

EL HORROR DE PERDER LA VIDA NUEVA: GÓTICO, MATERNIDAD Y TRANSGÉNICOS EN *DISTANCIA DE RESCATE* DE SAMANTA SCHWEBLIN

THE HORROR OF LOSING THE NEW LIFE: THE GOTHIC, MOTHERHOOD AND THE GENETICALLY MODIFIED IN *DISTANCIA DE RESCATE* BY SAMANTA SCHWEBLIN

O HORROR DE PERDER A NOVA VIDA: GÓTICO, MATERNIDADE E TRANSGÉNICO EM *DISTÂNCIA DE RESGATE* DE SAMANTA SCHWEBLIN

Catalina Alejandra Forttes³⁰

RESUMEN: Este análisis lee la novela *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin como una rescritura ecocrítica del conflicto entre tecnología y naturaleza representado la novela gótica y una elaboración (en los tiempos del capitalismo global) de la exclusión de la figura de la madre como condición para la creación de lo monstruoso. Leo la novela de Schweblin como una historia de horror en la cual el elemento que más intranquiliza es la incapacidad de la madre de proteger la vida nueva ante la omnipresencia de la industria agro-tóxica que en el campo argentino. La novela representa el envenenamiento de los niños como uno de los efectos más devastadores del monocultivo de soja transgénica, además de su impacto en la regeneración de ecologías naturales y culturales. Analizo como la semilla transgénica y sus herbicidas rompen el vínculo entre madre e hija, a la vez que alegoriza la incapacidad de la madre-naturaleza de alimentar y transmitir los saberes ancestrales que protegen a cada especie. La latencia destructiva de la industria agrotóxica se codifica en la novela a partir de convenciones del gótico (Eve Kosofsky Sedgwick, Vijay Mishra) y se materializa mediante el concepto de violencia lenta acuñado por Rob Nixon.

PALABRAS CLAVES: Narrativa Argentina; ecocrítica; maternidad; horror gótico

ABSTRACT: This analysis reads the novel *Distancia de rescate* (2014) by Samanta Schweblin as an ecocritical re elaboration of the conflict between nature and technology many times

³⁰ Doutora em Linguas e Literaturas Hispânicas pela University of California, Los Angeles – Estados Unidos da América. Mestre em Literatura e Estudos Culturais pela University of California, Santa Cruz – Estados Unidos da América. Professora associada da Pontificia Universidad Católica de Valparaíso -Chile. E-mail: catalina.forttes@pucv.cl

represented by the gothic novel, as well as the exclusion of the mother as a condition for the creation of the monstrous. I read Schweblin's novel as a horror story where element that unsettles the reader the most is the mothers inability to protect her offspring against the pervasiveness of the agrochemical industry in the Argentinian countryside. The novel represents the poisoning of the young as one of the most devastating consequences of GM soybeans monocultures in addition to its impact on the regeneration of natural and cultural ecologies. I analyze the ways in which the genetically modified seed and its herbicides break the bond between mother and child and thus allegorizes mother-natures inability to feed and pass on the ancestral knowledge that protects each species. The codifies the destructive latency of the agrochemical industry within the conventions of the gothic (Eve Kosofsky Sedgwick, Vijay Mishra) and materialized through the concept of "Slow Violence" coined by Rob Nixon.

Key Words: Argentinian Narrative; ecocriticism, motherhood, gothic horror

RESUMO: Esta análise lê o romance *Distancia de rescate* (2014) Samanta Schweblin como um ecocrítica reescrever o conflito entre tecnologia e natureza representou o romance gótico e um desenho (nos tempos do capitalismo global) a exclusão da figura da mãe como uma condição para a criação do monstruoso. Schweblin ler o romance como uma história de horror em que o elemento mais desconfortável é a incapacidade da mãe para proteger a vida nova para a penetração de substâncias tóxicas agro-indústria no campo argentino. O romance representa o envenenamento de crianças como um dos efeitos mais devastadores da monocultura de soja transgênica, assim como seu impacto na regeneração de ecologias naturais e culturais. Analiso como a semente transgênica e seus herbicidas quebram o vínculo entre mãe e filha, alegorizando a incapacidade da mãe-natureza de alimentar e transmitir o conhecimento ancestral que protege cada espécie. indústria latência agrotóxica destrutiva é codificado na novela de convenções góticas (Eva Kosofsky Sedgwick, Vijay Mishra) e é implementada por meio do conceito de violência lento inventado por Rob Nixon.

PALAVRAS-CHAVES: Narrativa argentina; ecocrítica; maternidade; horror gótico

Frankenstein, de Mary Shelley, surge en un contexto de incertidumbre y ansiedad frente a la intervención de la tecnología en los procesos de la naturaleza. El monstruo nace de la cabeza de un hombre que, encandilado por las luces de la ciencia, se convierte, no en la representación del poder del hombre por sobre la vida y la muerte, sino en una pesadilla que lo llevará hasta los confines del globo con tal, no solo de expiar su culpa, sino de liberar a la humanidad de su creación. Jeffrey Cohen establece que las culturas pueden leerse a partir de sus monstruos y que los relatos de horror dramatizan las ansiedades y miedos individuales y sociales que los discursos legitimados no apaciguan (1996, p. 7). Al monstruo lo creamos como cultura, una cultura que,

como el padre del monstruo, cree en el poder ilimitado de la razón. El monstruo nace de una cabeza saturada de manuales de anatomía y encandilada por las posibilidades de la electricidad— el cuerpo de una madre pareciera prescindible. La monstruosidad de la creación de Víctor Frankenstein se origina en una carencia primigenia que privó a la nueva criatura de ser uno con otro; y cambiar esa soledad originaria se convierte en el objetivo de su vida.

Este artículo lee la novela *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin como una rescritura del conflicto entre tecnología y naturaleza representado por Shelley, pero por sobre todo como una elaboración (en los tiempos del capitalismo global) en torno a la exclusión de la figura de la madre en la creación de lo monstruoso. La novela de Schweblin es también una historia de horror, y el elemento que más intranquiliza es la incapacidad de los personajes maternos para proteger a la vida nueva. La madre, en esta novela, encarna el miedo ancestral de no ser capaz de ver, oler, sentir o intuir los peligros que acechan a la descendencia; sin embargo las razones que anulan su agencia son las mismas que Shelley identificó en el momento de representar los efectos de la mediación tecnológica en la producción de la vida. En la novela, la omnipresencia de la industria agro-tóxica en el campo argentino altera las posibilidades de regeneración de las ecologías naturales y culturales y rompe de paso el vínculo madre-naturaleza que garantiza no solo el alimento, sino la transmisión de la información y los saberes que protegen a las semillas y brotes de cada especie. La latencia destructiva de la industria de la soja transgénica se codifica en la novela a partir de lo que Eve Kosofsky Sedgwick ha definido como una de las condiciones fundamentales del gótico, y corresponde a una situación en la cual el “yo” ha sido absolutamente bloqueado y dissociado de algo a lo que debiese tener acceso (1980, p. 12). En esta línea, Vijai Mishra reflexiona sobre la forma en que el género gótico anticipa lo siniestro en Freud y plantea que, en el gótico, lo sublime emerge de la tensión de una mente que, en el intento de representar lo inefable, se vierte hacia adentro y se pierde en los laberintos de

su inconsciente (1980, p. 63). Las intensidades del sublime gótico son las de la esquizofrenia y el delirio, por lo que abundan entre los narradores del género los locos, los sonámbulos y los poseídos. Estos interlocutores poco fiables se materializan en la novela de Schweblin en una narradora que responde, dentro de un delirio febril, a preguntas que se le formulan desde un tiempo liminal entre la vida y la muerte. El interrogatorio se relaciona con el develamiento del elemento oculto que produjo una tragedia – en la novela la pérdida de una hija y la inminente muerte de la madre.

El gótico se construye siempre a partir de un secreto, de algo invisible a la percepción humana, y su descubrimiento implica necesariamente una investigación, las más de las veces no deductiva, puesto que lo que se intenta representar escapa a las posibilidades del lenguaje, la razón e incluso la subjetividad. La pregunta que hace David, el niño fantasma que interroga a Amanda, la narradora, se refiere a lo que considera “importante”, a aquello que determina la narración pero que la narradora no puede ver; en sus palabras: “el punto exacto en que nacen los gusanos” (SCHWEBLIN, 2014, p. 11). Los gusanos son señal de descomposición y el objetivo del diálogo es ayudar a Amanda a identificar el momento en que y la razón por la cual pierde a su hija. El esfuerzo por discernir lo importante de los detalles —o lo real de lo percibido y lo comunicable— tensiona también la lectura de la novela, ejercicio que el lector o la lectora hace por consiguiente desde la sospecha y a tientas.

La “distancia de rescate” a la que hace referencia el título de la novela se describe como el vínculo entre la madre y su descendencia, que se tensiona ante el peligro y es a la vez el espacio temporal de segundos o minutos que tiene una madre para salvar a su hijo o hija del peligro. En palabras de Amanda:

Yo siempre pienso en el peor de los casos. 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, aunque siempre arriesgo más de lo que debería. (SCHWEBLIN, 2014, p. 22)

El cálculo de la distancia de rescate es un mecanismo que las madres transmiten de generación en generación. Amanda lo heredó de su madre y se relaciona con la certeza de que el mundo es un lugar peligroso. La distancia de rescate se activa porque, como dice Amanda: "tarde o temprano sucederá algo terrible. Mi abuela se lo hizo saber a mi madre, toda su infancia, mi madre me lo hizo saber a mí, toda mi infancia, a mí me toca ocuparme de Nina. (SCHWEBLIN, 2014, p. 89).

Leo además la distancia de rescate como un tipo de comunicación que, siguiendo a Julia Kristeva (*Poderes del horror*), se ubica en el ámbito de lo pre-semiótico, es decir lo corporal y lo abyecto. Es un lazo entre madre y descendencia que permite sentir en el cuerpo de la madre los peligros que acechan a la cría. Este tipo de conexión en el análisis de Kristeva no es sistematizable por el orden simbólico y es, por lo tanto, imposible de reconstruir en el lenguaje. Para Kristeva:

la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza - al contrario, lo denuncia en continuo peligro-. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones. Del arcaísmo de la relación pre-objetal, de la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser, la abyección conserva aquella noche donde se pierde el contorno de la cosa significada, y donde sólo actúa el afecto imponderable (KRISTEVA, 1988, p. 9).

Las respuestas de Amanda reconstruyen así un recuerdo en el cual se hace difícil discernir los hechos de las sensaciones y las emociones vividas por una madre que llega a un lugar que siente como amenazante; sin embargo nunca es capaz de nombrar el peligro. Es precisamente esta exclusión representativa

de una violencia (cometida o inminente) la que moviliza políticamente los imaginarios de la novela gótica. Puesto que las latencias que acechan e intranquilizan tienen por objetivo, en los registros del gótico, revelar un mal que funda su poder en la invisibilidad. La función de David, en su calidad de narrador-interrogador omnisciente que acompaña y orienta a Amanda, es prefigurar el horror para que ella vea, aunque sea demasiado tarde, las razones por las que ella y su hija se encuentran en la antesala de la muerte. El niño fantasma fue víctima de la misma violencia amenaza sus vidas y su finalidad es mediante su vulnerabilidad infantil hacer visible lo opaco.

David, es el hijo de Carla, la vecina que Amanda conoce cuando llega al pueblo donde capeará el calor del verano citadino; y sufrió antes que Nina, la hija de Amanda, las consecuencias del secreto que lo transformó en un sujeto monstruoso. El difícil acceso al secreto que constituye lo real se manifiesta en términos estéticos y a nivel de trama a partir del momento en que madre e hija llegan a la casa de campo tantas veces representada por el gótico. La casa no se está cayendo, ni tiene la grieta premonitora de “La caída de la casa de Usher”, pero una casa vacía rodeada de campo y desconocidos es en sí una situación ominosa para una mujer sola a cargo de un sujeto vulnerable. La trama de la novela se construye por lo tanto desde el momento en que la madre examina la casa en búsqueda de potenciales peligros para su hija, hasta la escena del envenenamiento, la posterior pérdida y la inminencia de la muerte.

La casa quinta de un pueblo de campo sin nombre donde los capitalinos se refugian del calor y el ajetreo los meses de verano no es nueva dentro de la ficción argentina. La referencia a algunos cuentos de Borges me parece evidente, y en especial “El evangelio según san Marcos”, donde la ausencia de lo femenino (la madre) contribuye a la representación de un mundo donde se distorsiona el ejercicio hermenéutico que aleja a lo humano de la barbarie. El pueblo de *Distancia de rescate* está rodeado de campo, aquel campo argentino que ocupa un lugar privilegiado dentro de los imaginarios nacionales y que ha

simbolizado tanto atraso y barbarie como pureza y nostalgia por los elementos más esenciales de la argentinidad. El campo de la novela de Schweblin sigue codificado desde el poder, pero esta vez no es necesariamente el de los intelectuales estadistas o el nacionalismo xenófobo de otros momentos, sino que ahora el campo se materializa como un espacio de extracción neoliberal. El monocultivo temporalmente ilimitado de soja transgénica se sostiene mediante el diseño de condiciones que transforman el campo en un laboratorio que tiene por único objetivo el aumento de la producción, arrasando como establecí arriba con los ecosistemas naturales y culturales. El campo argentino se representa como sometido a lo que Rob Nixon ha llamado “Slow Violence” – violencia lenta– es decir “una violencia retrasada a través del tiempo y el espacio” (NIXON, 2011, p. 2). Nixon en *Slow Violence the Enviromentalism of the Poor* discute los desafíos representacionales de procesos de extracción y destrucción invisibilizados por la producción de mercancías, en este caso agrícolas, de alcance global. La violencia lenta se da en espacios económica y políticamente desprotegidos, por lo que para Nixon la visibilización de este tipo de violencia es uno de los desafíos críticos más importantes de nuestro tiempo (NIXON, 2011, p. 32).

Antes de continuar se hacen necesarios algunos datos sobre la realidad que acecha. El campo argentino introduce en 1996 el monocultivo de soja transgénica Monsanto y es hoy el tercer exportador del mundo de esta legumbre y el mayor consumidor de glifosato, químico utilizado como herbicida. La siembra directa de soja requiere herbicidas que, por diseño, no afectan a la soja Monsanto pero que han causado estragos en las comunidades que la cultivan-. Damián Verzeñassi, investigador de la Universidad Nacional de Rosario, revela aspectos de la estrategia comercial de Monsanto y sus consecuencias en la salud de los habitantes de más de 30 millones de hectáreas

de la argentina rural más pobre.³¹ Según Verzeñassi, en los años 80 la OMS había calificado el glifosato como elemento de riesgo “probablemente cancerígeno” – y a principios de los 90 rebajó su peligrosidad a “inocuo para la salud humana”, poco antes de que Monsanto lanzara la patente de la soja transgénica y comercializase el glifosato (Roundup) como el herbicida más eficaz. En 2016 la OMS rectifica la calificación del químico a “probablemente cancerígeno” y añade que puede producir malformaciones genéticas en la descendencia de quienes han sido expuestos a altos niveles de la sustancia; a esto se suma una investigación reciente de la Universidad Nacional de Rosario que ha examinado los efectos irreversibles del Glifosato sobre el desarrollo neuronal en embriones de mamíferos. El hecho es que a pesar de que el Glifosato ha sido detectado en alimentos derivados de la soja y en productos textiles o de higiene como algodones, toallas higiénicas y pañales, y que se ha probado el daño que produce en la salud de los trabajadores y las trabajadoras del agro, en Argentina no existe una legislación federal que regule su uso. Es atribución de los gobiernos provinciales dictar ordenanzas y estas son frecuentemente impugnadas por los productores de monocultivos transgénicos. Como se representa en la novela, el herbicida no solo afecta a aquellos que lo manipulan, sino que contamina las fuentes de agua y los suelos,

³¹ Los datos sobre el impacto del glifosato fueron extraídos de la página de novedades en la investigación de la Universidad Nacional de Rosario:

<https://www.unr.edu.ar/noticia.php/10696/descubren-efectos-neurotoxicos-del-glifosato>.

Muchos de estos datos han sido expuestos a la opinión pública a través de medios como *El país.es*, el cual ha dedicado varios reportajes a los efectos que el Roundup (glifosato) ha tenido sobre la salud de las comunidades expuestas al monocultivo de soja:

https://www.eldiario.es/desalambre/efectos-glifosato-Argentina_0_619438193.html

También ha sido muy relevante el documental *El mundo según Monsanto* (2008) de Marie Monique Robin disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=PwxCEKotnbg> y publicado como libro: *El mundo según Monsanto. De la dioxina a los OGM: una multinacional que les desea lo mejor*. (Trad. Beatriz Morales). Barcelona: Península, 2008. Los enlaces fueron accedidos el día 22/11/2018.

alterando y enrareciendo todo lo que no sea el cultivo Monsanto. Por diseño sobrevive solo la vida que sirve al proceso de producción industrial.

Los monstruos en la novela son los niños que, como la creación de Víctor Frankenstein, son privados de la madre en el momento en que la biotecnología interviene su genoma. Los niños, hijos del glifosato, encarnan (en el sentido estricto de la palabra) el sometimiento de la vida a la producción asociada al capitalismo global. Las pocas interacciones de Amanda y Nina, su hija, con la cultura local del pueblo dan cuenta de una realidad asechada por la enfermedad. Abigail, la hija de la cajera de la tienda de menaje del pueblo, presenta deformaciones al parecer congénitas; en tanto que, la noche en que Amanda conduce afiebrada al hospital rural, cree ver en la única intersección de calles del pueblo a un grupo de niños deformes que circula como una jauría avergonzada, amparados por la oscuridad. En el racconto de Amanda la presencia de David, con su cara manchada y su comportamiento desconcertante, tensiona desde el primer momento la distancia de rescate con Nina. Quizás lo más siniestro es que el niño, a pesar de parecerse físicamente a su madre, no da señales del vínculo filial de mutuo reconocimiento que los hijos pequeños comparten con sus madres. Carla, la madre de David, nota la ansiedad de Amanda ante el comportamiento de su hijo y duda en contarle lo que le pasó: “Si te cuento, no vas a querer que él juegue con Nina. / —Pero Carla, por favor, cómo no voy a querer. / —No vas a querer, Amanda, dice y los ojos se le llenan de lágrimas” (SCHWEBLIN, 2014, p. 15).

David fue envenenado y ello ocurrió cuando su madre salió, acompañada del niño, a buscar un caballo que se les había escapado. Carla encontró al caballo bebiendo agua de un arroyo cercano a la casa, pero en lo que atrapa al caballo no se dio cuenta de que el niño, de apenas tres años, se había metido también en el arroyo. El caballo acaba por morir y la madre inmediatamente infiere que aquello que mató al caballo también puede matar al hijo. El niño comienza a mostrar señales de intoxicación, pero en lugar de

llevarlo al hospital rural, Carla le lleva el niño a la “mujer de la casa verde”, una especie de bruja, curandera, compondora habitual en los pueblos del campo donde la medicina tradicional tarda en hacerse efectiva. Carla describe a la mujer como poseedora de un don capaz de percibir las energías en las personas y los objetos y así encauzarlas o detenerlas, según los requerimientos de sus consultantes. El hecho de que la mujer de la casa verde no tenga nombre en el relato remite a otro silencio relacionado con los saberes femeninos que, como la “distancia de rescate”, se mueven fuera del lenguaje atribuible al orden simbólico patriarcal. La bruja, curandera, compondora sin nombre a la que todos en el pueblo llevan a sus enfermos, confirma la intoxicación y le propone como única medida para enfrentar el envenenamiento del cuerpo del niño un recurso mágico que consiste en hacer migrar su alma. El rito tiene por objetivo dividir el alma y distribuirla en dos cuerpos para, de esta manera, trasladar también la mitad del veneno a otra parte. La señora de la casa verde salva a David, pero el niño que se mejora de la intoxicación no es el que Carla dejó en sus manos:

Pasó la fiebre, pero David tardó mucho en volver a hablar. Después, de a poco, empezó a decir algunas palabras. Pero de verdad, Amanda, hablaba muy extraño.

— ¿Cómo es muy extraño?

— Extraño puede ser muy normal. Extraño puede ser solamente la frase ‘eso no es importante’ como toda respuesta. Pero si tu hijo nunca antes contestó de esa manera, la cuarta vez que le preguntás por qué no come, o si tiene frío, o lo mandás a la cama, y él responde, casi mordiendo las palabras, como si todavía estuviera aprendiendo a hablar, ‘eso no es importante’, yo te juro Amanda que te tiemblan las piernas” (SCHWEBLIN, 2014, p. 70).

La transmutación del alma de los niños deja a las madres con versiones parciales de sus hijos que al igual que los cultivos, solo se parecen a lo que produjo la madre-naturaleza. David busca las palabras para expresar lo que le pasó, orientar a Carla hacia “lo importante”, pero este esfuerzo es fútil desde el

momento en que la conexión que los unía se ha roto. El reconocimiento de uno como continuación del otro desaparece y solo queda el desafío de criar a un niño que entierra ritualmente animalitos que salen de la soja moribundos. “Es difícil cuidar de nosotros en las casas, algunos padres ni siquiera saben cómo hacerlo” (SCHWEBLIN, 2014, p. 107) dice David. Como expuse arriba, la distancia de rescate entre Amanda y Nina se acorta en presencia de David, hasta que finalmente se activa el reflejo de huir cuando lo encuentra encerrado en la casa donde dejó a Nina durmiendo la siesta mientras investigaba la casa verde. Carla se encuentra afuera de la casa, angustiada, esperando que Amanda llegue con una llave. El miedo que siente Amanda tensa una escena en la que – en rigor – solo hay dos niños juntos mirando por la ventana, al punto que echa a Carla a gritos que en realidad van dirigidos al niño. Amanda empaca y, por precaución, decide irse a la mañana siguiente; pero la compasión por Carla y el sentimiento de culpa por haberla tratado mal la hacen detenerse en el campo de Sotomayor, el lugar donde ella vive y trabaja. Amanda se sienta con Nina en el pasto a esperar que salga Carla, mientras observan la faena de los trabajadores abocados a bajar grandes bidones de un camión. Este momento es importante según David y su presencia en la casa lo anticipaba. David estaba quizás advirtiéndoles a Amanda y a Nina, diciéndoles en su extraño lenguaje que se fueran porque el lugar era peligroso, pero la empatía entre las madres las detiene. Madre e hija se levantan del pasto y sienten su ropa mojada, Amanda le dice a Nina que es rocío mientras que ve como su hija se huele las manos también mojadas, pero pronto se dará cuenta de que *lo importante* ha ocurrido: han sido envenenadas. Llega Carla y mientras las lleva a conocer las caballerizas les cuenta como ha sido vivir con David después de la intoxicación. Amanda comienza a sentirse extraña, repara en el rostro levemente hinchado de su hija, siente sed y lo que continúa es un delirio febril.

El final de la novela vuelve al comienzo. Amanda está conversando con David quién, como un guía hacia otra dimensión, la insta a mirar atrás e

identificar lo importante antes de irse. Aquello que tensionaba la distancia de rescate estuvo siempre en el pueblo y se manifestaba en la monstruosidad de los niños como David. Sin embargo, la imposibilidad de Amanda de reconocer el momento importante en que nacen los gusanos se relaciona con la dificultad de representar la violencia lenta que deforma la vida ya que nada pareciera menos violento que la escena de una madre e hija sentadas mirando el campo, rodeadas de obreros que sonríen mientras hacen su trabajo. David le pregunta si sintió la distancia de rescate en ese momento. Amanda contesta:

– Estoy sentada a diez centímetros de mi hija, David, no hay distancia de rescate.

– *Tiene que haber, Carla estaba a un metro de mí la tarde en que se escapó el padrillo y casi me muero.* (SCHWEBLIN, 2014, p.63)

La voz omnisciente de David advierte que lo importante ya pasó y que ahora solo pierden tiempo. Los acontecimientos se aceleran, los gusanos ya comenzaron a moverse puesto que siempre estuvieron al acecho. Los gusanos que hormigean bajo la piel y hacen temblar las manos una vez que se meten al cuerpo evocan la imagen que abrió la novela, estableciendo desde la primera línea la latencia de la muerte:

Son como gusanos

¿Qué tipo de Gusanos?

Como gusanos en todas partes.

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta ¿Gusanos en el cuerpo?

Sí en el cuerpo.

¿Gusanos de tierra?

No, otro tipo de gusanos. (SCHWEBLIN, 2014, p. 11)

Amanda siente que mientras agoniza la distancia de rescate se tensa al extremo de que su estómago pareciera estar fuera de su cuerpo. Carla se había llevado a Nina a la casa verde, y ahora el hilo parece cortarse. Amanda desde su delirio se resiste:

Y ahora el hilo, el hilo de la distancia de rescate. (...) es como si atara el estómago desde afuera. Lo aprieta (...) Lo ahorca David. (...) No, eso no puede ser. Eso no puede pasar con el hilo, porque yo soy la madre de Nina y Nina es mi hija (...) el hilo no puede partirse, Nina es mi hija. Pero sí Dios mío, se corta (SCHWEBLIN, 2014, p. 117).

La función de David se vuelve más clara cuando sugiere que la está empujando hacia delante como también empujó a los animalitos que enterró. Pero antes del tránsito final David le pide que vea a su marido entrar en auto al pueblo unos meses después del envenenamiento. Algo más debe ser revelado, y Amanda ya habita ese espacio que es transversal al tiempo, en el cual el sujeto se disuelve para estar en todas partes. La muerte, o su antesala, son dentro del texto el lugar más cercano a lo real, o lo que Mishra llama el “sublime oceánico”, una voz que habla desde la cripta y que cuestiona el poder de la razón (SCHWEBLIN, 2014, p. 38). El sentimiento oceánico de Freud es reelaborado por Mishra dentro de los registros del gótico, como una narración *que surge desde un espacio intermedio cercano al abismo donde el sujeto se transforma en el abismo mismo cuando se percata de su propia ausencia de totalidad* (SCHWEBLIN, 2014, p. 38).

El vértigo antes del tránsito de Amanda define la escena que sigue a la muerte y se focaliza en su marido, el padre de Nina, y en Omar, el padre de David. El orden pareciera haberse reestablecido, lo que vemos es el mundo de los hombres. La sospecha ya instalada de que lo que se ve no es lo importante transforma la escena, aparentemente objetiva, en el momento más siniestro del texto. El hombre se dirige a la casa de Omar y una vez sentado en su cocina le

pregunta qué ha pasado con su hija. Afirma que aun cuando la están tratando y las manchas ya no le duelen tanto, algo que no puede nombrar ha cambiado. Omar no contesta. Los hombres no saben qué decir. Omar complicado intenta hablarle de caballos, pero el foco se desplaza hacia David, que ha atado todos los elementos de la salita de estar con un hilo. Los hombres siguen sin poder hablar. Omar insinúa que tiene las mismas dudas. El lenguaje de los hombres vuelve a fallar. El padre de Nina no soporta la situación y se retira de la casa, y como ahora no hay distancia de rescate, no entiende por qué David se ha sentado en el asiento de atrás del auto, abrochado con el cinturón como lo hacía Nina y abrazando su topo de peluche. Una madre habría reconocido la presencia de su hija.

La tragedia no se termina con los tránsitos de Amanda y Nina; continúa sin ser vista o nombrada. Desde el abismo, es el fantasma quien puede hablar, pero la razón se cierra a sus palabras. En tanto, en el campo de Sotomayor se continúa la faena, los niños salen raros, las madres asfixiadas por el lazo de la distancia de rescate no los pueden salvar y mientras tanto el Roundup continua distorsionando lo que se entiende como vida. David y Nina son hijos así como la soja es alimento y el Roundup es progreso; lo que subsiste es la sensación de normalidad, es decir la parte de la vida que se compra y se vende dentro de un sistema que no contempla un “afuera” a las lógicas del capital. El gótico cumple así con la función de narrar desde un lugar otro, sublime en su irrepresentabilidad, donde la muerte no detiene la producción del texto. Mishra divide la palabra sublime en dos y plantea que el /sub/ /lime/ gótico se articula desde lo inferior, aquello que está por debajo del “limen”, es decir el límite de nuestra percepción, el abismo (SCHWEBLIN, 2014, p. 39). Las voces de Amanda y David narran desde ese espacio indefinido, debajo y más allá de las plantaciones de soja, desde quizás una de las piezas de la casa verde donde se desafía a la razón en un intento por conservar la vida y donde la emoción que percibimos es la del vértigo ante el abismo. La respuesta al vértigo se inscribe

dentro de lo abyecto como náusea y vómito; este es, infiero, el efecto que busca el texto.

Cierro esta discusión con el concepto de “polución genética” utilizado por activistas como Vandana Shiva para referirse a la forma en que la semilla genéticamente modificada migra hacia fuentes de vida no intervenidas por la biotecnología y las empobrece. Sin embargo, quisiera pensar el concepto en términos estéticos, es decir como una imagen que condensa la transgresión de intervenir el alma de la vida, el lugar donde se desdibuja cada especie, para ponerla al servicio del mercado. La novela de Schweblin no solo hace hincapié en lo difícil de representar lo importante, sino que también inserta esta problemática dentro del vínculo madre y descendencia, que ancestralmente ha preservado la vida. La concepción preindustrial de la madre como continuidad del mundo natural y, por lo tanto, poseedora de los conocimientos que permiten la supervivencia de los hijos, caduca frente a un entorno intervenido y regulado por el capitalismo global. La madre de la novela, si bien siente en sus entrañas cómo se tensiona la distancia de rescate, es incapaz de huir del peligro y sanar a sus hijos cuando enferman. La madre-tierra, al igual que en la obra de Shelley, es excluida del proceso de producción de la vida y la ansiedad y el vértigo que definen la responsabilidad de proteger la vida nueva se exacerban al representarla dentro de la duda maternal sobre lo real. Termino con la voz de la madre a cargo de un ser que para ella solo se parece a la vida, porque lo que pierden los niños cuando su genoma se contamina es a una madre que los reconozca. El monstruo de la temprana industrialización vuelve como carencia, como sujeto incompleto, una vida parcial que ha cortado el lazo que lo unía a la madre tierra:

La primera vez que me lo dieron para sostenerlo me angustié muchísimo. Estaba convencida de que le faltaba un dedo. La enfermera dijo que a veces pasa con la anestesia, que uno se persigue un poco, y hasta que no conté dos veces los diez dedos de las manos

no me convencí de que todo había salido bien. Qué no daría ahora porque a David simplemente le faltara un dedo (SCHWEBLIN, 2014, p. 16).

REFERENCIAS

COHEN, Jeffrey. “Monster culture (Seven Thesis)”. En Jeffrey Jerome Cohen (ed), *Monster Theory : Reading Culture*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1996, pp 1- 25.

KRISTEVA, Julia. *Poderes del horror*. Trad. Nicolás Rosa, Madrid: Editorial Siglo XXI, 1988.

KOSOSVSKY SEDGWICK, Eve. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1980.

Mishra, Vijay. *The Gothic Sublime*. Albany: State University of New York Press, 1994.

NIXON, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

SCHWEBLIN, Samantha. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2014.

SHELLEY, Mary W. *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. New York, Penguin Books, 2013

Recebido em 24/11/2018.

Aceito em 04/01/2019.