



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

# Representaciones de lo monstruoso en *Distancia de rescate* y *Kentukis* de Samanta Schweblin

Informe final de seminario para optar al grado de Licenciada en lengua y literatura hispánica con mención en literatura.

Alumna: Irene Cortés Urbina  
Profesora Guía: Alejandra Bottinelli

Santiago, Chile

Enero, 2020

*A todxs mis muertxs,  
a mis monstruxs  
y a lxs que aún no aparecen.*

## Índice

1. Introducción	1
2. Marco teórico-conceptual	7
2.1. Cuerpos monstruosos, cuerpos abyectos	7
2.2. La anormalidad del cuerpo monstruoso	9
2.3. El monstruo y lo monstruoso: la importancia de la mirada	11
2.4. El miedo detrás del monstruo	15
2.5. El monstruo y el cyborg	17
3. Capítulo I: El monstruo abyecto en <i>Distancia de rescate</i>	20
3.1. Aspectos narrativos	20
3.2. Vínculos con lo monstruoso	22
3.3. El miedo y el peligro: la distancia de rescate	24
3.4. El monstruo abyecto	27
4. Capítulo II: <i>Kentukis</i> y el monstruo moderno	32
4.1. Experiencias de lo cotidiano	32
4.2. Afectividad digital: la pérdida de la intimidad	34
4.3. El monstruo moderno	40
5. Conclusiones	44
6. Bibliografía	47

## 1. Introducción

Samanta Schweblin (1978) es una autora bonaerense que, tras una larga tradición en la escritura de cuentos, ha publicado sus primeras dos novelas: *Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis* (2018). La narrativa de Schweblin tiende a construirse desde una cotidianeidad que estructura el mundo y los personajes, y en la que se incorpora un elemento extraño o desconocido que viene a irrumpir la normalidad del relato. Es por esto que en gran parte de sus cuentos (*Pájaros en la boca*, 2009; *El núcleo del disturbio*, 2002) surge una atmósfera que los rodea de misterio, como si se tratara de un thriller proyectado en un cinema, más que de una obra literaria. Esta construcción de mundo permitiría clasificar la obra de la autora como representante del género fantástico, sin embargo, en una entrevista realizada por Paola Tinoco, aquella deja en claro que se resiste a que su producción sea catalogada desde ese género, ya que su intención, a través de la narrativa, no tiene, necesariamente, la intención de romper la cotidianeidad del relato a través de elementos fantásticos o sobrenaturales, sino que, más bien, pretende desestabilizar los límites ya estructurados de la normalidad:

Creo que una de las cosas que más me fascinan cuando escribo es lograr correr el velo entre lo “normal”, y lo “anormal”, comprobar una y otra vez que lo que consideramos normal a veces no es más que un pacto social, un espacio cerrado y seguro que nos permite movernos sin vislumbrar nunca lo desconocido.

Lo “anormal” no es lo imposible, lo que sólo puede ocurrir en la ficción, sino que supone una infrecuente posibilidad de ocurrencia en la realidad. Para Livellara, quien analiza lo fantástico en “Pájaros en la boca” (2009) de Schweblin,

El fenómeno de la irrupción sobrenatural termina sin ser explicado o racionalizado, poniendo en tela de juicio el estatuto de realidad en el que confiamos. La inquietud y el malestar que ocasiona un testimonio de lo imposible tienen que ver con la incapacidad de asumir que no controlamos todo y con la sospecha de que la idea del mundo real que conocemos puede no ser absoluta. (346)

Detrás de este recurso narrativo que permite exponer las anomalías de la cotidianeidad, hay también una problematización de las convenciones sociales que instauran lo que debe ser considerado como la “normalidad”. Esto se ve reflejado en las dos novelas que se

reúnen en mi corpus, ya que una de las vías en que ambas introducen lo anormal es a través de la corporalidad, particularmente, corporalidades monstruosas.

Volviendo a la autora, su obra se podría instalar en lo que se considera la narrativa joven argentina, la cual instala problemáticas propias de una generación nacida a finales de la dictadura argentina, en la década de los 70: “Se trata de una generación de autores que tiene además trayectorias de vida internacionalizadas, o bien como consecuencia del exilio de los setenta, o bien como consecuencia de la crisis del 2001 o las trayectorias vinculadas con tareas profesionales como la traducción o la investigación” (Szpilbarg 11). En el caso de Schweblin, ha pasado por varios territorios – entre América, Europa y Asia – residiendo, actualmente, en Berlín. Por ende, esta internacionalización se traduce en la dificultad de concebir una identidad y cultura local que la represente (Ibíd. 8). Esto puede ser motivo de que la autora, en sus narraciones, describa personajes, lugares y tiempos de una forma generalizada, sin una profundización que pueda dar mayores detalles de un contexto que represente alguna cultura local. Esta falta de contextualización podría deberse a dos razones:

... en la línea contextual de las políticas editoriales y de traducción, [una] tiene que ver con la traductibilidad de los relatos con pocas referencias (...). Otra forma de pensar estas faltas de referencias contextuales tiene que ver con la búsqueda de un efecto sobre el lector a partir de lo que “se sobreentiende”. (Szpilbarg 10)

Además de estas razones, considero que la intención de la autora, al establecer una narración generalizada y no ahondar en las referencias contextuales, permite exhibir en sus obras a personajes y situaciones más universales, que dan cuenta de la sociedad globalizada actual, en donde, como lectora, puedo identificarme o identificar elementos que percibo como íntimos dentro de sus relatos. A su vez, también permite cuestionar y problematizar aquello que se ha normalizado en la sociedad. En este sentido, las anormalidades que introduce Schweblin, a través de los cuerpos monstruosos, interpelan lo que se ha construido como “cuerpos normales”. Asimismo, todo aquello que no pertenezca a esta construcción social, se tiende a excluir, a rechazar o expulsar. Es por esto que considero efectivo trabajar los cuerpos monstruosos en la narrativa de Schweblin, desde el concepto de abyección que propone Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1980), como aquello

que, inherente al yo, tiende a ser expulsado, excluido, lanzado hacia afuera, pero que, sin embargo, nunca deja de oponerse al yo (8), ya que este concepto ayuda a comprender que, tras la construcción de corporalidades normales, hay mecanismos o dispositivos que definen qué cuerpos deben ser considerados normales y cuáles anormales.

De este modo, el problema principal al cual me enfrento en las dos novelas escogidas es ¿cuál es el rol que cumplen los cuerpos monstruosos dentro de la narración? Al mismo tiempo, otra problemática que se desprende es ¿cómo actúa la abyección para definir qué corporalidades abyectar y cuáles no?, más específicamente, ¿qué se abyecta cuando se abyecta lo monstruoso? Como ya he mencionado, la corporalidad en las obras de Schweblin va a constituir un eje importante, ya que permite develar la forma en que se construye el lugar privilegiado de los cuerpos normales por sobre sus opuestos, lo monstruoso, y donde la abyección juega un papel central en esta jerarquización de cuerpos. Ante estos mecanismos, creo que la visualidad y la afectividad es crucial, ya que, como señala Jean-Jacques Courtine en *Historia del cuerpo, vol. 3* (2006), el cuerpo monstruoso provoca cierta curiosidad, cierto impacto en quien lo observa. Courtine lo denominará como el “aleteo de la mirada”: “si el cuerpo del monstruo vivo provoca ese aleteo de la mirada, si ocasiona semejante choque perceptivo, es debido a la violencia que provoca en el propio cuerpo del que posa los ojos en él” (*Hist. del cuerpo vol. 3* 217). Este choque perceptivo también incide en la relación afectiva que surge entre los cuerpos normales y los anormales. El cuerpo monstruoso va a amenazar la normalidad de la cual se siente parte aquel que lo observa. Los cuerpos tratados en las novelas de este corpus instalan ciertas problemáticas sobre la representación de los cuerpos monstruosos y sobre la percepción y reacción que se tiene de ellos.

Las dos novelas de Samanta Schweblin que escogí para trabajar las problemáticas expuestas anteriormente son *Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis* (2018). Ambas tematizan las anomalías corporales, pero cada una tiene un tratamiento distinto para introducir este eje. *Distancia de rescate* narra los acontecimientos ocurridos a Amanda y su hija, Nina, durante sus vacaciones en una localidad rural – no se dan más referencias sobre el lugar –, en donde conocen a Carla y su hijo David, quienes han pasado por una serie de problemas que afectan la trama central del relato. Carla le cuenta a Amanda cómo David

enfermó gravemente, y para curarlo, tuvo que realizar una transmigración de alma en el pequeño, lo que provocó un cambio en su actitud y, por consiguiente, el desconocimiento de la madre por su hijo, considerándolo un monstruo. Esto viene a construir una primera representación de lo monstruoso en la novela, lo que no pasa tanto por la corporalidad – y la visualidad –, sino por el quiebre del vínculo que unía a Carla con David. Esta representación del cuerpo anormal sería monstruosa ya que refleja un problema de interacción que ocurre en la pérdida del vínculo madre-hijo: “«Desomatizada», la deformidad se vuelve entonces un problema de comunicación, una patología social de la interacción, con sus inevitables consecuencias (...): degradación del derecho de cada cual al intercambio y a la inclusión social” (Courtine, *Hist. del cuerpo vol. 3* 253). Por lo tanto, lo anormal en David pasa del terreno corporal al terreno psíquico, lo que configura una monstruosidad que no podría ser detectable desde la visualidad. Sin embargo, por el otro lado se presentan corporalidades deformes, que sí generan un impacto, sobre todo en la protagonista al enfrentarse cara a cara a uno de los niños monstruosos de la novela. Acá lo monstruoso sí opera desde la visualidad, ya que Amanda se siente perturbada, y a la vez horrorizada por las características del cuerpo de Abigaíl, una niña con anomalías corporales

De esta forma, se observan dos representaciones centrales de los cuerpos monstruosos en la novela, en donde estos tienden a generar un rechazo, a provocar repulsión por parte de quienes los observan. Esta repulsión estaría relacionada con el funcionamiento de la abyección como un mecanismo que categoriza los cuerpos a partir de una norma corporal que los jerarquiza. En el caso de Amanda, el cuerpo de Abigaíl representa un abyecto, algo que se opone a su propio cuerpo “normal”, y, por ende, tiende a rechazarlo y excluirlo. Sin embargo, este abyecto empieza a conformarse también dentro de la protagonista al verse infectada por la misma enfermedad que transformó a David en un monstruo. El elemento que uniría a estas dos representaciones de lo monstruoso sería la intoxicación, una intoxicación que se propaga con facilidad y va a permear tanto a los personajes como al espacio en que estos transitan. Se describen campos de cultivos transgénicos, pesticidas, aguas contaminadas y animales muertos. El lugar que enferma a sus habitantes está también enfermo. Asimismo, la intoxicación configura una unidad central para comprender la función y origen de los cuerpos monstruosos dentro de la narración.

Por otro lado, *Kentukis* es un relato que se construye teniendo como protagonistas a quienes le dan nombre a la novela: los kentukis. Estos son unos aparatos electrónicos que han salido al mercado para replantear los métodos en que se establecen las relaciones interpersonales entre las personas. El kentuki, es en apariencia un peluche animal que trae consigo un par de ruedas para desplazarse, pero dentro de su mecanismo tiene unas cámaras instaladas en los ojos para capturar la imagen de quien lo compre. Quien dirige y controla al kentuki es una persona tras una pantalla, un desconocido. Este es el eslogan principal por el cual se vende este aparato: por una parte, la necesidad de ser visto, y por otra, la necesidad de observar. Sin duda, la cuestión visual va a jugar un rol importante en esta novela, pero también quisiera enfocarme en la conformación del kentuki como una nueva forma de vida, que, a pesar de no requerir las necesidades propias de un cuerpo humano, tiene las limitaciones propias de la tecnología.

Si se considera lo que señala Gabriel Giorgi sobre el monstruo, el cual “expresa el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad, también resulta de la exploración y experimentación de lo que en los cuerpos desafía la norma de lo “humano”, su legibilidad y sus usos” (*Política* 323). El kentuki conformaría una representación de lo monstruoso en cuanto replantea los límites de lo que se considera humano en la experiencia corporal. El kentuki desdibuja los límites del cuerpo cuando la persona que lo controla es capaz de desplazarse por lugares a kilómetros de su ubicación actual, sin moverse ningún momento de su posición. Por lo tanto, este aparato actúa como una continuación del cuerpo, una extensión, a modo de prótesis. Pero, por otra parte, el kentuki es monstruoso al representar los miedos de una sociedad cada vez más globalizada e individualista, donde la comunicación cara a cara está en decadencia y la interacción a través de las redes sociales se abre a pasos agigantados.

Al igual que en *Distancia de Rescate*, lo monstruoso en *Kentukis* será desarrollado tanto en lo corporal como en lo subjetivo, y es en este último plano donde la abyección va a actuar con mayor alcance en esta novela, ya que, a través de la experiencia corporal del kentuki, lo que se vuelve abyecto es todo aquello que no responda a las lógicas de interacción que este aparato ofrece, vale decir, los vínculos que se generan en los círculos sociales más cerrados: familia, vecinos, amigos, parejas. Aquella necesidad de comunicación – a través del habla –

que es inherente a cualquier persona, tiende a abyectarse a favor del entretenimiento que causa el observar o ser observado por un desconocido. Del mismo modo, la intromisión del kentuki en la intimidad de las personas normaliza una nueva forma de lo viviente, de extensión del cuerpo humano, donde todo aquél que no cumpla esta nueva norma corporal, también tiende a ser abyectado.

Por último, la investigación ha quedado dispuesta de modo tal que la primera sección abarque el marco teórico y conceptual que será útil para la investigación; seguido del análisis de las dos obras, dividido en dos capítulos correspondiente a cada una; para finalizar con las conclusiones pertinentes a la investigación en general.

## 2. Marco teórico-conceptual

En relación con lo expuesto en la introducción de esta investigación, el enfoque teórico que me propongo trabajar en profundidad tiene que ver con la manera en que actúa la abyección en relación con los cuerpos que se configuran monstruosos. Para esto, quisiera adoptar el término de abyección que trabajan Julia Kristeva y Judith Butler, para ponerlo en relación con los conceptos del monstruo y lo monstruoso, categorías que analizan Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine y Gabriel Giorgi. Por último, para estudiar las problemáticas que se presentan de manera particular en cada obra literaria del corpus, utilizaré los estudios realizados por Lucía De Leone y Rodrigo González Dinamarca, con respecto al rol de los cuerpos monstruosos asociado al miedo; y de Donna Haraway para profundizar el vínculo entre el cyborg y lo monstruoso.

### 2.1. Cuerpos monstruosos, cuerpos abyectos

En el primer capítulo de *Poderes de la perversión: un ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (1980), Kristeva busca dar cuenta de la noción de abyección y sobre sus consideraciones y manifestaciones a partir del sujeto. En primer lugar, es necesario realizar la distinción entre abyección y abyecto, ya que suponen categorías distintas. Mientras que el primer término alude a un proceso constitutivo del sujeto, el segundo apunta al objeto que se tiende a excluir o exiliar, y que, sin embargo, es inherente para la articulación del sujeto. Una de las primeras definiciones que ofrece la autora tiene que ver con la cualidad de lo abyecto para surgir desde el sujeto y enfrentarse a este mismo como aquello que el *yo* expulsa motivado por el ideal del *yo* (superyó) al que aspira, por lo que la abyección es indispensable para la constitución del sujeto como tal. Con respecto a esto último, la autora señala que lo abyecto “está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer. Sin embargo, lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo” (8). Así como al *yo* le corresponde un objeto, lo abyecto sería considerado el objeto del superyó, aquello desplazado por el sujeto ya que supone una amenaza para la conformación de este. Como ejemplo de esto, Kristeva habla de la suciedad, el asco y el cadáver, relacionando lo abyecto con la experiencia corporal de expulsar aquello que se opone al sujeto, como cuerpo viviente, a través de las secreciones: “tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir” (10). A raíz de esto, pareciera ser

que, en la abyección, el sujeto descarta de forma “natural” todo aquello que lo amenaza o busca desarticularlo, como las infecciones o enfermedades que el cuerpo expele a través de las secreciones o vómitos. Sin embargo, Kristeva insiste en que lo abyecto también se inserta dentro de un orden simbólico para desestabilizarlo, por lo tanto, va a infringir las reglas culturales que buscan la normalización del sujeto (y los cuerpos) en el sistema (11). Relacionando lo anterior con los cuerpos monstruosos, las anomalías corporales de estos estarían atentando contra los mecanismos que operan tras la abyección, los cuales articulan y regulan los cuerpos a través de normas cultural e históricamente aceptadas por la sociedad.

En este sentido, se puede establecer la abyección como un mecanismo, medio o dispositivo que ayuda a mantener ciertas prácticas o regulaciones con respecto a las corporalidades, ya que detrás de este proceso operan una red de imposiciones (e instituciones) culturales sobre el cuerpo. Judith Butler, en *Cuerpos que importan* (1993), realiza una reelaboración y reconsideración de ciertos aspectos teóricos que ocasionaron algunas críticas en *El género en disputa* (1990), pero lo que interesa especialmente para mi análisis es su propuesta de que “los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados” (14). Esto quiere decir que existen ciertas prácticas que hetero-normativizan los cuerpos, y desde ahí surge la idea de que hay cuerpos que deben ser socialmente aceptados, donde todo aquello que se aleje a esta norma debe ser excluido, cuerpo abyecto. Vinculando esto con lo que señala Kristeva, la constitución de un cuerpo supone la constitución del sujeto, por lo que todo cuerpo que suponga una amenaza para este proceso se instala en el terreno de lo abyecto. Es por esta razón que el cuerpo monstruoso termina siendo un cuerpo abyecto que infringe los esquemas (norma, poder, dispositivo) que rigen las corporalidades.

Para Butler, estos cuerpos abyectos surgen desde una restricción constitutiva que, al establecer qué cuerpos son necesarios, también determina cuáles son los cuerpos que no importan del mismo modo y, por tanto, que habitan en lo impensable y lo invivible, es decir en lo abyecto (14). Pero para que estas restricciones se materialicen sobre el cuerpo, se deben realizar una serie de prácticas e imposiciones sobre éstos. Aquí se introduce la teoría de la performatividad en los estudios sobre el cuerpo y el género de Butler, la cual “debe

entenderse, no como un “acto” singular deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (18). De este modo, en la constitución del sujeto como tal, la abyección sería el proceso (o un dispositivo corporal siguiendo a Agamben) en el cual se llevan a cabo estas prácticas regularizadoras y reiterativas sobre los cuerpos, que operan a través del discurso, y donde lo abyecto termina siendo necesario para mantener este proceso en funcionamiento, lo que también implica una mantención del orden simbólico de los cuerpos. Así es cómo el sujeto se identifica con lo que se encuentra dentro de la esfera corporal que se considera más necesaria o importante, siendo lo monstruoso una de las categorías, de entre muchas, que se termina excluyendo gracias a los mecanismos de abyección: “Esto se advierte más claramente en los ejemplos de aquellos seres abyectos que no parecen apropiadamente generizados; lo que se cuestiona es, pues, su humanidad misma” (Butler 26). En pocas palabras, las *prácticas identificatorias* que regulan los cuerpos se encargan de que el sujeto rechace y expulse todo lo que surja fuera de estas normas. A su vez, lo abyecto amenaza al sujeto constantemente de desarticularlo y alejarlo de este cánón, ayudando a que estas imposiciones sobre el cuerpo permanezcan y delimitando, asimismo, qué es lo que debe concebirse como lo humano.

## **2.2. La anormalidad del cuerpo monstruoso**

Antes de entrar de fondo en los conceptos teóricos del monstruo y lo monstruoso, quiero explicar un término que he mencionado en bastantes ocasiones, y del cual Courtine se sirve para realizar su investigación sobre los cuerpos monstruosos: la anormalidad. En sus escritos de *Los anormales* (1999), Michel Foucault plantea cómo el dominio de la anomalía en el siglo XIX – y posiblemente el XX – se conforma por tres figuras que trabajará a detalle: el monstruo humano, el individuo a corregir y el niño masturbador (61). Estos tres elementos que antes se trataban desde ámbitos completamente separados, en el siglo XIX pasarán a ser tratados como uno solo: la anomalía. Entre estos tres, el que más me interesa es la transformación del monstruo humano al anormal. Para este autor, el monstruo constituye una noción jurídica y biológica: “en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” (ídem). Por lo tanto, el monstruo existiría en una posición límite de la ley, la excepción a la regla.

Durante el siglo XVIII y a principios del XIX, el monstruo será considerado como una infracción a estas leyes ya mencionadas, pero que, a su vez, se encuentra fuera de éstas. Esto quiere decir que tiene un carácter ambivalente: así como se opone a los principios naturales que rigen durante este período de tiempo, es el resultado de estos mismos principios. Otro aspecto que se le daba al monstruo es “la ininteligibilidad tautológica”, lo que quiere decir que éste tiene la capacidad de explicarse a sí mismo a través de todas las anomalías que de él surgen, pero su mera existencia es incomprensible para los demás (62-63).

De este modo, el monstruo será entendido como “un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado” (63), pero que, en su paso hacia el dominio de la anomalía, adquirirá las características del incorregible y del desviado sexual:

El individuo anormal del siglo XIX va a seguir marcado (...) por esta especie de monstruosidad cada vez más difusa y diáfana, por esa incorregibilidad rectificable y cada vez mejor cercada por ciertos aparatos de rectificación. Y, por último, está marcado por ese secreto común y singular que es la etiología general y universal de las peores singularidades. (65)

El cambio del monstruo al anormal se debería a que éste, al ser una noción jurídica, está ligado a las transformaciones político-judiciales que ocurren durante los distintos períodos que el autor trabaja, por lo que, al ir implementándose nuevas políticas corporales, las concepciones sobre el cuerpo del monstruo se ven afectadas. Este cambio también estaría relacionado con lo que Courtine expone sobre el declive del monstruo, ya que, en el aumento de la compasión producto de la aparición de la minusvalía, a finales del siglo XVIII, se empiezan a desdibujar los límites entre la normalidad y la anormalidad de los cuerpos, volviendo difícil encasillar los cuerpos anormales como monstruos (*Historia vol.3* 225). Con la llegada del cine se abriría paso a la categoría de lo monstruoso, donde ya no se exhiben monstruos, como en las barracas de feria del siglo XVIII y XIX, sino que se expone lo que vendrían a ser representaciones o signos del monstruo. Volviendo a Foucault, quiero dejar en claro que, cuando me refiera a anormalidad, estaré aludiendo a los cuerpos que no encajan dentro de las prácticas o dispositivos que buscan la identificación del sujeto hacia una norma corporal homogénea y, por tanto, establecen denominaciones como lo humano y lo monstruoso (tanto desde una visión político-jurídica como desde una

visión biológica) para perpetuar la idea de que hay cuerpos que predominan por sobre otros.

### **2.3. El monstruo y lo monstruoso: la importancia de la mirada**

En relación con la diferencia entre el monstruo y lo monstruoso, en “El cuerpo inhumano” y “El cuerpo anormal”, Courtine hará un estudio antropológico sobre la percepción del monstruo a través de ciertos períodos históricos, donde señala que la diferencia principal recae en que el primero, cuerpo destinado al espectáculo de la mirada, es “una presencia repentina, una exposición imprevista, una alteridad perceptiva intensa, una suspensión temblorosa de la mirada y del lenguaje, una cosa irrepresentable” (*Historia vol.1* 367), mientras que lo segundo se construye en base al discurso: “lo imaginario, la fabricación de un universo de imágenes y de palabras que supuestamente transcribe lo irrepresentable, el encuentro brutal, el choque frontal con la inhumanidad de un cuerpo humano” (ibid. 368). Es el imaginario monstruoso el que instala ficciones sobre los monstruos, y va evolucionando a través de la historia, ampliando los signos sobre lo monstruoso; el monstruo puede extinguirse, lo monstruoso no. Por ende, a juego con nuestro análisis, el término que mejor se adecúa para las representaciones corporales en las obras a trabajar es el de lo monstruoso, ya que es el discurso de los cuerpos que se conciben desde la dificultad de lo irrepresentable lo que se desarrolla en éstas.

Lo monstruoso, entonces, surge a partir de cómo se concibe el monstruo, lo cual puede variar dependiendo del contexto histórico y cultural. Courtine establece cuatro principios fundamentales para la elaboración de ficciones sobre cuerpos monstruosos durante los siglos XVI y XVII, pero que a día de hoy también puede ser aplicadas: la *hibridación* o fusión entre lo humano y lo animal, reunir lo civilizado y lo salvaje dentro de un mismo cuerpo; *el centro y la periferia*, lo que quiere decir que, por muy animal que parezca por fuera, el monstruo siempre debe conservar su centro humano; *el exceso y el defecto*, es decir, la carencia de algún elemento que constituya lo humano, o, por el contrario, el exceso de ciertas partes u órganos del cuerpo; y *la profundidad y superficie del cuerpo*, que se relacionan con los niveles de anormalidad que puede poseer un cuerpo (ibid. 368-369). Si bien, estas características permiten entender de dónde proviene lo monstruoso, es necesario tener en cuenta que la noción de monstruo se articula siempre desde el discurso

hegemónico sobre el cuerpo, por lo que, siguiendo a Foucault, al cambiar estos discursos también van a variar las concepciones de lo monstruoso.

Por otro lado, Courtine también explica cómo ha evolucionado el rol de la mirada sobre los monstruos, desde las barracas de ferias, donde surgen las primeras formas de lo que después se instaló como el espectáculo moderno de entretenimiento de masas (*Historia vol.3* 203), hasta la patologización de ésta a finales del siglo XIX: “La curiosidad hacia los monstruos humanos, cuando se ejerce fuera de la esfera médica, será viciosa, malsana, perversa: una infracción reprensible en lo que se refiere a la ley al mismo tiempo que una desviación psicológica en lo que se refiere a la norma” (ibid. 234). Es aquí donde se conciben el voyerismo y el exhibicionismo como las patologías que también representan la sanción moral de enfrentarse visualmente a los cuerpos anormales sin una intención utilitaria detrás (a diferencia del terreno medicinal). Sin embargo, adentrados en el siglo XIX, y con el afloramiento de nuevos signos de lo monstruoso, lo anormal pasará a ser “una cuestión de percepción, el estigma se encuentra en el ojo del que observa” (ctd. en Courtine, *Historia vol.3* 252), por lo que lo monstruoso dejará de ser percibido sólo desde lo corporal para también ser entendido desde las desviaciones psicológicas, entrando al terreno de las anomalías.

Volviendo a la concepción del monstruo desde lo visual, el monstruo va a perturbar la percepción corporal de aquél que lo observa, estableciéndose desde la alteridad, desde la vereda opuesta a las formas de vida humana que se conciben bajo la norma, para así reafirmar la normalidad de los cuerpos que lo miran. De esta forma, el monstruo no puede reconocerse en los cuerpos apegados a la norma, sólo puede hacerlo dentro de su propia irrepresentabilidad, concibiéndose como lo que Kristeva señala “la abyección de sí”:

... cuando [el sujeto] encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no *es* otro que siendo abyecto ... sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser. (12)

En este sentido, el monstruo deviene abyecto a causa del impacto visual que produce en quien lo observa, y este impacto permite transformar el cuerpo del monstruo en un signo de la anormalidad: “El monstruo es una excepción que confirma una regla: la normalidad del

cuerpo urbanizado del ciudadano que la ronda de estigmatizados que desfilan ante el objetivo invita a reconocer en el espejo deformante de lo anormal” (*Historia vol.3* 219). La mirada se torna crucial para entender la visualidad y la abyección como dispositivos, ya que instala el primer límite para distinguir la anormalidad del monstruo en oposición a lo que se constituye como un cuerpo humano. De acuerdo con Sara Ahmed, “El odio está implicado en la negociación misma de las fronteras entre el yo y los otros, y entre comunidades, en donde «los otros» entran al ámbito de mi, o nuestra, existencia como una amenaza” (90). En este sentido, el monstruo como un abyecto es el otro que supone un peligro para la existencia del “yo”, y la relación entre el observado y el observador se basa en una economía afectiva del odio, es decir, en la circulación del “vínculo negativo con otro que uno desea expulsar, un vínculo que se sostiene expulsando al otro de la cercanía corporal y social” (Ahmed 95). El odio, como una economía afectiva, transita y produce efectos en los cuerpos que son odiados, efectos que se traducen en la repulsión, rechazo y exclusión del cuerpo monstruoso, pero que también ayudan al observador a definir el lugar en el cual se posiciona, reconociéndose en lo humano (“yo”) y no en el monstruo (“otro”).

Para Courtine, establecer esta idea normalizadora sobre lo que debe considerarse humano, surge a raíz “de un conjunto de dispositivos de exhibición de su contrario, de puesta en escena de su imagen invertida” (*Historia vol.3* 206). Es por esta razón que las barracas de feria resultan tan necesarias para comprender el rol de la visualidad como uno de los mecanismos que, al igual que la abyección, ayudan a sostener el ideal corporal de lo humano: “no hay necesidad de medios coercitivos para esta pedagogía masiva, todo lo contrario de un espacio panóptico y una vigilancia de Estado: una red floja y desperdigada de establecimientos de espectáculos” (id.). De estas mismas imágenes que se constituyen desde lo no-humano, desde la anormalidad, surgirían las diversas ficciones de lo monstruoso, que irán permeándose de nuevas significaciones durante los distintos períodos histórico-culturales.

Al respecto, en “Política del monstruo”, Giorgi, añade que son los dispositivos políticos los que establecen reglas sobre las formas de vida, regulando las experiencias corporales de los sujetos, por lo que la abyección y la visualidad estarían actuando a favor de estas prácticas regulatorias. El monstruo viene a desafiar las políticas de control ejercidas sobre los

cuerpos, sobre todo aquellas que buscan el exterminio de los cuerpos anómalos (*Política* 324), ya que amenaza la constitución del sujeto desde la corporalidad. En relación con esto, Foucault dirá que, en la transgresión del monstruo de las leyes jurídicas y biológicas, su excepcionalidad

... pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar. El derecho está obligado a interrogarse sobre sus propios fundamentos o bien sobre su propia práctica, o a callarse, a renunciar, a recurrir a otro sistema de referencia o, por último, a inventar una casuística. El monstruo es, en el fondo, la casuística necesaria que el desorden de la naturaleza exige en el derecho. (69)

Por lo tanto, el monstruo es un marco desde el cual se construye el derecho, y con ello una serie de dispositivos políticos que regulan los cuerpos, estableciendo los límites de lo humano en su propio cuerpo y en su propia existencia. Como he mencionado anteriormente, dos de los dispositivos que interesan a mi análisis son la abyección y la visualidad, ya que ambos permiten la constitución de un sujeto que se forme de acuerdo a lo que la norma exige para los cuerpos, es decir, desde una perspectiva donde el ideal humano corresponde a unos estándares estrechamente cerrados (específicamente, a los estándares del hombre blanco heterosexual). Por otro lado, Courtine, al señalar que el espectáculo del monstruo en las barracas de feria, a finales del siglo XIX, constituye el dispositivo principal de control sobre los cuerpos a través de lo visual, estableciendo el signo de la inhumanidad en cuerpos anormales, busca dar cuenta de que el monstruo es quien supone el contravalor de lo humano, no la muerte (*Historia vol.1* 367), ya que en él se establece lo no-humano. A diferencia de éste, Giorgi concebirá al monstruo como una continuidad entre lo humano y lo no humano, donde se borran los límites corporales, políticos y culturales (*Política* 324). De modo que el monstruo será una potencia que desdibuja estos límites de lo que se ha concebido como lo humano. No es aquello que se observa como fuera de lo humano en oposición a esta categoría, sino que “un “interior externalizado” de lo humano” (Ibíd. 325), el umbral desde donde se perciben las experiencias corporales que escapan a la normalidad. Similar a lo que expone Butler, el cuerpo abyecto del monstruo no es un exiliado completo del sujeto, no se instala desde la exterioridad misma, sino que está presente dentro de cada cuerpo, en cada diferencia, en cada anomalía. La abyección cumple la función de recordar, desde los discursos

hegemónicos, cuál debe ser el ideal del sujeto, actuando como una fuerza constitutiva de éste, delimitando la categoría de lo humano y jerarquizando los cuerpos.

Para finalizar, el cuerpo monstruoso se constituye como un cuerpo abyecto en cuanto este enfrenta al *yo* humano que existe en su interior. Por lo que, más que un contravalor, el enfoque que busco para mi análisis sobre los cuerpos monstruosos, es que estos están en un constante devenir del cuerpo “normal” o “humano” hacia nuevas experiencias de lo viviente; de un *yo* que, debido a los dispositivos de abyección, deviene abyecto en su corporalidad. Devenir abyecto es devenir excluido, desafiar la norma constantemente, “lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura” (Kristeva 9). Los cuerpos monstruosos, desde su experiencia más allá de lo humano, amenazan las prácticas que establecen los cánones corporales aceptados como lo humanamente normal, por ende, la abyección actúa para transformarlos en cuerpos abyectos que deben expulsarse, exiliarse de la sociedad y del sujeto, para así borrar las infinitas diferencias que surgen en los cuerpos a través de las anomalías, y fomentar, de este modo, las individualidades uniformes.

#### **2.4. El miedo detrás del monstruo**

De los diversos estudios sobre *Distancia de rescate*, me interesa poner en discusión aquellos que se relacionan principalmente con el objetivo de mi investigación: el rol de los cuerpos monstruosos en la narrativa de la autora. He rescatado dos autores que trabajan la función de lo monstruoso en esta novela a partir de lo fantástico y el miedo: Lucía De Leone y Rodrigo González Dinamarca.

Para De Leone, elementos como la configuración del cuerpo de David en un monstruo se pueden catalogar desde lo fantástico, específicamente desde el terror, al no ser realistas. Esto lo va a relacionar principalmente al relato rural del cual hace uso la autora para exponer diversas problemáticas:

En un espacio heterogéneo, como lo es el campo del presente, que paradójicamente parecería estar agotándose en el plano material y literario-cultural, cohabitan, sin embargo, capas temporales asincrónicas que versionan, en instancias narrativas de convivencia y contaminación cronológicas, diferentes relatos rurales. Esto demanda, como se verá, una

búsqueda formal que hace uso de elementos no realistas (en un arco impreciso del extraño al fantástico, y del fantástico al terror), que fragmenta el espacio textual y lo desvía tanto de los géneros de la «escritura espacial» o «escritura geográfica» (...) como de los parámetros más consabidos de algunas formas de la novela realista. (66)

El rol asociado a lo monstruoso en la novela tiene que ver con la representación del campo como un lugar que encierra los miedos de una sociedad que sufre una grave crisis medioambiental, y esto se ve reflejado en el cuerpo de David a raíz de “la separación cuerpo-espíritu y la transmigración de las almas, lo que daría como resultado una nueva criatura (...), como única posibilidad de salvación en un campo también manipulado por la transgénesis” (De Leone 69).

Por otro lado, González Dinamarca se enfocará en el rol que cumplen los niños monstruosos dentro de la obra, los cuales estarían para transgredir los espacios que tienden a ser considerados de protección, como la familia (90). Entonces, la principal función que tendría lo monstruoso en la novela es que

... como entidad creada y proyectada desde la cultura, permite revelar las preocupaciones y temores que sobrevuelan el imaginario de la misma. En otras palabras, el surgimiento o explotación de una criatura monstruosa en un contexto específico da cuenta de cómo se articula el miedo a la ruptura de una norma particular. (González 92)

Al igual que De Leone, este autor atribuye al miedo el principal rol de lo monstruoso: “el surgimiento o explotación de una criatura monstruosa en un contexto específico da cuenta de cómo se articula el miedo a la ruptura de una norma particular” (92). Este miedo surgiría tanto del impacto visual que provoca la imagen del monstruo (los niños deformes), como de la pérdida comunicacional que afecta a los personajes (la actitud de David).

Por mi parte, considero que la función de los cuerpos monstruosos no sólo debe asignársele al miedo, sino que también hay una concepción de la anormalidad por detrás de lo monstruoso, lo que permite ver, en la incorporación de este recurso en las novelas de Schweblin, el modo en que lo monstruoso también es expuesto para problematizar aquello que se ha concebido bajo ciertas normas corporales, es decir, cómo se configura lo humano a partir de representaciones corporales que corresponden a un ideal en el cual casi ningún (o ningún) cuerpo encaja.

## 2.5. El monstruo y el cyborg

La otra obra perteneciente al corpus, *Kentukis*, explora en profundidad la experiencia viviente de la máquina, la flexibilidad del aparato eléctrico para volverse prótesis de la organicidad del cuerpo. En *Manifiesto Cyborg* (1984), Donna Haraway realiza una crítica al feminismo socialista de finales de siglo XX, proponiendo al cyborg como una alternativa a este movimiento que sigue encasillado en una visión parcial y sesgada sobre las mujeres. Lo que interesa principalmente a mi análisis es la definición que ofrece la autora sobre el cyborg como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (4), un ente que derriba fronteras en su propia constitución. Por ende, en la capacidad del kentuki, al ser extensión de la corporalidad humana, se derrumban los límites entre lo orgánico y lo mecánico, el cuerpo oscila entre la máquina y la carne, la vida y la muerte, lo animal y lo humano. El cyborg “puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos” (Haraway 66), su existencia escapa a los convencionalismos, a la normatividad.

Cuando Haraway establece que en el cyborg confluyen la realidad social con la ficción, apunta a “una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo sugerente de acoplamiento muy fructíferos” (5). El cyborg supera las barreras binomiales establecidas a lo largo de la historia, no es sólo producto de la realidad misma, sino que también produce discursos sobre ésta. En este sentido, puede considerarse como un monstruo moderno, en donde los límites del cuerpo se desdibujan, constituyéndose una nueva corporalidad viviente de experiencia. Es en la ficción donde el cyborg tiene la oportunidad de alcanzar con más eficacia esta destrucción liminal: “en la ciencia ficción feminista, los monstruos cyborg definen posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y de la Mujer” (Haraway 63). Sin duda, la importancia para la autora recae en pensar el cyborg como una alternativa para la división sexual de género, ya que, en su existencia, el cyborg no está generizado, “es una criatura en un mundo post genérico” (6). Pero, además, esta existencia tampoco encaja en los estándares que proponen una dualidad corporal: humano/máquina, humano/animal, normal/anormal, vivo/muerto. El cyborg va más allá de estas oposiciones y se establece

como continuidad, flujo constante de transgresiones y fusiones que generan infinitas posibilidades corporales (13).

La autora postula tres rupturas determinantes para comprender su propuesta teórico-política sobre el cyborg: la primera, entre lo humano y lo animal, la cual se acerca al planteamiento de Giorgi en “El «animal de adentro»”, en donde lo animal no se establece desde la alteridad u oposición a lo humano, sino que está presente en la misma interioridad humana, en un devenir incansable hacia el exterior, y

... en tanto que exterioridad inasimilable, se vuelve interior, doméstico, íntimo; el animal irrumpe en el corazón de lo propio, en un adentro que se multiplica en layers, umbrales, en pliegues, y que retraza los límites fronteras y distribuciones entre interior y exterior, entre lo propio (...) y lo ajeno, la alteridad y lo impropio. (184-185)

Por lo tanto, no hay diferencia entre especies, “lejos de señalar una separación de los seres vivos entre ellos, los cyborgs señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros” (Haraway 9).

La segunda ruptura se establece entre lo orgánico y lo inorgánico, lo humano y la máquina. Según la autora, este quiebre se ha dado con mayor fuerza a finales del siglo XX, a causa del impulsado desarrollo biotecnológico que convierte a las máquinas en seres vivos, mientras los humanos se vuelven cada vez más inanimados (10). Este planteamiento puede relacionarse con lo que exponen Gilles Deleuze y Félix Guattari en el *Anti Edipo*. El cyborg vendría a ser el cuerpo sin órganos que ambos autores postulan en su texto. El cuerpo sin órganos es “lo improductivo, lo estéril, lo engendrado, lo inconsumible” (17), lo no funcional. No se rige por la producción deseante de la máquina, “sin embargo, es producido en el lugar adecuado y a su hora en la síntesis conectiva, como la identidad del producir y del producto” (id.). El cyborg, como cuerpo sin órganos, no produce, pero es producido, fabricado artificialmente; no necesita, como el cuerpo máquina, acoplarse a otros cuerpos, sólo se necesita a sí mismo para reproducirse, multiplicarse, rompiendo con los binarismos y regímenes asociativos (Deleuze 19).

La última ruptura se establece entre lo que Haraway denomina “lo físico y lo no físico” (10), la materialidad y la inmaterialidad puestas en jaque. Este aspecto es esencial para el análisis de *Kentukis*, ya que estos aparatos se instalan como una posibilidad de extender el

cuerpo más allá de lo orgánico, permitiendo, a su vez, que el sujeto controlador del kentuki pueda desplazarse a lugares que ni siquiera imaginaba. Las barreras geográficas se rompen. Si seguimos el planteamiento de Paula Sibilia en *El hombre postorgánico*, donde señala que las barreras espaciales y temporales de lo humano, entendido como un ente orgánico, se desvanecen en la inmediatez y conectividad que ofrecen las tecnologías digitales del capital, dando paso a otro tipo de experiencias corporales desde la inmaterialidad; el kentuki, entendido como un cyborg –o un hombre postorgánico–, explota el espacio privado, lo expone hasta el más mínimo detalle: “más allá de "virtualizar" los cuerpos extendiendo su capacidad de acción por el espacio global, la convergencia digital de todos los datos y tecnologías también amplía al infinito las posibilidades de rastreo y colonización de las pequeñas prácticas cotidianas” (66). Haraway considera esto como una desventaja de pensar los cuerpos como cyborgs. Sin embargo, la ventaja de comprender esta ideología posibilita destruir las barreras impuestas por las prácticas performativas sobre las corporalidades: “un mundo así podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios” (13-14). En la conjunción entre estas dos perspectivas se encuentra la lucha política, dice Haraway, una lucha que desafía al lenguaje y la normatividad de los regímenes discursivos que producen y reproducen cuerpos estandarizados: “la escritura es, sobre todo, la tecnología de los cyborgs” (55).

Todas estas transgresiones permiten construir una figura monstruosa del cyborg, donde los límites se disocian y confluyen en un devenir incesante del cuerpo, ya no humano ni animal, ni orgánico e inorgánico, ni material e inmaterial. El cuerpo cyborg es monstruoso al desafiar estos dualismos, cuestionar la norma en la que se categorizan jerárquicamente los cuerpos. Permite entrar a una zona desplazada, el margen del cual se configura la abyección.

### 3. Capítulo I: El monstruo abyecto en *Distancia de rescate*

#### 3.1. Aspectos narrativos

Antes de entrar de lleno en el análisis de *Distancia de rescate*, hay que tener en cuenta la manera en que se construye el relato, sus características principales y cómo aportan al foco de esta investigación. En primer lugar, considero necesario recalcar que la narración nos introduce de lleno en una puesta en abismo de la misma, lo que quiere decir que existe un relato principal que contiene otros relatos, conformando un entramado de narraciones. Esto se ve reflejado desde un inicio *in media res*, cuando los hechos más importantes ya han ocurrido, y donde la protagonista, Amanda, es asistida por David -hijo de su amiga Carla-, quien la insta a relatar y recordar los sucesos que la han llevado a la salita de espera en la que se encuentran ambos personajes en el presente narrativo. El motivo por el cual David le pide a Amanda que comience a relatar con sumo detalle los acontecimientos tiene que ver con los gusanos, elemento crucial para entender las razones de los desenlaces para los personajes. Con esto debemos tener en cuenta que la narración ocurrirá desde la perspectiva de la protagonista, dificultando, en ocasiones, la credibilidad de su propio relato: “Me asusta cuando pasa tanto tiempo sin que digas nada. Cada vez que podrías decir algo pero no lo hacés, me pregunto si no estaré hablando sola” (45).

Volviendo a lo anterior, la puesta en abismo también ocurre dentro del relato de Amanda, cuando Carla le cuenta a su amiga el fatal suceso en el que su hijo estuvo a punto de morir. De esta forma los distintos relatos tienden a imbricarse para producir una narración en distintos tiempos, “capas temporales asincrónicas que versionan, en instancias narrativas de convivencia y contaminación cronológicas” (De Leone 66), así como también se contamina el espacio en el que se desenvuelven los personajes. Del mismo modo que un rompecabezas, la narración nos ofrece distintas piezas que deben ser ensambladas para su comprensión, piezas que vendrían siendo esos detalles importantes que David busca dentro del relato de Amanda. Entender el rompecabezas implica entender tanto el entorno físico y cultural que rodea a los personajes, como las relaciones que se desarrollan entre estos mismos.

Otro aspecto importante que se relaciona con la puesta en abismo es la manera en que el relato se tensa sobre sí mismo, dotando a los personajes de cierta conciencia sobre su

inserción dentro de la narración. Esto se puede ejemplificar sobre todo en el diálogo que mantienen Amanda y David en la sala de emergencia: “Es que estoy anclada en este relato, lo veo perfectamente, pero a veces me cuesta avanzar” (7) “¿Por qué sigue entonces el relato?” (43), donde relatar sus recuerdos le servirá a la protagonista para entender el motivo de su fatalidad, encontrando el “punto exacto en que nacen los gusanos”. En este sentido, se hace un paralelismo entre el relato y el recuerdo. Amanda se encuentra anclada dentro de una memoria que no le permite avanzar, y tiende a volver una y otra vez a esta historia para poder entender el motivo de la intoxicación en ella y su hija. El niño también manifiesta esta consciencia del relato, instalándose desde una perspectiva omnisciente, conociendo las razones y sentires de los sucesos y los personajes, respectivamente, y ubicándose, también, temporalmente dentro del relato: “Pero Amanda, ya pasamos por eso también. Ya hablamos del veneno, de la intoxicación. Ya me contaste cómo llegaste hasta acá cuatro veces” (37), “Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias” (43). De esta forma, el relato principal se centra en Amanda reconstruyendo los acontecimientos, siendo guiada por David, quien determinará qué es lo importante y qué no lo es para continuar la narración, y así comprender el misterio que rodea la novela desde un comienzo.

Este recurso de puesta en abismo del relato está muy relacionado con los elementos fantásticos que introduce la autora para crear esta estructura de misterio rodeada de una atmósfera cercana a lo sobrenatural. Esto puede reflejarse principalmente en el ritual que se realiza en la casa verde, ya que se nos deja en claro desde un comienzo que, para esta construcción de mundo, el alma es un elemento tan esencial que hasta puede migrar de un cuerpo a otro. Muchos de estos elementos sobrenaturales también se asocian a la corporalidad, ya que es desde el cuerpo donde emanan las anomalías que ponen en tensión la cotidianeidad de los personajes. La construcción de una figura tan visual, como lo es el monstruo en la novela, no es sólo un ornamento que sirve a la narración, sino que también permite articular la misma (Mitchell 101). Las representaciones que hace Schweblin sobre el cuerpo en la obra pueden ser analizadas desde variadas aristas, esta misma nos permite profundizar tanto desde la transformación que afecta la subjetividad de David, como en las deformidades físicas presentes en los niños de la zona, además de introducir el relato desde una visión femenina, problematizando los vínculos entre los personajes, principalmente

entre las madres y los hijos. Analizar la novela desde estas distintas aristas será fructífero para comprender cómo se construye y se manifiesta lo monstruoso, y la función que cumple el monstruo como un abyecto en la novela.

### **3.2. Vínculos con lo monstruoso**

Como mencioné anteriormente, la novela se encarga de profundizar en los vínculos que comparten los personajes, sobre todo el vínculo entre las madres y sus hijos, que ha quedado expuesto al peligro de lo monstruoso. Esto se refleja principalmente en la relación entre David y Carla, ya que, al haber llevado a su hijo a la casa verde, ha permitido que ocurra la pérdida de las características que identifican al niño con lo normal, lo humano. Esta pérdida también afectará la relación entre madre e hijo, en la cual Carla será la más afectada, renegando de su hijo: “—Carla, un hijo es para toda la vida. —No, querida— dice. Tiene las uñas largas y me señala a la altura de los ojos” (8). El monstruo no puede poseer las mismas características que el niño humano normal, y esto incluye cualquier vínculo filial que David haya tenido en su estado anterior. Esto ocurre porque, después de la transmigración de alma que experimenta David, su madre deja de considerarlo alguien con quien pueda compartir las mismas características. “A través de los encuentros afectivos, los objetos y los otros se perciben como poseedores de atributos; esto es lo que le “da” al sujeto una identidad separada de los otros” (Ahmed 92), por lo que Carla deja de posicionar a David en el lugar del “nosotros” para trasladarlo al lugar de los “otros”. Con esto busca exiliarlo de su círculo social familiar, identificándolo como un abyecto. Sin embargo, Carla sigue siendo su madre, no puede deshacerse de este vínculo con tal facilidad: “No quería verlo, Amanda, lo que quería era escapar” (15). La presencia de su hijo supone una constante amenaza al rol social que se le ha impuesto como madre.

Para Amanda, la presencia de lo monstruoso en los niños también implica una jerarquización de los cuerpos. Aquellos que considera íntimos, Nina y (en algunos momentos) Carla, los identifica desde un lugar donde ella misma puede reconocerse, mientras que con David y Abigaíl ocurre lo contrario, ya que “al alinearme con algunos otros, me alinee en contra de otros otros” (Ahmed 91), situando los cuerpos que escapan a la normalidad en el lugar de los “otros”. A diferencia de Carla, Amanda no necesita la experiencia del vínculo afectivo con este monstruo para categorizarlos en esta posición, le

basta con solamente observarlos. “Este otro, que tal vez representa o se presenta junto con otros otros, me presiona, amenazando mi existencia” (Ahmed 90). Por lo que la figura del monstruo encierra un peligro para la protagonista. Nina también se verá perturbada por los rasgos monstruosos del cuerpo de Abigaíl: “Está agitada, entre divertida y asustada” (19); no siendo así en su primer encuentro con David: “Nina aparece sonriente (...). Se la ve divertida y tranquila” (22). La reacción de Nina sigue siendo más inocente que la de su madre, más infantil, ya que presenta una cierta “exaltación que siente al estar cerca de ellos, de esa realidad que es parecida a ella, pero a la vez tiene algo de diferente” (González 100). Pareciera ser la sorpresa natural que se experimenta al encontrarse con lo desconocido. Por lo que, tanto para Nina y Amanda, el contacto visual es clave para discernir al monstruo, y con ello el peligro. Sin embargo, la novela encierra un monstruo que no puede ser percibido desde la visualidad, los niños monstruosos son sólo efecto de este peligro. Al no poder verlo, la distancia de rescate falla, y ocurren las fatalidades que analizaremos más adelante.

En resumen, la forma en que se representan los vínculos con lo monstruoso en la novela busca poner en la mira la relación entre madres e hijos, problematizando por sobre todo el rol materno que encarnan los personajes de Carla y Amanda. Ellas se consideran las principales culpables por la intoxicación de sus hijos: “por qué mierda estaba ocupándome de un puto caballo en lugar de mi hijo” (10), “Cuando estábamos sobre el césped con Nina, entre los bidones. Fue la distancia de rescate: no funcionó, no vi el peligro” (54). La voz de David en la salita de espera, sin embargo, aclara que la culpa no es de ellas, está más allá de las decisiones tomadas por las madres, se trata de una amenaza que ha estado siempre y los niños son sólo las víctimas de ésta. Los niños monstruosos desestabilizan la noción la normalidad en los espacios más íntimos y familiares, la transmigración de almas es el detonante para la descomposición de una familia que ya se venía abajo. Para la protagonista, David y Abigaíl representan el horror en la tarea de la maternidad, ambos suponen una situación que Amanda considera impensable e inimaginable. Por otro lado, la ausencia del elemento paterno, que se hace presente hacia el final de la novela, indica que existe un quiebre en los vínculos familiares. Omar, el padre de David, sólo aparece en los relatos de Carla para recordarnos que su atención la dirige más a sus labores que al niño: “Así que teníamos ese bendito caballo con nosotros. Omar lo miraba todo el día, lo seguía como un zombi” (9). Así como el hilo con el que Amanda describe la distancia de rescate,

los vínculos filiales entre los personajes se tensan, y tanto la maternidad como la paternidad se problematizan al vincularse con lo monstruoso, obstaculizando la tarea de protección y seguridad que se les asigna a los padres usualmente. Cuando el niño se vuelve un monstruo, el hilo se rompe.

### **3.3. El miedo y el peligro: La distancia de rescate**

El campo como espacio en la literatura tradicional es siempre construido como el lugar de la tranquilidad, donde el hombre escapa para reconectarse con la naturaleza y consigo mismo. Schweblin realiza una vuelta de tuerca a esta concepción del campo. Sigue siendo el lugar en donde los personajes huyen del estrés y la rutina de la urbe, pero tiende a romper con la calma del lugar al introducir elementos de misterio o sobrenaturales que también quiebran con la cotidianeidad del relato. “Mediante la exageración, ridiculización y deformación de los hechos, los personajes y las reacciones de los personajes frente a los hechos, Schweblin consigue esconder bajo una máscara grotesca una realidad que en definitiva es muy próxima a la del lector” (Livellara 356-357). En *Distancia de rescate*, esta deformación de los hechos encierra también elementos cruciales como el miedo y el peligro, los cuales serán necesarios para comprender las relaciones entre los personajes y lo monstruoso. Esta experiencia se verá reflejada principalmente en las madres, lo que pondrá en conflicto el rol materno al enfrentarse al monstruo en la figura de sus propios hijos.

En Carla el miedo está presente desde el nacimiento de su hijo. El sólo hecho de pensar que podría no ser normal la aqueja, ya que es consciente del lugar en donde se encuentra y de las dificultades de criar hijos bajo el signo de la normalidad. Después de la transmigración de almas ya no se reconocen, el temor aparece en la idea de tener que criar un hijo que no considera propio, un hijo que se encarga de enterrar animales muertos en su patio, que ya no le habla del mismo modo, que no es normal. En el caso de Amanda, el miedo pareciera ser una condición esencial para el trabajo de madre, algo que se hereda: “Mi madre dijo que algo malo sucedería. Mi madre estaba segura de que, tarde o temprano, sucedería, y ahora yo podía verlo con toda claridad, podía sentirlo avanzar hacia nosotras como una fatalidad tangible, irreversible” (26). Por otro lado, la actitud casi paranoica que tiene Carla con respecto a su hijo impulsa a Amanda a dirigir su miedo hacia los niños monstruosos: “si yo realmente no me dejara engañar por los miedos de tu madre, nada de esto estaría pasando”

(27); y no hacia el verdadero motivo del peligro, que es exactamente lo que David intenta que ella entienda.

Amanda demuestra en varias ocasiones una obsesión por el bienestar de su hija, una sobreprotección ante cualquier eventualidad que pueda poner en riesgo a su hija: “Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo «distancia de rescate», así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola” (10). Sin embargo, de poco le sirve ante aquello que está latente desde un comienzo, pero no puede ver: el veneno. Puede olerse y tiene sabor, pero al ser tan “sutil” no será capaz de advertirlo. Lo indican las plantaciones, el agua contaminada, los animales que se muertos, los bidones de pesticida, pero no se da cuenta. La tarea de David consistirá en ayudarla a entenderlo, a comprender el momento en que surgen estos “gusanos”.

El peligro que acecha a las protagonistas no es en sí el monstruo, sino que es aquello que produce al monstruo. La novela se encarga de recalcar en numerosas ocasiones el entorno que rodea a los personajes: “detrás, el gran campo de soja recién cortada” (14), “Algunas hasta tienen sembrados, los lotes alargados se extienden hacia el fondo hasta media hectárea, unos pocos con trigos o girasoles, casi todos con soja” (22), “Los campos de Sotomayor empiezan con una gran casona al frente y se abren hacia atrás, indefinibles” (27). Se sabe que Argentina es uno de los grandes productores de soja transgénica en Latinoamérica, y la obra está realizando una clara alusión a la situación actual del país. El sueño que tiene Amanda sobre su esposo y su hija en la cocina es un claro reflejo del peligro que supone el lugar donde se encuentran vacacionando:

—Decile a tu madre por qué no sos Nina— dice mi marido.

—Es un experimento, señora Amanda— dice y empuja hacia mí una lata. Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas. Sobre la mesa, a esa hora de la madrugada, la lata tiene una presencia alarmante.  
(25)

El campo como lugar idílico, en donde la gente escapa de la ciudad para poder relajarse, ahora es una exposición al riesgo. “La ciudad me pone demasiado nerviosa” (18), comenta Amanda, pero el campo no es tan diferente de la ciudad, como pensaba. La visión de la ruralidad como un espacio de protección ha sido alterada por la de un espacio destinado al extractivismo, “campos provechosos atravesados por intereses de los grandes productores, por capitales financieros que ven la soja como una inversión más y por empresas multinacionales productoras de semillas «mejoradas» y agroquímicos necesarios para el cultivo” (De Leone 64). Lo mismo sucede con la infancia, donde los niños han perdido la inocencia que se tiende a esperar de ellos, su única opción es vivir como monstruos en esas circunstancias. Dos territorios considerados como lugares de protección y cuidado se han visto vulnerados, la producción del capital ha calado en los poblados rurales. No sólo la industria se ha trasladado de la ciudad al campo, sino que también los servicios del capital: “Tal como me dijo Carla, la casa tiene más de oficina que de casa. Hay hombres tomando mate, y una mujer gorda y joven firma papeles leyendo los títulos de cada hoja en voz baja” (27-28). Existe un sincretismo entre lo rural y lo urbano, y las consecuencias de esta fusión de espacios no las sufren los adultos, quienes trabajan para esta nueva empresa, sino que serán los hijos quienes tendrán que cargar con los efectos secundarios: mutaciones en el cuerpo, intoxicaciones y muertes. El campo en esta novela produce al monstruo, un monstruo abyecto que no puede escapar de esta condición, sólo perpetuarla a través de los mismos mecanismos que la crean.

No puede negarse que en el monstruo hay un intento por personificar el miedo (Courtine, *Historia vol.3* 249), pero este miedo también encierra una crítica sistemática a la realidad misma. Esto me recuerda especialmente al miedo ecfrástico que señala Mitchell: “Éste es el momento de resistencia o contradeseo que tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de éfrasis podría hacerse real y literal” (139). Como lectora deseo que el monstruo de Schweblin se quede en el plano literario, en el texto, pero esta representación del monstruo está tan presente en el contexto que lo puedo reconocer en la misma realidad. El miedo ecfrástico también implica un lugar de privilegio, ya que éste surge en el rechazo a la ruptura entre los límites textuales y visuales de la representación, produciéndose en una realidad que considero íntima (Mitchell 140). En el caso de lo

monstruoso, el miedo ecfástico es la repulsión hacia aquello que representa lo monstruoso, aquello que no quiero percibir como mío en mi constitución de sujeto, es decir, el monstruo. Por tanto, tengo miedo porque no me considero monstruo, y tengo el privilegio de no serlo o, mejor dicho, de creer no serlo. Esto último es lo que sucede con Amanda, un miedo que nace por ser ajena al “experimento” que se lleva a cabo en el lugar donde decide pasar sus vacaciones.

### **3.4. El monstruo abyecto**

Cuando Kristeva señala que en la abyección ocurre “una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante” (7), no puedo evitar asociarlo directamente con el proceso de transmigración de alma que experimenta David en la novela. La intoxicación que aqueja al niño es la amenaza a su condición de sujeto vivo, pero esto se ha roto a raíz de la enfermedad que pone en peligro de muerte al muchacho. En la obra se deja en claro que la migración implica una transformación tanto física como psicológica: “yo tenía que estar dispuesta a aceptar su nueva forma” (13), relata Carla. El movimiento del alma a otro cuerpo conlleva un cambio en David, lo que se refleja corporalmente en sus ojos hinchados sin pestañas y las manchas blancas que recorren su piel, mientras que, psicológicamente, su drástico cambio de actitud provoca el miedo y rechazo por parte de su madre.

En este proceso David exilia aquello que pone en peligro su condición de bienestar: “había que sacarlo todo, bostezar con la boca bien abierta «dejar salir»” (15). Sin embargo, la eliminación del veneno trae consigo otra amenaza, la cual desestabiliza la condición de sujeto que supone una normalidad tanto física como espiritual, es decir, la idea de un cuerpo con una sola alma. Esto se asocia con lo propuesto por Kristeva: la abyección, como proceso, no cesa; y lo abyecto está siempre presente como un obstáculo para el sujeto. Ha superado la enfermedad, pero tras dividir su alma, el niño no puede regresar a la condición de bienestar anterior, por lo que ahora se percibe anormal: “Así que éste es mi nuevo David. Este monstruo” (16). La normalidad opera desde lo que se concibe como humano, y en el niño esa categoría se ha fracturado a causa de los distintos motivos que lo llevaron a esa situación, estableciéndose como un monstruo abyecto. Pero ¿qué es lo que provoca que David sea percibido como un monstruo? Para Carla, lo monstruoso opera en un ámbito

psicológico o subjetivo. Es ella quien presenta un temor constante a que su hijo no sea normal: “La primera vez que me lo dieron me angustié muchísimo. Estaba convencida de que le faltaba un dedo (...). Qué no daría ahora porque a David simplemente le faltara un dedo” (8). Este cambio en David produce la ruptura en el vínculo madre-hijo que ya he mencionado, produciéndose un distanciamiento entre ellos: “Era mío. Ahora ya no. (...) Ya no me pertenece” (8), “Ahora ya no me llama mamá” (9). La mujer se centra más en los aspectos conductuales y filiales para concebir a su hijo como un monstruo, “no será acaso la propia Carla quien crea de alguna manera la monstruosidad de David, al proyectar sobre él todos sus miedos y fantasías. Es ella quien, finalmente, lo pone en ese lugar de abyección” (González 97).

Por otro lado, Amanda percibe lo monstruoso en David desde la corporalidad: “Si no fuera por las manchas blancas que tenés en la piel serías un chico normal y corriente” (22). Algo similar ocurre entre la protagonista y Abigaíl, la niña de la tienda:

veo que tiene una de las piernas muy corta, como si apenas se extendiera por debajo de la rodilla, pero aún así tuviera un pie. Cuando levanta la cabeza para mirarnos vemos la frente, una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza. Está bien que Nina vea esto, pienso (...). Pero secretamente pienso que si ésa fuera mi hija no sabría qué hacer. Es algo horroroso. (19)

En este encuentro se aprecia mejor el choque visual que provoca el monstruo en quien lo observa. Asimismo, la descripción del cuerpo de la niña demuestra que la protagonista tiende a distinguir lo monstruoso a partir de los rasgos que se alejan de una norma corporal. En la novela se instalan los mismos dispositivos visuales que operan en la realidad para discriminar cuerpos, aquellos que determinan en qué lugar se sitúan los cuerpos. Amanda reconoce en Abigaíl a la niña que sólo quiere jugar entre los productos, pero al observarla detenidamente no puede evitar el horror, la perturbación, el rechazo. Ve en ella tanto al humano como al monstruo, reconociendo, además, la dificultad de ser madre de alguien así, de cargar con la responsabilidad de una criatura que sólo por poseer ese aspecto es excluida socialmente. Sin embargo, no se sitúa en esa posición, sino que desde el privilegio de tener a Nina en vez de David o Abigaíl como hijos.

En este pueblo Abigaíl no es la única, todos los niños presentan anormalidades producto de las intoxicaciones que afectan a la zona: “estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay” (32). Así como David, Abigaíl es víctima de un territorio contaminado que corrompe tanto los cuerpos como las almas, tanto el espacio físico como el espacio social, fracturando los vínculos entre los personajes. Sin embargo, la anormalidad de los niños monstruosos comienza a difuminarse entre ellos mismos. “La multiplicación de las diferencias puede borrar la diferencia. Las sociedades que son las nuestras, puesto que son democráticas, reclaman igualdad; pero como son sociedades de masas, buscan la uniformidad” (Courtine, *Historia vol.3* 256), por lo que es necesaria la presencia de un cuerpo normal como el de Nina para que estos niños comiencen a cuestionar sus propios cuerpos y reconocer sus anomalías. De este modo, en Nina, la novela establece una noción de lo que se considera normal, y a la vez, humano. Los niños del poblado presentan anomalías tanto en lo físico como en lo psicológico. A diferencia de ellos, Nina “tiene una sonrisa divina, tiene hoyuelos y se le frunce un poco la nariz” (11).

En el personaje de Nina es donde vemos la puesta en jaque de un cuerpo que se intenta constituir sujeto en tal contexto. Su cuerpo no sólo encaja dentro de las normas estéticas, sino que también se encuentra sano, sin ninguna amenaza que atente contra su proceso constitutivo. Sin embargo, el espacio se encarga de producir monstruos abyectos, y para la pequeña no habrá excepciones. La intoxicación alcanzará a Nina y también a su madre. Parece no haber salida de esta situación, el desenlace queda claro desde un comienzo. Los gusanos a los que tanto hincapié hace David al principio de la novela son el intento de representar esta problemática: la enfermedad de un pueblo y su gente que no reacciona al ver estos efectos. El capital sigue circulando en el campo. Así como se produce y reproduce la soja transgénica, se producen y reproducen los niños monstruosos. El signo de lo monstruoso en la novela no es sólo la representación de las anomalías corporales, con el consiguiente miedo o repulsión que produce el choque visual entre el monstruo y el cuerpo normal de quien lo observa; está ahí para dar cuenta de lo corrompido que se encuentra el entorno social, cultural y físico que rodea a los personajes, tanto así que ha transgredidos espacios antes resguardados, como lo son el campo y la niñez.

Como ya había adelantado, el monstruo abyecto es percibido por Amanda desde la materialidad del cuerpo, es decir, “lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (Butler 18). En la protagonista se manifiestan las prácticas regulativas y hegemónicas sobre los cuerpos. La concepción de un cuerpo a partir de lo que se considera la norma, lo humano, sobre todo desde la percepción de la mirada. Reconoce en David y Abigaíl

... aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto. (Íbid. 20)

Por lo que el enfrentamiento visual entre las protagonistas y los niños monstruosos establece los lugares en que se sitúan los cuerpos de ellas, desde la vereda opuesta a ellos, extranjeras a esa realidad. Con esto ya puede hacerse la idea de que una de las principales representaciones del monstruo en la novela se realiza a través de los niños. El monstruo de esta obra no es sólo el niño deforme y enfermo, sino que, a causa de esto, pierde su niñez, y con ello parte de su proceso constitutivo como sujeto. La problematización del vínculo filial entre David y Carla lo ejemplifica. Esto lo aleja de su condición de hijo, niño y humano, y por lo mismo es un abyecto. La abyección tiende a ser dirigida más bien desde los adultos hacia los niños monstruosos, ya que son ellos quienes producen el monstruo, los que trabajan en los grandes cultivos de soja. También son ellos los que normalizan la situación que afecta a sus hijos. Los niños del pueblo son el monstruo abyecto de un entorno contaminado que los produce y los excluye.

\*\*\*

Para ir finalizando, la representación del monstruo en la novela podría evocar tanto un peligro como un miedo que la protagonista quiere evitar a toda costa. Esta constante sensación de riesgo busca explorar, además, la construcción de los vínculos entre madres e hijos, problematizando la actitud sobreprotectora de Amanda, que de nada le sirve al momento de la intoxicación, ya que no logra salvar ni a su hija ni a ella misma de la

fatalidad. Por otro lado, representar a los niños del pueblo como una horda de seres anormales es también un llamado a cuestionar las prácticas del capital agroexportador que afectan por sobre todo a América Latina, prácticas que vulneran la salud y la calidad de vida en los pequeños poblados. Son los niños los que presentan malformaciones físicas, problemas de aprendizaje, hasta conductas extrañas, como en el caso de David. Carla y Amanda verán en ellos al monstruo, pero “Se trata de algo mucho peor” (51), señala el niño. Resulta algo contradictorio que la función de presentar lo monstruoso en los niños sea para evidenciar un monstruo mayor. Ellos no son el verdadero monstruo, tampoco lo es el campo contaminado. Los “gusanos”, que se transmiten a través del agua y el barro, están anunciando algo mayor, lo que está a simple vista, pero ni Carla ni Amanda son capaces de ver, o no quieren ver. Los niños monstruosos encarnan este peligro que amenaza silenciosamente al campo, pero no sólo personifican el miedo, son también el reflejo de una sociedad corrompida por el veneno del capital. Que sean niños los que construyen una imagen del monstruo permite replantearse las lógicas de las sociedades occidentales, el modo en que experiencias que en ocasiones tratamos de forma excluyente, como lo son la infancia, el medio ambiente, el rol de las madres; puedan estar tan relacionadas y ser afectadas por un mismo tipo de discurso que las regula y hegemoniza.

## 4. Capítulo II: *Kentukis* y el monstruo moderno

### 4.1. Experiencias de lo cotidiano

En la sociedad actual, la mayor parte de las relaciones interpersonales son mediadas por las tecnologías digitales, “es una cierta necesidad del sujeto contemporáneo salir del anonimato y comenzar a ser parte de un espacio público mediático. Aquí han sido claves las distintas aperturas ofrecidas por una diversa oferta de espacios, tecnologías y medios de comunicación” (Saavedra, 22). En este mundo globalizado, donde los sujetos se identifican mayormente con la producción global del consumo, siguiendo las últimas tendencias que exigen los avisos publicitarios y las pancartas gigantescas instaladas por sobre los techos, y en menor medida, con una idea de Estado o Nación que podría enmarcar la territorialidad política de estos sujetos (Sibilia 35); la novela de Schweblin busca retratar el funcionamiento de las tecnologías digitales a través de un elemento ficticio que viene a superar aquellas que ya conocemos, como lo son las tablets, los smartphones y las computadoras. Este elemento es el kentuki, un aparato que simula ser un peluche de animal, pero a la vez posee una cámara y ruedas por debajo para desplazarse. La gracia consiste en que alguien controla al kentuki desde algún otro lugar, detrás de una pantalla, por lo que el dispositivo permite la entrada de un completo desconocido a la vida privada de las personas. Además, si la conexión entre los sujetos y los kentukis llegara a finalizar, no habría vuelta atrás, siendo una de las principales limitantes del artefacto.

Esta es la premisa con la cual Schweblin trabaja para construir las diversas prácticas cotidianas que experimentan sus personajes. El relato nos introduce las historias de diversos personajes provenientes de distintos lugares, y sus interacciones con los kentukis y quienes los rodean. Los kentukis son lo único que vincula a estos sujetos. Algunas historias son más cortas que otras, su durabilidad está enlazada con la existencia del kentuki en sus vidas. La narración se realiza de forma interrumpida, lo que en muchas ocasiones da cabida a la intriga y el misterio, elemento que es característico en la autora. Este recurso narrativo permite poner en segundo plano a los personajes, para darle el protagonismo a la figura que da nombre a la novela. Esta es la realidad en que la autora circunscribe a sus personajes. La cotidianeidad se traslada al ámbito más privado de éstos, donde las tecnologías de la

comunicación ya han explotado hasta el cansancio la privacidad de las personas a través de la imagen, y para más remate, el kentuki no cesará esta explotación.

La obra se encarga de presentar la entrada de este nuevo dispositivo al mercado y su evolución conforme pasa el tiempo, llegando a ser tema principal de muchos noticieros televisados. Lejos de desestabilizar el mercado que ya existe de estos productos, el kentuki se acopla a las tecnologías ya existentes, demostrando cómo el mercado adapta las tecnologías en función del capital. Grigor, uno de los personajes, es un hombre que se encarga de comprar conexiones para controlar kentukis desde tablets o computadoras. Este joven monitorea cada conexión y anota las características principales de las personas que conviven con ese kentuki, para luego venderlas a personas que quieran “ser” kentukis de algún “dueño” en específico. Grigor decide dedicarse a esto hasta que el mercado se regule, sin embargo, una serie de episodios traumáticos provocan que se retracte de su decisión: “No iba a esperar a que las benditas regulaciones internacionales llegaran para sacarlo del negocio, ya habían tardado demasiado” (201). El kentuki se vende como un dispositivo que viene a cambiar las reglas del juego en cuanto a la comunicación digital. La apariencia del aparato y la interacción que tienen las personas con éste simulan una relación entre las personas y las mascotas, sin embargo, detrás de ese peluche hay alguien manejándolo. La relación se construye asimétrica, pero no se sabe cuál de las dos posiciones es la más riesgosa, si la de aquél que sólo puede observar sin poder hablar, o la de quien expone su intimidad sin reparar en las consecuencias. Detrás del kentuki existe una nueva forma de concebir las relaciones sociales, pero siempre operando desde las lógicas del capital: “Esos dispositivos novedosos que no cesan de surgir estarían infiltrándose en los viejos aparatos de normalización y en las instituciones disciplinarias de la sociedad moderna, para derribar sus muros, desestabilizar su orden e inaugurar una nueva lógica del poder” (Sibilia 26). Sólo cambia el gadget, pero los dispositivos de control siguen siendo los mismos.

En este contexto, la novela se centrará en la relación entre kentukis y humanos, en cómo influye la llegada de un anónimo a la intimidad de los personajes, y del modo en que controlar un kentuki permite a las personas salir de sus limitaciones corporales. El kentuki es un dispositivo que no sólo se acopla con lo tecnológico, sino que también con lo orgánico. Este acoplamiento otorga nuevas posibilidades para la experiencia sensorial en

las personas. Como un cyborg, destruirá ciertos límites, pero a la vez establecerá unos nuevos: el espacio privado se difumina lentamente, lo íntimo se hace público, lo humano deja de ser sólo lo orgánico, el acoplamiento entre la máquina y hombre se lleva a cabo a través de estos seres; pero la explotación de la privacidad trae sus consecuencias, y la máquina-hombre presenta las limitaciones de la tecnología digital. El kentuki es el monstruo moderno, uno distinto al de *Distancia de rescate*. En él se instauran las prácticas de la abyección, es el mismo monstruo quien produce seres abyectos, y a través de él se mantienen los dispositivos de control.

#### **4.2. Afectividad digital: La pérdida de la intimidad**

Como ya he mencionado, los kentukis van a renovar las tecnologías de la comunicación en la sociedad globalizada del capital. Para que esto sea posible, será necesario que las tecnologías digitales ya hayan mermado el terreno para la inserción del kentuki en la vida privada de las personas. A través de las redes sociales, esto no será un problema, ya que éstas permiten la entrada del sujeto a un mundo gobernado por la experiencia visual y la exhibición de la privacidad. Y no sólo eso, sino que a través de plataformas como facebook o instagram, ya es posible inmiscuirse en las vidas de desconocidos desde el anonimato. Lo que hace Schweblin en la novela es darle una forma física a prácticas que han estado ejerciéndose paulatinamente durante el siglo XXI, para así representar este tipo de experiencias comunes en la sociedad occidental actual. Lo que hace al kentuki tan especial es que se desprende de la supuesta moralidad que supervisa a las redes sociales que conocemos, en tanto políticas de privacidad, para mostrar una tecnología de la exhibición pura y dura. Las historias que narra la novela no son historias de personajes importantes, son historias personales, de sujetos con los problemas que suscita la sociedad globalizada. Los sujetos que la obra nos presenta son personas que manifiestan algún tipo de carencia afectiva, por lo que las tecnologías de la comunicación permiten tanto suplir esta carencia como evadir el problema que los afecta.

Por ejemplo, la primera historia que narra la novela es sobre Robin, una adolescente que intenta ganarse la amistad de dos chicas populares a través de un juego que realizan con el kentuki: “Lo primero que hicieron fue mostrar las tetas. Se sentaron las tres en el borde de la cama, frente a la cámara (...). Robin casi no tenía qué mostrar, pero lo hizo igual, más

atenta a las miradas de Katia y de Amy que al propio juego” (9). Robin probablemente no quiere participar en el juego, pero se siente obligada ante la presión social de no encajar como el resto, y una de las principales formas de poder hacerlo es repitiendo los patrones que observa en sus amigas, por lo que prefiere abrirle las puertas de su privacidad a un desconocido antes de quedar mal con ellas. “Espectacularizar el *yo* consiste precisamente en eso, transformar nuestras personalidades y vidas (ya no tan) privadas en realidades ficcionalizadas con recursos mediáticos” (Saavedra 23). En la exposición de los cuerpos desnudos a una cámara controlada por algún anónimo, se expone la intimidad de la joven. No sólo expone su cuerpo, sino que también el espacio en el que se desarrolla esta intimidad, su propia habitación. Posteriormente, las tres jóvenes logran comunicarse con el controlador del aparato a través de una ouija, pero se arrepentirán de haber tomado esta decisión. Quien opera el kentuki ha escudriñado no sólo en la vida privada de Robin, sino que también en su familia, para así chantajearla con hacer públicos estos datos. En la sociedad de masas actual, “Esos datos son muy valiosos en términos de marketing, ya que permiten enviar publicidad especialmente destinada a cada tipo de usuario-consumidor (...). En todos esos casos, el producto comprado y vendido es el consumidor” (Sibilia 35). De esta forma, el kentuki, a través de la recolección de datos que generan diferentes perfiles de sujetos, fomenta la autovigilancia y facilita la tarea en el control de masas.

Los personajes en los que más se profundiza la problemática de los afectos y la intimidad en la obra son los de Emilia, Alina, Marvin y Enzo. Emilia es una viuda que vive sola en la ciudad de Lima desde que su hijo se mudó a Hong Kong por trabajo. Desde el inicio de su historia se nos deja en claro la relación que mantiene con su hijo, quien le regala a su madre una conexión para controlar un kentuki: “[Emilia] había vivido lo suficiente para saber que cualquier cosa envuelta en más de dos texturas de celofán, entregada en cajas afelpadas, y contra firma y documento, valía lo suficiente para saldar sus deudas de jubilada y dejaba muy claro lo poco que sabía un hijo sobre su madre” (16). Como un intento de suplir la ausencia y distancia que mantienen, el hijo envía a su madre regalos costosos que ella prefiere vender antes de usarlos. Sin embargo, no ocurrirá así con este regalo. Al conectarse al kentuki se traslada al departamento de Eva, una alemana que la trata como si fuera una mascota (y con razón, ya que el aparato simula la apariencia de un conejo), recostando al aparato sobre una cucha, comprándole adornos y productos para animales. A causa de la

necesidad que Emilia tiene por el abandono de su hijo, encuentra en la joven un lugar de compañía para sus largas tardes sentada frente a la pantalla: “nadie la estaba mirando y bien valía el cariño que obtenía a cambio” (42), “Emilia sintió que quería a esa chiquitita más que nunca” (89).

Por un lado, Emilia comienza esta relación con la muchacha, y por el otro, reactiva el vínculo decadente que tenía con su hijo: “le gustaba que, desde que tenía el kentuki, si le mandaba mensajes con sus dudas y progresos, o comentándole lo que hacía la chica, él contestaba en seguida” (44). El aparato abre una posibilidad en cuanto a las relaciones afectivas entre los personajes. “La intimidad encuentra en las redes informáticas un lugar para desplazarse y exhibirse sin mayor contenido que la superficie que habita” (Saavedra 25), no importa tanto lo que Eva contarle al kentuki de Emilia, sino que simplemente le hable, que exista un interés por parte de la joven hacia ella. Esto es lo que problematiza principalmente la novela, el modo en que las relaciones afectivas han perdido el tacto personal en la intimidad, la conversación cara a cara, porque las tecnologías digitales amenazan este tipo de interacción a favor de una comunicación rápida, inmediata y cargada de contenido visual muchas veces innecesario. Es por esto que existen personajes como Marvin, un niño que es ignorado por su padre y encerrado en una habitación tres horas al día; Enzo, un hombre divorciado que debe hacerse cargo de los problemas que la situación familiar ha acarreado en su hijo; o Alina, una joven que mantiene un matrimonio en decadencia. Esta última es la que mayor ejemplifica la experiencia de la intimidad con la tecnología.

Así como señala Haraway, y debido a que el cyborg es un ser que marca la ruptura de los dualismos, en el kentuki también se disuelven los límites entre lo público y lo privado. La interacción entre Alina y su kentuki de cuervo desarrolla esta experiencia disolutiva, ya que ella es consciente de la exposición que hace de su vida frente a un desconocido. La idea de quién pueda estar rondando alrededor de su casa es una duda que la mantiene en constante alerta: “El kentuki podía no contestar, o podía mentirle. Decirle que era una colegiala filipina y ser un petrolero iraní. Podía, en una casualidad insólita, ser alguien que ella conociera y no sincerarse nunca” (28). Sin embargo, teniendo en cuenta la situación, la joven decide mantener un vínculo que restrinja las posibilidades de comunicación entre

ambos, exponiendo solamente su imagen y evitando cualquier intento del aparato por expresarse: “A la larga, el kentuki siempre terminaría sabiendo más de ella que ella de él, eso era verdad, pero ella era su *ama*, y no permitiría que el peluche fuera más que una mascota” (29).

La actitud de Alina y su decisión con respecto al kentuki responden, al igual que con Emilia, a una necesidad afectiva por las personas cercanas a ellas. En este caso, Sven, su esposo, se encuentra en la cúspide de su carrera como artista, por lo que pasa más tiempo trabajando en su taller que con su pareja. Alina expresa los celos que sentía en un principio cuando Sven se encontraba con su asistente, pero lo que más se resalta es la envidia que siente hacia él mismo, ya que, mientras éste disfrutaba de su éxito personal, “Ella no tenía un plan, nada que la sostuviera ni la protegiera. No tenía la certeza de conocerse a sí misma ni tampoco sabía para qué estaba en este mundo” (21). Es en este vacío de aspiraciones que surge una carencia, la cual intenta solventar a través de lo que el kentuki puede ofrecerle. Para Saavedra, la

... urgencia de los individuos por exhibir un plano subjetivo tiene su fundamento en la crisis de la representación estético política de la modernidad. Esta crisis es la manifestación de un quiebre en los modos de concebir al sujeto y se basa en una ruptura epistemológica, es decir, en un cuestionamiento radical de los saberes y, en especial, del lenguaje. Por esta razón el espacio de lo íntimo se mueve por la visualidad de una forma más pulsional, asimétrica y específica: la identidad es algo en movimiento sin dirección clara y expuesta a variaciones continuas. (25)

En este sentido, la pérdida del vínculo que pudo haber mantenido en un principio Alina con Sven tiene que ver con el modo en que se desarrollan las relaciones sociales en la actualidad, donde el lenguaje de la intimidad entre las personas que comparten un espacio privado se ha fracturado, por lo que cuando Alina decide exhibirse públicamente a un desconocido, también decide obtener algún tipo de reconocimiento que su vida privada no le puede ofrecer, despertar el interés de alguien por el simple hecho de exhibirse. Algo similar ocurre con Enzo, ya que su relación con el kentuki se basa en el afecto que persigue en el aparato. A diferencia de Alina, éste no decidió por cuenta propia convivir con el aparato, sino que su exmujer lo obligó a mantener uno en la casa para ayudar a su hijo Luca. En el kentuki, Enzo encuentra a alguien con quien identificarse, piensa que quien

pueda encontrarse detrás del aparato puede ser alguien tan solitario como él: “se preguntaba qué tipo de persona podría necesitar cuidarlos tanto —un viudo quizá, o un jubilado sin mucho que hacer—” (83). Por esta razón es que decide entablar un tipo de comunicación quien controla el dispositivo, dándole su número telefónico. Sin embargo, el kentuki no responde de la forma en que a él le hubiera gustado. Romper el modo de interacción que propone el kentuki implica abrirle un espacio al lenguaje de la intimidad, y eso es algo que no todos están dispuestos a realizar.

Las historias antes mencionadas siempre presentarán un tipo de quiebre al final, demostrando que el kentuki sigue siendo un fiel servidor de las tecnologías digitales que buscan alienar e individualizar a las masas en favor de mantener un mercado neoliberal funcionando, con sujetos que puedan repetir las prácticas instauradas por este mismo en “una actuación reiterada que hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad (Butler 28). Esta construcción del kentuki en la novela supone uno de los temores de Haraway en pensar a los sujetos como cyborgs: “un mundo de cyborgs es la última imposición de un sistema de control en el planeta, la última de las abstracciones inherentes a un apocalipsis de Guerra de Galaxias emprendida en nombre de la defensa nacional” (13). Cada uno de los personajes sufrirá las consecuencias de exponerse a esta tecnología de la vigilancia. En el caso de Emilia, se percató que la muchacha a la que observa mantiene una relación sexoafectiva con un hombre del cual desconfía. En su afán de actuar como una mascota domesticada, intenta, a través de los medios que le ofrece el kentuki, advertirle de las actitudes extrañas del hombre, pero no puede superar la brecha comunicacional que instala el aparato con su dueña. A esta amenaza se le suma los celos que empieza a sentir con su hijo, quien ha comprado un kentuki para él mismo, logrando mantener una comunicación viable con la persona detrás del muñeco, una mujer similar a Emilia. Este cyborg no reconectará los vínculos antes perdidos, tampoco ayudará a reemplazarlos con nuevos vínculos afectivos. Su función principal es explotar la intimidad, no generar relaciones en este espacio. Emilia se niega a perder este vínculo, y en su desesperación compra un kentuki para ella misma, creyendo que es la única forma de evadir la soledad en la que vive, con esto busca suplantar la imagen de su hijo: “Vio que tenía los párpados cerrados y se dio cuenta del tiempo que hacía que no veía a alguien con los ojos cerrados, ¿años, quizá? ¿Quizá esa única vez que su hijo vino a verla desde Hong Kong y se quedó dormido

frente al televisor?” (167). No sólo quiere observar, sino que también ser observada por alguien como ella. Sin embargo, este nuevo kentuki la pondrá en evidencia con la joven alemana, expondrá su intimidad y logrará la comunicación que tanto ansiaba Emilia entre ella y su “ama”, pero no del modo en que se imaginaba. Eva llama por teléfono a Emilia sólo para recordarle su propia soledad: “Su conejita acaba de mandarme fotos de usted charlando por teléfono con mi novio (...). Fotos de su casa repleta de fotos nuestras. También fotos de usted” (207). La mujer, humillada, decide ponerle fin a las dos conexiones que mantenía con estas personas desconocidas. Quedándose solamente con el desengaño y el espanto del trato recibido.

Con Enzo ocurrirá una situación similar, su exmujer le pedirá que se deshaga del kentuki debido a la filtración de una red de pedófilos escondidos detrás de estos aparatos. Esto pone en peligro la tenencia de su hijo, ya que ha expuesto al niño frente al aparato sin pensar en esa situación. No sólo eso, sino que también ha desarrollado cierta obsesión por poder comunicarse con la persona que controla al peluche, ya que presiente que se podría tratar de alguien como él mismo. Sin embargo, la repentina llamada que recibe en su casa elimina esa duda de su cabeza:

Una respiración áspera y oscura le erizó la piel.

—¿Dónde está el chico? —dijo la voz.

¿Dónde estaba su hijo? Por un momento pensó si no habría ocurrido algo en la casa de su exmujer. Hizo un esfuerzo por mantener el tubo pegado al oído. Fue la respiración del otro hombre, metiéndosele dentro del cuerpo, lo que lo ayudó a entender.

—Quiero volver a ver a Luca. (212)

Ante esta revelación, todo aquello que pensaba sobre el sujeto detrás del dispositivo se esfuma, sólo le queda la rabia de no haberse percatado del problema antes, de haber buscado la atención en ese peluche de topo en el cual ya no puede identificarse. Así es como deja al kentuki en el lugar que pareciera corresponderle, enterrándolo en el vivero que antes cuidaba su exesposa, y esperando que la verdad tras toda esta problemática quede oculta bajo la tierra. Por otro lado, Alina también se dejará evidenciar por el aparato. A pesar de mantener la distancia comunicacional con su kentuki, su esposo, Sven, romperá esta barrera no sólo con el peluche de cuervo que persigue a su esposa, sino que abrirá esta posibilidad a muchos otros para que puedan conocer al sujeto del otro lado de la cámara.

Alina termina siendo expuesta ante toda una multitud de desconocidos. Todo lo que hizo pensando en que era sólo el kentuki quien podía observarla queda al descubierto por la puesta en escena preparada por Sven. Es curioso que Alina, consciente de la problemática detrás de estos aparatos, experimente la misma situación que los otros personajes, incapaz de dejar de espectacularizar su intimidad: “por primera vez se preguntó, con un miedo que casi podría quebrarla, si estaba de pie sobre un mundo del que realmente pudiera escapar” (221). Esto señala que la realidad de los kentuki, como una tecnología digital de las comunicaciones, comienza a hegemonizar todos los ámbitos de la vida social de los sujetos. “El llamado momento íntimo, podríamos decir, se refiere a la historia de unos individuos que no tendrían donde ir más que hacia el interior de sí mismos, el único espacio donde pueden estar” (Saavedra 43), y se vuelve imposible escapar de este espacio. Que sirva a la comunicación es claramente un engaño, ya que, como ocurre con los personajes, al fomentar el apego afectivo hacia un anónimo, también fomenta la incomunicación entre quienes cohabitan los espacios más íntimos de los sujetos. Nadie usa los kentuki para contrarrestar la maquinaria del sistema neoliberal, sino todo lo contrario. Es por eso que Alina se pregunta “¿Por qué las historias eran tan pequeñas, tan minuciosamente íntimas, mezquinas y previsibles? Tan desesperadamente humanas” (190). Es precisamente esto lo que representa el kentuki, la dimensión más personal e íntima de los sujetos siendo explotada por el capital.

### **4.3. El monstruo moderno**

El monstruo moderno surge de la pérdida de los límites que definen lo humano, en las reglas de lo viviente, lo orgánico, lo material; es el cyborg transgresor de las barreras epistemológicas que definen lo humano. El kentuki refleja estas transgresiones a través de la corporalidad que configura. Es la máquina hombre que ofrece las sensaciones que lo humano por sí mismo no puede conseguir: “Cada vez más integrados, transparentes y diluidos en fusiones íntimas y fluidas, los agentes artificiales se combinan con los orgánicos, disuelven las fronteras y tornan obsoleta la antigua distinción, ya que ambos tipos de elementos comparten la misma lógica de la información digital” (Sibilia 164). El personaje que más refleja la condición del cyborg en el kentuki es Marvin, un niño que consigue una conexión para manejar un kentuki, permitiéndole la entrada a experiencias a

las cuales no podría acceder de otra forma. El artefacto le permite “ser” alguien más en otra vida, una vida que no consiste en ir a la escuela ni nada que tenga que ver con la rutina de un niño de su edad. Durante las tres horas que su padre lo confina en su oficina para que estudie, Marvin se dedica a vivir como kentuki, y “No aceptaría, al menos no en esa otra vida, volver a quedarse encerrado” (32).

El cyborg ofrece una experiencia de las sensaciones distintas a las que puede ofrecer el cuerpo orgánico, “en la imaginación y en otras prácticas, las máquinas pueden ser artefactos protésicos, componentes íntimos, partes amigables de nosotras mismas” (Haraway 59). Con el kentuki, Marvin se traslada a un lugar en el que nunca imaginó a estar. A través del aparato se cumplen los deseos de un niño que sólo deseaba poder tocar la nieve. Aunque el kentuki sólo ofrece el espacio sensorial visual, Marvin tiende a sublimar las experiencias sensoriales que ofrece el peluche: “si lograbas encontrar nieve, y empujabas lo suficiente tu kentuki contra un montículo bien blanco y espumoso, podías dejar tu marca. Y eso era como tocar con tus propios dedos la otra punta del mundo” (63). En este sentido, una de las principales facultades que comparte el kentuki con las tecnologías digitales es

... su capacidad de potenciar y multiplicar las posibilidades humanas. Las nuevas soluciones ofrecidas por la teleinformática permiten superar los límites espaciales: anulan las distancias geográficas sin necesidad de desplazar el cuerpo e inauguran fenómenos típicamente contemporáneos como la "telepresencia" o la "presencia virtual". (Sibilia 62-63)

Por lo que para Marvin es normal pensar que se encuentra en el lugar del artefacto, que el kentuki con forma de dragón no es más que una extensión protésica de su cuerpo: “ya no era un chico que tenía un dragón, sino que era un dragón que llevaba dentro a un chico” (91), y eso lo llena de orgullo y alegría. Para el chico, el kentuki es una vía de escape a la pesadumbre que soporta en su otra realidad, esa en la que su padre no le toma el menor interés, en un hogar que se entiende roto debido a la ausencia de la madre. Una pesadilla a la que se enfrentan las familias nucleares.

Sin embargo, la alegría del niño en esa otra vida no dura para siempre. Cuando por fin consigue su ansiada libertad, se percató de las limitaciones a las que se enfrentan las tecnologías digitales. “Por más que las máquinas-órganos se enganchen al cuerpo sin

órganos, éste no deja de permanecer sin órganos y no se convierte en un organismo en el sentido habitual de la palabra. Mantiene su carácter fluido y resbaladizo” (Deleuze y Guattari 24). El kentuki sigue necesitando de una batería para cargarse, de unas ruedas para desplazarse, de cámaras para poder cumplir la tarea visual. La supuesta libertad a la que aspira Marvin en su otra vida no lo hará escapar de la realidad que tanto repudia. La conexión de Marvin con su kentuki finaliza al destrozarse físicamente la máquina, y en este rompimiento, el chico es capaz de comprender la muerte de su otra vida como algo íntimo que no todos podrían entender: “¿Qué haría si su padre le preguntaba qué estaba pasando? ¿Cómo le explicaría que en realidad estaba golpeado, que estaba roto, y que seguía rodando, sin ningún control, hacia abajo? (...) ¿Podría su padre escucharlo caer?” (194).

La muerte del kentuki se vuelve completamente significativa cuando entendemos que el artefacto se ha comenzado a percibir como otra forma de vida, a la cual se le otorga el mismo valor que a los vivos. Cuando muere un kentuki en la novela, los sujetos reaccionan del mismo modo que harían con cualquier animal viviente: “había estallado once pisos más abajo, contra el pavimento, muy cerca del cordón. Dos mujeres hacían señas a los coches para que no pisaran sus restos. Intentaban juntar las partes mientras algunos peatones miraban horrorizados” (105). El monstruo moderno no es lo vivo ni lo muerto. El kentuki, como la máquina que es, podría repararse y volver a funcionar, pero al tener la limitante de sólo una conexión, no puede volver al estado anterior, sólo transformarse en un simple muñeco. En este sentido, se le atribuye una característica que se tiende a distinguir en lo viviente, por lo que se mantiene en el límite de la vida y la muerte. Esto también se puede ejemplificar con la dimensión afectiva con la que se dota al aparato, ya que los sentires y las emociones son rasgos que se acostumbran a relacionar con lo humano. “Las ciencias de la comunicación y la biología son construcciones de objetos técniconaturales del conocimiento en las que la diferencia entre máquina y organismo es poco precisa. Mente, cuerpo y herramienta se encuentran en términos muy íntimos” (Haraway 34). El kentuki no es sólo un dispositivo que opera desde la mirada, también expande la noción de lo viviente, instala una nueva categoría en donde las dicotomías tradicionales ya no operan, no son útiles. Lo corporal se expande más allá de los límites de lo orgánico, se desplaza a límites antes insospechados. Ésta es la representación del monstruo moderno.

\*\*\*

La sociedad que busca reflejar la novela es un ejemplo de la sociedad neoliberal de la actualidad. El kentuki no es más que otro dispositivo que ayuda a mantener el orden simbólico, donde se concibe un monstruo muy distinto al que se analiza en *Distancia de rescate*. Este monstruo no es un abyecto, por el contrario, instala nuevas prácticas afectivas para que los sujetos puedan encajar socialmente. Lo que se tiende a considerar abyecto (y lo que problematiza la novela constantemente) son las prácticas de la intimidad que no pueden regularse bajo el alero de las tecnologías digitales, es decir, cuanto más se escondan los sujetos del panóptico digital que es el kentuki, más se verán afectados por la tendencia a la exclusión que produce el aparato. En un contexto globalizado, en el cual el lenguaje de la intimidad se va perdiendo a favor de la visualidad, los personajes de la novela no pueden más que adherirse a estas nuevas prácticas. Lo único que les quedaba, su privacidad, ya no puede pertenecerles más. Ahora viven en función de la espectacularización de su intimidad. La función de la mirada también se verá afectada ante la capacidad de las nuevas tecnologías. No es necesariamente la mirada que categoriza los cuerpos, sino que es aquella que experimenta el placer de observar y ser observado, de entrar en la subjetividad del otro. Las consecuencias de esto se ejemplifican en la fatalidad presente en los desenlaces de cada historia, ya que al fin y al cabo, “el trabajo político de las imágenes es la vigilancia y el entretenimiento: se controlan cuerpos y se espectacularizan subjetividades” (ctd. en Saavedra 38). En otras palabras, el kentuki es el monstruo moderno que cumple el rol de perpetuar la jerarquización, ya no sólo de los cuerpos, sino que también de las subjetividades.

## 5. Conclusiones

Para ir recapitulando, lo monstruoso sería una de las formas más representativas en la que se configuran las corporalidades dentro de las dos novelas aquí analizadas. Por una parte, está el monstruo abyecto de *Distancia de rescate*, encarnado principalmente por los niños que sufren intoxicaciones; y, por otro lado, está el monstruo moderno de *Kentukis*, representado por la figura del cyborg, el cual ya no es un abyecto en sí, sino que instala prácticas que producen abyecciones. En otras palabras, lo monstruoso en cada novela tendrá distintas representaciones en lo que se refiere a corporalidad y también se relacionará de formas distintas con el proceso de abyección, ya que, mientras que en la primera novela son los niños monstruosos los que se presentan como un peligro y se constituyen abyecto, en la segunda, el kentuki es monstruo en cuanto supone una corporalidad liminal entre lo humano y lo animal, lo orgánico e inorgánico, etc. Pero no se posiciona desde la anormalidad, como sí lo hace el monstruo de *Distancia de rescate*, sino todo lo contrario, ya que establece una nueva forma de vivir la normalidad para el sujeto moderno al cual alude la obra.

En relación con la función que se otorga a las corporalidades monstruosas en la narración, también tiene diversas implicaciones para cada obra. Como ya he señalado, el miedo es un factor importante para comprender el modo en que se construyen las ficciones sobre los monstruos en las novelas, debido a que el monstruo encierra los miedos que afectan a la población en determinadas épocas. Ambas novelas se sitúan en un contexto moderno y actual, por lo que es evidente que los monstruos de estas obras reflejan el temor de una sociedad a las prácticas de explotación del capital, prácticas que operan tanto en la urbe, a través de las tecnologías digitales que mantienen a los sujetos esclavos de la visualidad, encerrados en sus casas y exhibiendo su intimidad hasta la saciedad; como en el campo, a través de la industria agroexportadora que satura los terrenos con monocultivos y pesticidas. Sin embargo, creo que las representaciones corporales a través de lo monstruoso en las novelas no sólo son una forma de encarnar los miedos de una sociedad neoliberal y globalizada, sino que también comprenden una crítica a estas mismas prácticas que produce estos miedos y, con ello, lo monstruoso.

Esto último se ve especialmente, en *Distancia de rescate*, ya que los niños monstruosos que tanto horrorizan a la protagonista, no son más que la consecuencia de las prácticas del capital agroexportador. Más que evocar el miedo en ellos mismos, la novela se encarga de dar detalles específicos del espacio que rodea a los personajes, para así dar cuenta del modo en que la industria ha entrado a espacios que se tienden a concebir como protegidos: la infancia y el campo. El miedo surge aparentemente del monstruo, pero el verdadero peligro reside en las prácticas del extractivismo. Sin embargo, ni los monocultivos ni los agrotóxicos son representados como el monstruo, son los niños los que deben constituirse monstruosidades abyectas para que la maquinaria siga funcionando en los campos. Es por esto que también creo que hay una problematización de la normalidad, ya que el hecho de que sean los niños los que poseen rasgos anormales, permite dar cuenta del modo en que actúa la abyección en esta novela. La abyección va a operar como un dispositivo que categoriza los cuerpos como normales y anormales, va a definir lo que se considera normal a partir de cuánto se pueden acercar los cuerpos a lo humano. En la novela, los límites de lo humano serán construidos tanto desde los vínculos que relacionan a los sujetos como desde la corporalidad, lo que se aleje de estos parámetros se vuelve monstruoso, como sucede con David y los demás niños del pueblo.

En *Kentukis*, la función de lo monstruoso también conserva el miedo a las prácticas del capital, específicamente a las sociedades interconectadas, en donde las tecnologías digitales se han insertado tan profundamente dentro de la psique de los sujetos, que ya no hay lugar para los secretos y la vida privada. Pero a la vez, también hace un duro cuestionamiento a este tipo de experiencias que se normalizan en la cotidianidad. El kentuki se construye como una nueva forma viviente, una prótesis del cuerpo. No es lo opuesto a lo humano, sino su continuidad. En este aparato se instauran las formas más explícitas de la vigilancia y el control a partir de la sobreexhibición de los sujetos. Por ende, el rol del monstruo moderno al cual representa el kentuki en la novela, sería fomentar esta autovigilancia disfrazada de nuevas posibilidades corporales, un modo de alivianar el trabajo a la policía digital. En este sentido, el kentuki ya no se constituye un abyecto, sino que es el dispositivo de abyección en sí. Aunque el aparato opera esencialmente desde lo visual, no serán tanto las corporalidades lo que se abyecta, sino que las subjetividades, la intimidad de los sujetos y

sus vínculos más cercanos con otros sujetos; para así favorecer el contacto desmedido con otros anónimos, abriendo las puertas del subconsciente a unos desconocidos.

Con esto puedo afirmar que, en ambas novelas, la abyección cumplirá la función de mantener el orden simbólico de las cosas, perpetuando prácticas regulativas tanto en los cuerpos como en las subjetividades, prácticas que determinan el lugar de los sujetos en las novelas. Sin embargo, la abyección es un proceso que afecta a todos los sujetos, y esto lo experimentan los personajes de las obras que en un principio se conciben desde la normalidad, como Amanda, que, de sentir repulsión por los niños del pueblo, pasa a contraer la intoxicación que transforma en monstruos a estos niños. Por lo tanto, cuando se categorizan ciertos cuerpos o subjetividades como abyectos, también se están categorizando cuerpos y subjetividades no abyectas, que se acercan a la normalidad, a lo que se percibe humano. El monstruo no es necesariamente un abyecto, sino que se le sitúa desde un lugar inferior a lo humano para que así sea constituido un abyecto. Al situarlo dentro de lo humano, ocurre lo del kentuki.

Por último, creo que es importante destacar la narrativa de Schweblin con respecto a estas cuestiones, ya que da cuenta de cómo las problemáticas de la sociedad neoliberal actual, afecta de forma distinta a América Latina, en comparación a los países de Occidente, y esto puede reflejarse en los aspectos contextuales en los que se insertan las representaciones de lo monstruoso en las obras, específicamente en *Distancia de rescate*, donde se presenta una situación muy característica de la sociedad Argentina, en donde los cultivos de soja transgénica son una gran preocupación para la población rural del país. Por otro lado, tampoco se pueden desconocer las dificultades del mundo globalizado expuestas en *Kentukis*, ya que permite comprender el modo en que los discursos y prácticas hegemónicas sobre los cuerpos y las subjetividades han calado hondo en el sujeto moderno actual.

## 6. Bibliografía

### Obras primarias:

- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Rayorajo, 2014 (web).
- ---. *Kentukis*. Buenos Aires, Argentina: Penguin Random House, 2018.

### Obras secundarias:

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, may-ago 2019: 249-264.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2015. 64-103.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 2° ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Courtine, Jean-Jacques. "El cuerpo inhumano". *La historia del cuerpo. Vol. 1. Del renacimiento al siglo de las luces*. Madrid, España: Taurus, 2005, 359-371.
- ---. "El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad". *La historia del cuerpo. Vol. 3: Las mutaciones de la mirada*. Siglo XX. Madrid: Taurus, 2006, 201-258.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- De Leone, Lucía. “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *452°F*. Ene.2017: 62-76.
- Foucault, Michel. “Clase del 22 de enero de 1975”. *Los anormales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 2007, 61-82.
- Giorgi, Gabriel. “El «animal de adentro»”. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*. Ene-dic. 2012: 181-194.

- ---. "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana*. Abr-jun. 2009: 323-329.
- González Dinamarca, Rodrigo. "Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin". *Brumal*. 2015: 89-106.
- Haraway, Donna. *Manifiesto Cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Trad. Manuel Talens. Córdoba: En negro, 2014.
- Kristeva, Julia. "Sobre la abyección". *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI, 2006.
- Livellara Abrile, Julia. "La poética de lo fantástico y su modulación en *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31. 2019: 341-358.
- Mitchell, William. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Schweblin, Samanta. "Samanta Schweblin: Lo fantástico de la realidad. Entr. Paola Tinoco. *Vice*. 18.jul.2013. Web.
- Sibilía, Paula. *El hombre postorgánico: cuerpo, subjetividad y tecnología digitales*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2006.
- Szpilbarg, Daniela, y Leonel Salomón Tribilsi. "Sensibilidades y estéticas en jóvenes autores argentinos contemporáneos: los casos de Félix Bruzzone, Ariel Magnus y Samanta Schweblin". Ponencia. Proyecto UBACYT. Web.