuestra comprensión de la obra —en tanto interfaz con el mundo— al proponernos un gozoso ejercicio de hermenéutica estética que nos permitirá volver sobre la realidad actual habiendo adquirido una estrategia interpretativa —la extrañeza— más refinada que las posiciones ideológicas al uso, tantas veces simplistas y maniqueas.

Referencias

- ARTUSA, MARINA (2023, 21 abril). «Samanta Schweblin: “No hay nada más amenazante que algo extraño en lo familiar”», *Clarín*. https://www.clarin.com/cultura/samanta-schweblin-amenazante-extrano-familiar-_0_IgReqoQUxz.html
- CANNATA, JUAN PABLO (2016). «Escándalos, discurso público y agendas sensibles emergentes», en *V Congreso Latinoamericano de Comunicación Política*, ALICE, Buenos Aires: Universidad Austral.
- ECO, UMBERTO (1962). *Obra abierta*. Buenos Aires: Ariel.
- FERNÁNDEZ PEDEMONTE, DAMIÁN (1996). *Producción de sentido en el discurso poético*. Buenos Aires: Edicial.
- FISHER, MARK (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Buenos Aires: Alpha Decay.
- FOUREST, CAROLINE (2021). *Generación ofendida. De la policía de la cultura a la policía del pensamiento*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- LAURENT, PÉNÉLOPE (2020). «Distancia de rescate, de Samanta Schweblin (2014). En el filo de la palabra», *Crisol*, 14.
- LOTMAN, IURI M. (1998). *Semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, JUAN RAMÓN (2002). «Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. Parte II», *Artífara*, 22.2, 27-86.
- SADIN, ERIC (2022). *La era del individuo tirano. El fin del mundo común*. Buenos Aires: Caja Negra.
- SCOLARI, CARLOS (2018). *Leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona: Gedisa.
- SINAY, JAVIER (2021, 19 oct.). «Samanta Schweblin llega a Netflix como guionista de ‘Distancia de rescate’: “Sentí cero deuda con el libro”», *Redacción*. <https://www.redaccion.com.ar/samanta-schweblin-llega-a-netflix-como-guionista-de-distancia-de-rescate-senti-cero-deuda-con-el-libro/>
- TODOROV, TZVETAN (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Co-yoacán.
- TOMÉ, GONZALO (2022). *La cancelación y sus enemigos*. Barcelona: Anagrama.



Kanazawa
de la serie *Ravens*, 1986
© Masahisa Fukase Archives