

Tiempos extraños:
comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de
Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin

Nicolás Campisi

Brown University

En los últimos años, un corpus emergente de ficciones latinoamericanas ha comenzado a dar cuenta de las condiciones de contaminación, toxicidad y peligro ecológico a partir de la puesta en escena de paisajes apocalípticos, reflejando preocupaciones éticas y políticas que están en el centro de las discusiones actuales sobre la época del Antropoceno.¹ Se trata de narrativas que tejen una relación inextricable entre la enfermedad corporal, social y medioambiental, y que movilizan afectos literarios para intervenir en las formas de concebir la vida en comunidad y la relación de continuidad entre las condiciones ecológicas locales y planetarias.² En este sentido, la literatura tiene la capacidad de valerse de los afectos y las emociones como vehículos que conducen no sólo a la concientización sobre la situación precaria del medio

¹ El término Antropoceno fue acuñado por el investigador Eugene Stoermer en la década de 1980 y popularizado por el químico Paul Crutzen en la primera década del nuevo milenio. Para una definición del concepto de Antropoceno, ver Crutzen. A manera de ejemplo, pueden mencionarse obras distópicas como *Plop* (2002) del argentino Rafael Pinedo, *El año del desierto* (2005) del argentino Pedro Mairal y *Poso Wells* (2007) de la ecuatoriana Gabriela Alemán.

² Mi concepción de afecto literario está basada en la noción de “ecoglobalist affect” que desenvuelve Lawrence Buell: “an emotion-laden preoccupation with a finite, near-at-hand physical environment defined, at least in part, by an imagined inextricable linkage of some sort between that specific site and a context of planetary reach” (“Ecoglobalist Affects” 232).

ambiente, sino también a la acción ético-política. Estas ficciones contravienen el estado de ánimo de apatía, indiferencia y “desatención a la vida” que, según Paolo Virno, ha invadido a las sociedades contemporáneas tras el cambio de milenio, al catalizar nuevas formas de agencia política y sostenibilidad ambiental (21). Las emociones que promueven estas ficciones no suelen ser positivas. De hecho, se valen de afectos negativos como la ansiedad y el terror para delinear paisajes de contagio y contaminación en los que se hace difícil determinar la etiología de las enfermedades somáticas. Por lo tanto, la ficción contemporánea puede promover una imaginación sostenible no sólo a través de poéticas de la conservación, la preservación o el reciclaje, sino también del desarrollo de escenarios tóxicos que permiten articular una política ambientalista y configurar un espacio de convivencia y reflexión entre los seres humanos.³

El presente trabajo examina dos novelas contemporáneas, *El huésped* (2006) de la escritora mexicana Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* (2014) de la argentina Samanta Schweblin, que se inscriben en el género gótico para dar cuenta de un presente ominoso signado por la crisis ecológica y las acciones diarias de supervivencia de las personas más afectadas por ella. Se trata de ficciones en las que la crisis del medio ambiente se manifiesta a través de “espectáculos de la piel” (Judith Halberstam), que figuran la preocupación gótica por “the staging of historical battles within the body” (17). *El huésped* (2006), de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, es una narración gótica sobre la recuperación del pasado sostenible de los pueblos indígenas en un presente de contaminación atmosférica y sobrepoblación urbana. *El huésped* no se ocupa tanto de dilucidar la etiología de la enfermedad somática que afecta a la protagonista, como de instalar una relación de incertidumbre entre el parásito corporal y el medioambiental, con el fin de mover al público lector desde la concientización hacia la acción política. Mientras tanto, *Distancia de rescate* (2014), la primera narrativa de largo aliento de la argentina Samanta Schweblin, también se inscribe en la tradición literaria del gótico para retratar los catastróficos efectos que han tenido los agrotóxicos y los pesticidas en el ecosistema del campo argentino. Así, la novela se establece como una intensa exploración de los vínculos que conectan la toxicidad del medio ambiente con el contagio corporal y la enfermedad humana. Ambos textos muestran que el peligro

³ En *Writing for an Endangered World*, Lawrence Buell acuñó la noción de “toxic discourse” para dar cuenta de una “expressed anxiety arising from perceived threat of environmental hazard due to chemical modification by human agency” (31). Acerca de la distinción entre poéticas de la destrucción, la sostenibilidad y la preservación en la tradición literaria latinoamericana, ver Heffes.

ecológico es un fenómeno invisible y omnipresente, y que es el resultado de procesos históricos de extracción de recursos naturales que han ocasionado una degradación social y medioambiental. Por lo tanto, las novelas de Nettel y Schweblin retratan la crisis que enfrentan los ecosistemas rurales y urbanos mediante el retorno espectral de un pasado reprimido (el conocimiento sostenible de los pueblos indígenas en la Ciudad de México y las fantasías civilizatorias de los políticos argentinos decimonónicos), en un intento por mostrar que los afectos literarios pueden generar modelos de imaginación sostenible y ética ambiental.

El huésped *de Guadalupe Nettel*

El huésped es una novela que se desenvuelve en varios planos simultáneos. En primer lugar, narra la historia de una mujer llamada Ana que desde su temprana infancia siente la presencia de un parásito interior, La Cosa, que va extirpándole la visión y obligándola a actuar en contra de su propia voluntad.⁴ Sin embargo, fiel a “las historias de desdoblamiento” que tanto le gustan a la narradora, *El huésped* da suficientes pistas como para aseverar que el parásito interior no es simplemente una figuración de la ceguera, sino también de las políticas extractivistas que han devastado el ecosistema urbano de la Ciudad de México (13). En este sentido, *El huésped* muestra que los seres humanos no ejercemos un control absoluto sobre el mundo natural, tal como ha postulado el pensamiento occidental al instaurar la peligrosa oposición entre cultura y naturaleza, sino que hemos devenido residuos tóxicos de nuestras propias acciones destructivas.⁵ De manera significativa, Ana se incorpora a una organización de ciegos que se reúne regularmente en el subterráneo de la ciudad, recobrando el conocimiento sostenible de los pueblos originarios y combatiendo desde abajo el capitalismo salvaje del México moderno: “solamente esperaba que esa otra cosa, LA COSA urbana, no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaría la memoria” (176). *El huésped* cuenta una historia de crisis ambiental haciendo visible su lado espectral, el pasado sostenible de los pueblos indígenas, en el marco de una nueva era geológica (el Antropoceno) cuya historicidad borrona las

⁴ La ceguera es el tema central de *El cuerpo en que nació* (2011), una narración de corte autobiográfico en la que Nettel refiere las dificultades de crecer con una mancha de nacimiento en la córnea de su ojo derecho.

⁵ En este sentido, Bruno Latour sostiene que el pensamiento moderno ha escindido los ámbitos de la naturaleza y la cultura, llevando a cabo prácticas de purificación y relegando a otras culturas-naturalezas al orden de lo premoderno (67-68).

diferencias entre presente, pasado y futuro (ver Morton 234; Danowski y Viveiros de Castro 5).

En este contexto, el subterráneo adquiere cuanto menos dos significados en *El huésped*. Por un lado, es el locus de resistencia de los sujetos históricamente marginados por la sociedad mexicana. En otras palabras, es una figura literal de lo que Guillermo Bonfil Batalla, en su clásico estudio sobre las tácticas de resistencia y supervivencia de los grupos indígenas, denominó “México profundo”.⁶ Para Bonfil Batalla, la sociedad mexicana se ha debatido entre dos modelos antagónicos de nación: el occidental y el mesoamericano. Mientras que las clases hegemónicas han llevado a cabo un proyecto de progresiva “desindianización” y adaptación de las normas de occidente, durante cinco siglos los pueblos originarios del México profundo han desarrollado estrategias específicas de supervivencia en un esfuerzo por lograr una completa descolonización: “crean y recrean continuamente su cultura, la ajustan a las presiones cambiantes, [...] reiteran cíclicamente los actos colectivos que son una manera de expresar y renovar su identidad propia; callan o se rebelan, según una estrategia afinada por siglos de resistencia” (11). En efecto, los sujetos que se dan reunión en el subterráneo encarnan las estrategias de resistencia de lo indígena frente a la “desindianización” del estado moderno: el desplazamiento, la fundación de comunidades alternativas y la recuperación de un conocimiento ancestral. Además, llevan inscritas en su cuerpo las políticas de dominación colonial ya que son personas ciegas, cojas y mutiladas. *El huésped* no elucida las causas de estas heridas ni la etiología del parásito de Ana, sino los modos de resistencia colectiva que adoptan estos sujetos invisibles a la nación moderna.

Por otro lado, y ligado estrechamente con lo anterior, el subterráneo es el lugar donde el pasado reprimido de la nación se inscribe en el presente. En el marco de la actual crisis ambiental, la emergencia de este pasado revela el fracaso de las políticas de sostenibilidad del estado moderno. De hecho, Bonfil Batalla observa que la contaminación atmosférica de la Ciudad de México es una de las varias cicatrices urbanas que desvelan “las contradicciones no solucionadas” del proyecto del estado moderno, en la medida en que éste ha obliterado por completo el conocimiento del

⁶ Juan Villoro establece esta conexión entre el subterráneo de la Ciudad de México y la expresión de Bonfil Batalla, al observar que “the dead and our origin are buried underground” (“The Metro” 127). Por su parte, Carolyn Wolfenzon identifica el espacio del subterráneo con lo que Octavio Paz, en la *Posdata* de *El laberinto de la soledad* (1950), denominó “el otro México” (el México de los campesinos y los indígenas) (Wolfenzon 43). Por último, Mark Anderson refiere el subterráneo de la Ciudad de México como un espacio de resistencia popular a través de la metáfora de “los de abajo”, los personajes revolucionarios de la novela homónima de Mariano Azuela (112).

manejo de los recursos naturales (221). Este fenómeno de negación del conocimiento sostenible de los pueblos indígenas no es reciente sino una práctica de larga data vinculada al estado colonial. Prueba de ello fueron las inundaciones que sufrió la Ciudad de México luego de la conquista, que se debieron en buena medida al cabal desconocimiento del sistema hidráulico indígena. De acuerdo con Ivonne del Valle, estos problemas no encontraron solución si no hasta que los colonizadores entendieron que el sistema de irrigación no era simplemente parte de la naturaleza, sino más bien de un conocimiento cultural y logístico que ellos ignoraban por completo (213). Asimismo, del Valle plantea que los aztecas escogieron asentarse en la antigua Tenochtitlán debido a la disposición de los lagos y, por ello mismo, crearon un complejo sistema hidráulico que protegía a la ciudad de posibles inundaciones, habilitaba tierra para la agricultura y permitía el libre tránsito desde y hacia el islote (198). A partir del período colonial, por tanto, la relación de los habitantes de la Ciudad de México con el mundo natural está signada por la ausencia espectral del conocimiento sostenible de los pueblos indígenas. En *El huésped*, las estrategias de resistencia del campesinado y los sujetos indígenas desde el subterráneo de la Ciudad de México evocan nítidamente la problemática causada por la ausencia de políticas urbanas de sostenibilidad ambiental.

Siguiendo esta hipótesis, el subterráneo sería el espacio arqueológico desde el cual recobrar los saberes obliterados de las comunidades indígenas. De hecho, los ciegos huyen al subterráneo como resultado de la sobrepoblación y la contaminación atmosférica que padecen en la superficie de la ciudad. Por un lado, Ana está habitada por un parásito interior que la obliga a actuar en contra de su voluntad, obedeciendo al tropo gótico del monstruo que—según Judith Halberstam—“will make your home its home (or you its home) and alter forever the comfort of domestic privacy” (15). Sin embargo, la Ciudad de México también se ha convertido en un ecosistema parasitario que da la espalda a sus propios habitantes: “la amenaza [de La Cosa] era una constante, un factor inmutable de la atmósfera como el *smog* o la lluvia ácida del verano en la ciudad de México” (29-30). De esta manera, el parásito interior de Ana es una figura del exterior, es decir, de la relación parasítica que los humanos han establecido con el mundo natural.⁷ Por lo tanto, el parásito de Ana demuestra que el cuerpo humano es

⁷ En *El contrato natural*, Michel Serres observa que los seres humanos tienen un contrato de “simbiosis y reciprocidad” con la naturaleza cuyos decretos indican que ambas partes deben sustentarse mutuamente (69). Para Serres, sin embargo, los humanos no sólo han quebrantado el contrato al desconocer el lenguaje de la naturaleza y promover un pensamiento medioambiental cortoplacista, sino que han establecido con ésta una relación parasítica: “el

una plataforma donde se hacen visibles los riesgos ecológicos y, por extensión, los violentos procesos de explotación natural y degradación ambiental que ha llevado a cabo el capitalismo en la Ciudad de México. Simultáneamente, la ciudad es descrita a través de metáforas del cuerpo humano que revelan, tal como señala Heather Houser, “the inseparability of our somatic and ecological fates” (222). En otras palabras, *El huésped* establece una alianza inextricable entre ciudad y cuerpo, entre urbe y soma, para mostrar los nocivos efectos que ha generado la maquinaria capitalista en el ecosistema urbano y la salud de sus habitantes: “Yo, que desde hacía tantos años llevaba un parásito dentro, lo sabía mejor que nadie; también la ciudad se estaba desdoblado, también ella empezaba a cambiar de piel y de ojos” (175-176). Así, la mutación corporal es análoga a la degradación del ecosistema urbano, cuyos niveles de habitabilidad descienden de manera tan vertiginosa que hacia el final de la novela Ana decide mudarse definitivamente al subterráneo.

El subterráneo es el único lugar donde aún pervive la memoria ancestral de los pueblos originarios, en la medida en que la superficie de la ciudad está subordinada a la historicidad cortoplacista de la acumulación primitiva de capital. Como sostiene Mark Anderson, la racionalidad capitalista ha concebido el subterráneo de la Ciudad de México como “a mere vault, a sub-terra, a non-environment whose only purpose is to store commodities until future demand endows them with sufficient value to warrant extraction” (110). Esta visión instrumental de la naturaleza está en el centro de la crítica ético-política que plantea *El huésped* de Nettel. Pese a que la novela no provee coordenadas temporales específicas, es posible situar la trama de *El huésped* a principios de los años noventa, en la medida en que Nettel ha identificado al Cacho, uno de los líderes de la comunidad de ciegos, como una figura inspirada en el subcomandante Marcos (ver Wolfenzon 44). El contexto de resistencia indígena evoca entonces el surgimiento del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) el 1 de enero de 1994, el mismo día que entró en vigor el NAFTA (Tratado de Libre Comercio de América del Norte). Sin embargo, *El huésped* no remite simplemente a la historia de la ciudad de México durante las últimas décadas del siglo XX, sino a procesos históricos que se inscriben en el tiempo profundo de la nación moderna. De acuerdo con Claudio Lomnitz, la historia de la destrucción de la ciudad de México y la depreciación de la vida de sus habitantes no se inicia durante los llamados “años de la crisis” (1982-1989),

parásito—nuestro estatuto actual—condena a muerte a aquel que saquea y que habita sin tomar conciencia de que en un plazo determinado él mismo se condena a desaparecer” (69).

sino que “podría contarse en la *longue durée* (comenzando, quizá, por el proceso de drenar la cuenca de México, que ha llevado siglos)” (158). Al rescatar la imaginación sostenible de las comunidades indígenas como un antídoto a los varios siglos de destrucción ecológica, *El huésped* de Nettel hace una arqueología del presente, una actualización del pasado prehispánico no como una temporalidad remota sino como la contracara de la fallida modernidad mexicana, esto es, como un presente irrealizado.

En este sentido, la ceguera puede leerse como un síntoma de la relación con el tiempo presente. Podría decirse que a medida que va perdiendo la visión, la mirada de Ana atraviesa un proceso de miopía mediante el cual uno de sus ojos apunta hacia el pasado remoto mientras que el otro registra el presente más inmediato. Por ejemplo, cuando describe el tóxico escenario urbanoindustrial de la Ciudad de México, Ana demuestra que su visión está alerta a la “contigüidad con la ruina” que, según Giorgio Agamben, es propia de todo sujeto contemporáneo (27). “México ya no nos pertenece –dice Ana–. [...] La ciudad que elegimos ver es una fachada hueca que cubre los escombros de todos nuestros temblores” (175). Curiosamente, Agamben delinea su teoría de la contemporaneidad a partir de una metáfora sobre la falta de visión cuando sostiene que “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (21). Para Agamben, la oscuridad es otra manera de designar las temporalidades arcaicas, inmemoriales y prehistóricas que continúan ejerciendo influencia en nuestro presente (26-27). Por lo tanto, Agamben propone una manera arqueológica de acceder al presente que tome en consideración la relación de proximidad, no sólo la distancia, que aún nos mantiene ligados al origen (*archè*) (27). En *El huésped*, lo contemporáneo sería también lo que sobrevive de manera espectral, lo arcaico, lo que ha sido borrado por las diferentes catástrofes naturales que ha sufrido la Ciudad de México. Los ciegos de *El huésped* encarnan un pasado espectral y una temporalidad arcaica que, paradójicamente, los mantiene anclados en el presente.

Al reflejar la preocupación gótica por el retorno de un pasado reprimido, *El huésped* es un texto que desvela las supervivencias espectrales de lo contemporáneo. Los escenarios en los cuales se reúnen los ciegos son todos entre-lugares que congregan los desechos, los fósiles y los espectros del pasado nacional: el basurero, el subterráneo o los sarcófagos de un cementerio. Paradójicamente, el subterráneo de la Ciudad de México también aloja el moderno sistema de metro, uno de los no-lugares donde más personas circulan de manera diaria. Como señala Juan Villoro, “el metro es lo novedoso que recorre la gruta del origen. Bajo tierra hay un ‘no lugar’ donde el tiempo se muerde la cola”, lo que da lugar a una “fusión simbólica donde una pirámide, una cruz y un

vehículo eléctrico son estrictamente contemporáneos” (*El vértigo* 332). Sin embargo, en lugar de focalizar la mirada en la infraestructura moderna del metro, *El huésped* se concentra en las temporalidades no antropocéntricas que albergan otra clase de saberes en los subsuelos de la Ciudad de México: “Hubiera deseado [...] integrarme poco a poco a la flora submarina como un alga más; conocer la enigmática felicidad de los ahogados; vivir para toda la eternidad debajo de una roca como un caracol, como un fósil milenario” (184). *El huésped* termina postulando lo que Gabriel Giorgi denomina “paisajes de sobrevida”, refiriéndose a ciertas escrituras contemporáneas que giran en torno a las temporalidades no humanas de la materia fósil, inorgánica o mineral para elaborar nuevos ordenamientos de lo sensible, esto es, “un *sensorium* atravesado por temporalidades heterogéneas, para los que no hay ninguna matriz formal que las contenga, ni el ‘sujeto’, ni la ‘nación’, ni lo ‘humano’, ni la ‘naturaleza’, ni el ‘cosmos’” (135). En definitiva, *El huésped* es una novela que llama a pensar una nueva política de la memoria en el ámbito de la crisis ambiental contemporánea. En un contexto en el cual las clases hegemónicas están hipotecando el futuro del planeta, *El huésped* delinea nuevos marcos temporales que amplían nuestra noción del “presente”, marcos que recién ahora estamos comenzando a aprehender.

Distancia de rescate de *Samanta Schweblin*

En *Distancia de rescate*, las principales víctimas de la contaminación agrotóxica son los niños que crecen en las poblaciones vecinas a los grandes monocultivos de soja. Luego de contagiarse, los niños sobreviven en una condición zombi que se externaliza a través de una serie de trastornos corporales, así como en la pérdida de toda capacidad afectiva. *Distancia de rescate* utiliza la figura del niño-zombi para narrar dos historias entrelazadas que muestran los límites de la noción de maternidad en escenarios de contagio agrotóxico.⁸ Por un lado, narra la historia de Carla y su hijo David, quien ha sobrevivido a un envenenamiento a causa del glifosato de las plantaciones sojeras unos años antes del comienzo de la trama; por otro lado, la de Amanda y su hija Nina, quienes han viajado desde Buenos Aires para pasar el verano en una casa de campo contigua a la de estos últimos. Al adoptar la forma del diálogo que mantienen Amanda y David, la narración procura enfocarse en “lo importante” y retrotraerse al “punto exacto” en el

⁸ Otros textos de escritores argentinos contemporáneos que tratan el tema de la maternidad a partir de la óptica del terror son los cuentos “Como una buena madre” (2001) de Ana María Shua y “Una madre protectora” (2013) de Guillermo Martínez. Acerca de representaciones de lo materno en la literatura y cultura argentinas, ver Domínguez.

cual se han producido los envenenamientos. Sin embargo, no es casualidad que el único protagonista masculino, David, sea quien decida qué constituye “lo importante” en la elaboración de la historia. De esta manera, *Distancia de rescate* retoma varios tropos del género que la crítica ha denominado gótico femenino (*Female Gothic*), en la medida en que reflexiona sobre los mecanismos de construcción de una versión masculina de la historia y, en consecuencia, sobre la deliberada obliteración de los linajes maternos. Otros rasgos característicos de este género también forman parte de la narrativa, ya que el diálogo entre Amanda y David ocurre en una salita de emergencias cuya oscuridad evoca el espacio metafórico de un útero o una tumba, y el rol de los médicos lo ocupa una curandera que salva a los niños intoxicados bajo la estricta condición de migrar sus espíritus desde y hacia otros cuerpos, convirtiéndolos efectivamente en niños-zombi.

En este sentido, los niños-zombi son figuras de lo que Slavoj Žižek ha denominado “the return of the undead”, a saber, el regreso de aquellos muertos que no han sido enterrados apropiadamente y que exigen el cumplimiento de una deuda simbólica (*Looking Awry* 23). Luego de la “migración” que le permite a su cuerpo intoxicado mantenerse con vida, y que podría leerse como una suerte de rito funerario incompleto, David dice que su madre lo culpabiliza por encarnar el daño ecológico: “*Lo que sea que haya maldecido a este pueblo en los últimos diez años ahora está dentro de mí*” (111). Significativamente, la letra cursiva de los parlamentos de David indica la falta de emoción del niño-zombi, cuyo efecto inquietante se profundiza cada vez que éste ignora las preguntas que le hace Amanda. De manera simbólica, la migración significa la muerte de David en tanto hijo de Carla, como queda demostrado por la relación siniestra que se establece cuando deja de decirle “mamá” y empieza a llamarla por su nombre propio. El tropo del zombi también se manifiesta en las descripciones de cómo la intoxicación produce un desdoblamiento entre exterior e interior, mismidad y otredad. Por ejemplo, Nina habla en un plural ominoso que primero causa gracia entre la gente del pueblo y que luego va volviéndose un síntoma de su progresiva zombificación.

Sin embargo, tal como afirma Žižek, el zombi es una metáfora de aquellas personas que se han habituado a la realidad, que han perdido la capacidad de asombro u horror (“Discipline” 100). O sea, el padre de David, Omar, no interviene en el crecimiento de su hijo pues le dedica toda su atención al padrillo en el cual ha depositado su futuro económico: “Omar lo miraba todo el día, lo seguía como un zombi para contabilizar cuantas veces se subía a cada yegua” (18). En gran medida, el horror de *Distancia de rescate* proviene de esta incapacidad comunitaria de emitir juicios éticos y

afectivos, de esta inmunización ante la condición zombi de los cuerpos infantiles. En otras palabras, mientras que los niños son zombis que circulan en hordas, los adultos se aíslan del resto para perseguir ciegamente las fantasías productivistas de la agroindustria. Como observa Jorge Fernández Gonzalo en *Filosofía zombi*, “Lo que le une a un zombi y otro zombi es que no tienen nada que hacer el uno para con el otro [...]”. Se instaura así una comunidad de seres singularmente separados, una comunidad de la no-comunidad, no comunicación, no unión, no mezcla” (115). Carla habla con normalidad de niños intoxicados y deformados a causa de los agroquímicos, invita a Nina a jugar cerca del agua de la piscina y el aljibe, y no le presta atención al hecho de que ésta y Amanda estén mojadas con agua contaminada por pesticidas. Por esta razón, Fernanda Sández—en su ensayo *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado*—llama “enfermos de tranquilidad” a quienes viven confiados de que los agroquímicos son “amigables” con los seres humanos y el medio ambiente (15). Esta comunidad que no reacciona ni toma recaudos ante la alarmante realidad del contagio agrotóxico alimenta el horror que produce la novela de Schweblin. Al sacar de quicio la supuesta normalidad en la que se teje esta trama de contagios, *Distancia de rescate* contribuye a la concientización sobre los efectos de los contaminantes ambientales en las comunidades sojeras.

La complicidad de la industria agropecuaria y del estado en esta red de contagios queda demostrada por la virtual ausencia de figuras masculinas. De Leone observa que *Distancia de rescate* muestra cómo la agroindustria, mientras protege sus mercancías mediante el llamado “cultivo inmunológico”, abandona las vidas individuales al dominio de los agroquímicos (64). En efecto, el concepto de inmunidad, que según Roberto Espósito es el verdadero opuesto de la comunidad, sirve también para enmarcar el rol de los trabajadores del agro.⁹ Mientras que Nina tiene el cuerpo empapado de un líquido que su madre confunde con sudor o rocío, los trabajadores manipulan los bidones de agroquímicos con guantes y viven alejados de las plantaciones. Por ejemplo, resulta imposible no preguntarse dónde se encuentra la persona que le alquila la casa de campo a Amanda y aún más por qué el señor Geser, el cuidador de la casa, sólo aparece espectralmente a través de la presencia de sus perros. Sin embargo, la mayor ausencia quizá sea la de Sotomayor, el dueño del campo, que

⁹ Según el paradigma de Espósito: “no es lo propio, sino lo impropio—o, más drásticamente, lo otro—lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una despropiación [*sic*] que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse” (31).

parece estar escondido detrás de bambalinas. Cuando visita la casa-oficina de éste, Amanda se pregunta a sí misma “si alguno de ellos [los empleados] será el señor Sotomayor” (60). Asimismo, estas figuras masculinas se mantienen indiferentes al contagio de los niños del pueblo. El padre de David tiene colgadas en su casa varias fotografías de sus caballos de carrera, que también han sido víctimas de la contaminación agroquímica. A su vez, cuando el padre de Nina viaja al pueblo y le pregunta sobre el origen de los daños psicofísicos de ésta, Omar se niega a develar la red de contagio ecológico, como si haciéndolo violara el contrato que ha contraído con el sector agropecuario. En este contexto, la pasividad de los padres sirve como una metáfora de la ausencia del estado en el pueblo, un pueblo-clínica conducido por enfermeras madres.

Siguiendo esta línea de interpretación, *Distancia de rescate* es una novela, no sobre el trabajo agrícola, sino sobre la labor de criar niños en condiciones ecológicas extremas. Así, la ficción de Schweblin se inscribe en la tradición del llamado gótico femenino, cuyo empleo de un lenguaje de la espectralidad subvierte la borradura de los linajes maternos que han propiciado las narrativas historiográficas (Wallace 2). Según Wallace, “Women writers have used Gothic historical fiction with its obsession with inheritance, lost heirs and illegitimate offspring, to explore the way in which the ‘female line’ has been erased in ‘History’” (5). En *Distancia de rescate*, la salita de emergencias que mantiene a los niños en cuarentena, y que cumple un rol que las familias han dejado vacante, es una institución que depende exclusivamente de la labor femenina. Todas las enfermeras son mujeres y la directora es una señora que, según es posible entrever a partir de las descripciones de Amanda y David, no está capacitada formalmente para desempeñar este rol, pero lo hace por puro instinto materno. Prueba fehaciente de esto último es el collar que lleva amarrado al cuello con la foto de sus hijos: “dos nenas y un nene, y los tres están muy juntos, casi uno sobre el otro, apretados entre sus pechos enormes” (95).

A su vez, la labor femenina del cuidado está encarnada en el mismo nombre de las mujeres protagonistas. Amanda, la madre que ama a su hija con tanta vehemencia que podría entrar en la categoría de los llamados “padres helicóptero”, los padres que se preocupan obsesivamente por el bienestar de sus hijos, es quien introduce la noción de la “distancia de rescate” que ha heredado de su linaje materno. La “distancia de rescate” es, según Amanda, el hilo invisible que la mantiene atada genéticamente a su madre y su abuela, pero también “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” (22). Por otra parte, el nombre de Nina oscila entre “niña” y “nena”, aunque el hecho de que

le falte la ñ para ser “niña” prefigura su posterior trasmigración a manos de la curandera. Por lo tanto, al resaltar los roles de madre-hija y su inminente pérdida, los nombres de Amanda y Nina parecen cumplir la misma función que los epitafios en la tradición de la poesía gótica: los nombres de los muertos, dice David Punter, guardan con los vivos “the perpetually ambiguous relation that names bear to objects: namely, that they represent them while at the same time signifying their loss” (“Shape” 258). En última instancia, el hecho de que Amanda no pueda evitar la intoxicación de Nina y de que el único sobreviviente sea su marido, quien regresa en coche a la ciudad por su propia cuenta, refleja la preocupación gótica por desvelar la obliteración de las genealogías femeninas.

En este sentido, *Distancia de rescate* es una novela preocupada por la fragilidad del hilo que anuda diversos órdenes: el árbol genealógico, los lazos familiares y los géneros estéticos. De hecho, la recurrencia de la metáfora del hilo muestra la abolición de las fronteras temporales que caracteriza al concepto de lo contemporáneo y, por extensión, la obsolescencia de la categoría de lo moderno como una sucesión de eras independientes las unas de las otras: “the word *modern* implies a representation of time based on the idea of a boundary. [...] So time appears like a succession of stations on an irreversible forward journey” (Ruffel 20). Entre los diversos hilos que aparecen en *Distancia de rescate*, habría que destacar el hilo umbilical que une a las madres con los hijos, el hilo sisal con el que la curandera realiza las migraciones de almas, los hilos que atan las fotos familiares en casa de Carla y David, y “el hilo oscuro y fino de agua” del riachuelo en el cual se producen las contaminaciones (45). Sin embargo, la metáfora del hilo es aún más sugestiva si la pensamos con relación al acto discursivo que enmarca la novela, pues mientras David incita a Amanda a encontrar el origen del contagio, la conversación deviene una labor de tejer, de hilar fino, de arribar al meollo de la cuestión. Como afirma David, “*Buscamos el punto exacto porque queremos saber cómo empieza*” (66). Al final de la novela, el hilo figurativo que ha guiado el curso de la conversación se rompe y se metaforiza en mecha: “el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (124).

Sin dudas, la carga afectiva de metáforas como éstas (la “mecha encendida”, “la plaga inmóvil”) conecta a *Distancia de rescate* con las narrativas contemporáneas sobre el contagio ecológico que Heather Houser ha denominado “ecosickness fictions”, a saber, ficciones que muestran la disolución de la dicotomía entre cuerpo y medio ambiente a través de la enfermedad, y que canalizan “afectos narrativos” (la ansiedad, el miedo, la paranoia) para incitarnos al juicio ético y a la acción política (3-4). Por un

lado, el afecto predominante en *Distancia de rescate* es el terror, una de las “pasiones vehementes” que Philip Fisher identifica con el género estético del resumen o el informe, esto es, un género que nos obliga a atar los cabos sueltos y a contribuir activamente en la construcción de la historia: “a universe where things hold together in a frightening way [...] has the most profound aesthetic effect” (95). Por esto mismo, el horror de una trama incompleta remite al diálogo que estructura formalmente la novela, el cual comienza *in medias res* e incita al lector a cuestionarse si la información más relevante no será, después de todo, la que se dice entre líneas, a medias o la que directamente se calla. Por otro lado, un ejemplo de la rápida influencia que *Distancia de rescate* ha ido ejerciendo en el debate público sobre el uso de plaguicidas es el hecho de que Fernanda Sánchez, en el estudio anteriormente citado *La Argentina fumigada* de 2016, utilice como epígrafe una cita de la novela de Schweblin que encarna esta estética del miedo: “Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias” (92).

Distancia de rescate moviliza esta estética del miedo para mostrar la historia nacional a través de una urdimbre de versiones contrapuestas. De hecho, toda vez que revela la mutabilidad de las narrativas históricas, el gótico en tanto género depende del *revival* de otros textos que yacen detrás de él, textos que están siendo continuamente invocados y a menudo distorsionados (Punter, “Introduction” 3). Para David Punter, la fuerza del gótico consiste, no en su constante actualización a la coyuntura histórica, sino en el modo en que desvela los anacronismos del momento contemporáneo, es decir, en cómo “the contemporary can in some way be put into relation with the most archaic” (“Introduction” 5). El gótico de *Distancia de rescate*, entonces, deshace las costuras de la nación moderna al invocar y, al mismo tiempo, deshilar los textos fundacionales que yacen detrás de ésta: los textos del blanqueamiento demográfico y de la apropiación forzada del territorio nacional. A través de estas reemergencias de un pasado reprimido, Schweblin reescribe las fantasías civilizatorias de los hombres blancos fundacionales a modo de sueño enfebrecido o pesadilla agrotóxica. Mientras que las fantasías agroexportadoras se han materializado en el monocultivo de la soja, *Distancia de rescate* muestra que éstas no han traído riqueza sino enfermedad y muerte. Si la crítica ha comparado el estilo del *Facundo* de D.F. Sarmiento con el ritmo de la respiración y, por ende, con el movimiento del gaucho a través de la pampa, *Distancia de rescate* es en cambio una narrativa intoxicada, claustrofóbica, que se ha quedado sin aire (ver Jagoe 50). De esta manera, la intoxicación de los niños se traslada al plano discursivo, cuyos saltos en el tiempo delimitan una historicidad apocalíptica e invitan al lector a preguntarse, tal como lo hace Amanda en la salita de emergencias, “¿Qué va a

pasar cuando se acabe el tiempo?” (61). Mediante el planteo de este interrogante apocalíptico, *Distancia de rescate* transmite la urgencia que suscita este panorama de devastación ecológica, invitando a los lectores a pasar de la reflexión y la búsqueda de las causas a la acción política inmediata.

Leídas en conjunto, *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin muestran el potencial del gótico para la creación de una imaginación sostenible en América Latina. Ambas novelas ponen en escena un imaginario apocalíptico que llama a reflexionar colectivamente sobre las políticas ambientales desde las cuales nos aproximamos a los hábitats rurales y urbanos. Como afirma Lawrence Buell, “Apocalypse is the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal” (*The Environmental Imagination* 285). A través de afectos como la ansiedad y el horror, *El huésped* y *Distancia de rescate* buscan contravenir aquellas posturas de relativismo o, en ciertos casos, de completa negación de la crisis medioambiental contemporánea. Ambas novelas están preocupadas por el concepto de herencia en un tiempo de intensas estrategias de preservación cultural, ya que—según François Hartog—la labor de organismos como UNESCO busca preservar no sólo lo que ha desaparecido en el pasado reciente, sino también lo que está a punto de desaparecer, a través de un imaginario de anticipación especulativa (189). Por lo tanto, en lugar de clausurar un horizonte de reflexión mediante visiones fatalistas, el carácter apocalíptico de estas narrativas revela las estrategias de la ficción y el arte contemporáneos para crear “sustainable flows of survival, cooperation and growth” (Smith 267). Mientras que *El huésped* busca canalizar los impulsos del pasado sostenible del México prehispánico hacia nuevas formas de resistencia política y modelos de sostenibilidad ambiental, la narrativa asfixiante de *Distancia de rescate* se establece como una búsqueda de las causas del contagio agrotóxico y, por ende, de posibles estrategias para salir de la crisis. En última instancia, ambas novelas plantean dramas personales que devienen en problemáticas colectivas, llamando así a la creación de paradigmas de sostenibilidad ambiental que permitan imaginar un futuro planetario más justo.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*. Traducido por Cristina Sardoy, Adriana Hidalgo, 2011. 17-29.
- Anderson, Mark. “The Grounds of Crisis and the Geopolitics of Depth: Mexico City in the Anthropocene.” *Ecological Crisis and Cultural Representation in Latin America: Ecocritical Perspectives on Art, Film, and Literature*. Eds. Mark Anderson y Zélia M. Bora. Lanham: Lexington Books / Rowman & Littlefield, 2016. 99-123.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. México: Grijalbo, 1990.
- Buell, Lawrence. “Ecoglobalist Affects: The Emergence of U.S. Environmental Imagination on a Planetary Scale.” *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*. Eds. Wai Chee Dimock y Lawrence Buell. Princeton: Princeton UP, 2007. 227-248.
- _____. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: The Belknap P of Harvard UP, 1995.
- _____. *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge, MA: The Belknap P of Harvard UP, 2001.
- Crutzen, Paul. “Geology of Mankind”. *Nature*, vol. 415, 2002: 23.
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *The Ends of the World*. Trad. Rodrigo Nunes. Cambridge: Polity, 2017.
- De Leone, Lucía. “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *452°F*, no. 16, 2017: 62-76.
- Del Valle, Ivonne. “On Shaky Ground: Hydraulics, State Formation, and Colonialism in Sixteenth-Century Mexico”. *Hispanic Review*, vol. 77, no. 2, 2009: 197-220.
- Domínguez, Nora. *De donde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Esposito, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Fisher, Philip. *The Vehement Passions*. Princeton: Princeton UP, 2002.
- Giorgi, Gabriel. “Paisajes de sobrevida”. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, no. 7, 2016: 126-141.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, NC: Duke UP, 1995.

- Hartog, François. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. Trad. Saskia Brown. New York: Columbia UP, 2015.
- Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2013.
- Houser, Heather. *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*. New York: Columbia UP, 2014.
- Jagoe, Eva-Lynn Alicia. *The End of the World as They Knew It: Writing Experiences of the Argentine South*. Lewisburg: Bucknell UP, 2008.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- Lomnitz, Claudio. “La depreciación de la vida en la Ciudad de México circa 1985”. *La nación desdibujada: México en trece ensayos*. Traducido por Marianela Santoveña, Barcelona: Malpaso, 2016. 157-184.
- Morton, Timothy. “Ecology without the Present”. *The Oxford Literary Review*, vol. 34, no. 2, 2012: 229-238.
- Nettel, Guadalupe. *El huésped*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Punter, David, ed. *A New Companion to the Gothic*. Wiley-Blackwell, 2012.
- _____. “Introduction: The Ghost of a History”. *A New Companion to the Gothic*. Chisester: Wiley-Blackwell, 2012. 1-9.
- _____. “Shape and Shadow: On Poetry and the Uncanny”. *A New Companion to the Gothic*. Chisester: Wiley-Blackwell, 2012. 252-264.
- Ruffel, Lionel. *Brouhaha: Worlds of the Contemporary*. Trad. Raymond N. MacKenzie. Minneapolis: U of Minnesota P, 2018.
- Sández, Fernanda. *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado*. Buenos Aires: Planeta, 2016.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Barcelona: Literatura Random House, 2015.
- Serres, Michel. *El contrato natural*. Traducido por Umbelina Larraceleta y José Vázquez. Valencia: Pretextos, 1991.
- Smith, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago: The U of Chicago P, 2009.
- Villoro, Juan. *El vértigo horizontal: una ciudad llamada México*. México: Almadía, 2018.
- _____. “The Metro”. *The Mexico City Reader*. Ed. Rubén Gallo. Trad. Lorna Scott Fox y Rubén Gallo. Madison: The U of Wisconsin P, 2004. 123-132.
- Virno, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Trad. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003.

- Wallace, Diana. *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*. Cardiff: U of Wales P, 2013.
- Wolfenzon, Carolyn. "El fantasma que nos habita: *El huésped* y *El cuerpo en que nació* de Guadalupe Nettel como espejo político de México". *Latin American Literary Review*, vol. 44, no. 88, 2017: 41-50.
- Žižek, Slavoj. "Discipline Between Two Freedoms—Madness and Habit in German Idealism". *Mythology, Madness, and Laughter: Subjectivity in German Idealism*. Markus Gabriel y Slavoj Žižek. London/New York: Continuum, 2009. 95-121.
- _____. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. MIT P, 1991.