

Recopilado: 06-09-2023 | Aceptado: 20-11-2023 | Publicado: Publicado: 20-12-2023

HAY QUE ENCONTRAR EL PUNTO EXACTO EN QUE NACEN LOS GUSANOS. EL SECRETO TÓXICO DE *DISTANCIA DE RESCATE* DE SAMANTA SCHWEBLIN¹

YOU HAVE TO FIND THE EXACT POINT WHERE THE WORMS ARE BORN.
TOXIC SECRET IN SAMANTA SCHWEBLIN'S *DISTANCIA DE RESCATE*

ENSAYO

JONNATHAN OPAZO HERNÁNDEZ

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

hernandezopazo.j@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6834-6409>

Resumen

El siguiente ensayo tiene por objeto discutir brevemente en torno a la noción de secreto como motor de la *nouvelle* en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. Para esto nos apegaremos a los planteamientos de Piglia sobre los mecanismos internos que caracterizan a este tipo de textos y cotejaremos los elementos que Schweblin despliega en la narración. Finalmente, dejaremos abierta una posibilidad de lectura intertextual presente en la obra.

Palabras clave: *Nouvelle*, literatura latinoamericana, secreto, narrativa.

¹ Este artículo fue posible gracias al aporte de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Formación de Capital Humano Avanzado, N.º 21220587.

Abstract

The purpose of the following essay is to briefly discuss the notion of secrecy as the engine of the *nouvelle* in Samanta Schweblin's *Rescue Distance*. For this we will adhere to Piglia's approaches on the internal mechanisms that characterize this type of text and we will compare the elements that Schweblin displays in the narration. Finally, we will leave open a possibility of intertextual reading present in the work.

Keywords: *Nouvelle*, Latin American literature, secret, narrative.

1. Introducción

Quisiéramos partir con una cita de Isabelle Stengers. En *Cómo pensar juntos* (2019), la autora revisa una tira cómica francesa llamada *El año 01*. El disparador de la historia es una idea relativamente sencilla, aunque políticamente potente: una sociedad, la sociedad francesa de los setenta, recibe la noticia de que en veinte años el mundo llegará a su fin. Kaputt, *c'est fini*. ¿Qué hacer? Pues pararlo todo. Detener la máquina. Para decirlo con Benjamin (2008): dar el manotazo de emergencia para salvar a los que van a bordo de la locomotora de la Historia (p. 70). El año 1 sería, en esos términos, el momento del fin. ¿Qué nos separa a nosotros, pregunta Stengers, de ese año 1? El "secreto", escribe. Sin embargo, "[h]oy no hay más secretos y eso es terriblemente impresionante" (p. 15). Stengers está, por supuesto, pensando en el cambio climático. Nosotros, en cambio, estamos hablando de una *nouvelle*: *Distancia de rescate*, de la escritora argentina Samanta Schweblin. ¿Hay algo en común que decir?

Aunque el texto está muy lejos de ser un panfleto ecocrítico, una fantasía en clave Greta Thunberg o la demostración documental de los males de la agroindustria en su versión sudamericana, creemos que es una exploración inteligente de las posibilidades de contar historias de terror en medio de la crisis climática en curso. Para decirlo vulgarmente: es probable que los desastres ambientales con todas sus catastróficas consecuencias —chicos intoxicados, mutaciones genéticas, abandono de grandes zonas como Chernóbil, etc.— vengán a reemplazar a vampiros, espectros, duendes y otras figuras clásicas de géneros donde lo ominoso, el *unheimlich freudiano*, funciona como forma estética para contar una historia. Y en esa operación narrativa, bien lo muestra Schweblin, aquello que ya no constituye un secreto

para nadie, siguiendo a Stengers, necesita ser sustraído o desplazado hacia otro lugar. Volverse un secreto.

2. *Nouvelle* y secreto: una lectura posible

La trama de la *nouvelle* va más o menos así: Amanda morirá y David sabe por qué. Lo que comenzó como un feliz paseo de fin de semana terminó en pesadilla. Pero antes que Amanda muera, David tiene la misión, como un pequeño Virgilio con su Dante de parcela de agrado, de conducirla al “punto exacto en que nacen los gusanos” (Schweblin, 2014, p. 11); aunque habría que decir punto esquivo, move-dizo, cuyo desplazamiento permanente es lo que permite que Amanda recuerde e intente reconstruir, con retazos, su propio descenso hacia el silencioso infierno sojero. Todo esto ocurre fuera de la metrópoli argentina, en medio de plantaciones de soja. En términos formales, *Distancia de rescate* está planteada como el diálogo alucinado de Amanda para saber por qué y cómo terminó instalada en un hospital de provincia. Cómo llegó a conocer a la madre de David y por qué David, con quien conversa mientras la trama se desenvuelve en un ir y venir temporal, está enfermo. Mientras Amanda busca, David picanea, insiste, la obliga a observar aquello que permanece escondido.

En uno de los textos de *La forma inicial* (2015), Piglia propone una teoría de la *nouvelle* a partir de su lectura de *Los adioses* de Onetti. Primero, hace una distinción entre enigma, misterio y secreto, caracterizado este último por tratarse de un “vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice” (Piglia, 2015, p. 156). El secreto, por lo tanto, cumple una función narrativa. Actúa, si nos permiten la expresión, como una fuerza centrípeta que magnetiza los distintos elementos del relato. Sería, dice Piglia, “un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio, atados por ese nudo que no se explica. Porque si se explica, hay que escribir una novela” (p. 160).

Ese nudo, para el caso que nos convoca, es el origen de los gusanos, que enlaza las vidas de Amanda y su hija Nina con la historia de Carla, madre de David, y la extraña historia de cómo David salvó de la muerte mediante los servicios entregados por una mujer mayor que habita un lugar conocido como *La casa verde*; pero además, parcialmente —porque de otro modo habría que escribir una novela—, la del padre de David, un criador de yeguas que vio a sus animales morir uno a uno luego que bebieran de una poza de agua cercana a una plantación de soja. Comprendemos,

a medida que Amanda y David conversan, que sus vidas están unidas por aquello innominado, esa especie de agente no-humano radicalmente otro, para usar una expresión empleada por Sanchiz (2020) en su ensayo sobre la *nouvelle*², que está contaminando y contagiando vidas humanas y no-humanas en el lugar donde transcurre la historia.

Piglia, además, en su intento por situar históricamente el surgimiento de la *nouvelle*, apunta que está ligada al “abandono del relato oral [...] Su duración y complejidad la alejan de la oralidad y exigen un lector atento, capaz de no extraviarse en las alternativas de la trama” (p. 160). La articulación del relato como un diálogo entre Amanda y David, diferenciados al interior del relato a través de la tipografía (David, a diferencia de Amanda, habla *en cursivas*), permite que la trama avance a un ritmo que a ratos se torna vertiginoso; cualquier desvío que Amanda intenta es inmediatamente corregido por David, el pequeño deforme, el niño cambiado, el *weirdo*: “Ya sé, *segui*”; “No es importante”; “Tu madre no importa, *segui*”; “Es un error hablar ahora de mí”; “No me refiero a eso”; etc.

Por último, señala que en la *nouvelle*, a diferencia del cuento, de cuya brevedad sería tributaria, el final no coincide con el final de la historia, “sino que está puesto en otro lado” (Piglia, 2015, p. 162). Otra vez desplazamiento, apertura hacia un lugar otro que está más allá o más acá, pero que en cualquier caso importa poco para efectos de la narración: como lectores debemos de alguna forma pactar con el secreto, con su no revelación, y asumir nuestro papel como escritores suplementarios de todas las zonas vacías de la historia.

3. Un espejo, un silencio, un secreto

Visto así, Schweblin parece cumplir casi estrictamente con el *check list* de Piglia sobre la forma *nouvelle*, al menos en términos de estructura. Tenemos un secreto, un tono, una velocidad. También —esto quisiéramos proponerlo nosotros— hay un espejo. Si nos detenemos a pensar en los que podríamos calificar como personajes principales de la trama, tenemos dos pares de tres: Amanda, su esposo y Nina, por un lado; del otro, Carla, Omar (esposo de Carla) y David. Ambos padres cumplen un

2 A propósito, su ensayo “Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin” es interesante para inscribir el texto en esa nueva corriente de literatura fantástica y de terror en la que están también Mariana Enriquez y Selva Amada, por mencionar a dos conocidas.

rol menor, meros engranajes, aunque serán ellos —porque así parece funcionar el desplazamiento como procedimiento— quienes cierran el texto en un diálogo laconico. Hay, además, tres casas: la casa de vacaciones donde llega Amanda, la casa de Carla y la casa verde. No nos interesa ninguna clase de exégesis cabalística, pero es interesante notar que son elementos que parecen cuidadosamente ubicados para contar la historia.

La casa verde, por otro lado, cumple una función clave en tanto permite volver todavía más complejo el secreto. Carla le cuenta a Amanda, casi como una forma de excusarse por tener un hijo extraño, que fue allí donde logró salvar a David. ¿Salvarlo de qué? Siete años ha, mientras buscaba al padrillo extraviado que su marido había arrendado para cruzarlo con sus yeguas, que David y el padrillo tuvieron contacto con *el punto exacto donde nacen los gusanos*: una poza de agua donde flotaba un pájaro muerto. Mientras Carla cuenta esto, Amanda piensa en la *distancia de rescate*, término que da nombre a la novela y que en términos generales quiere describir el rango de distancia máximo que una madre y su hijo/a deben tener para que la primera pueda acudir en ayuda del segundo/a en caso de que ocurra alguna emergencia o accidente. La distancia de rescate, entonces, como una especie de campo de fuerzas o cordón umbilical fantasma de cuya preservación pende la vida del niño: Nina o David. “Es que a veces no alcanzan todos los ojos, Amanda. No sé cómo no lo vi, por qué mierda estaba ocupándome de un puto caballo en lugar de ocuparme de mi hijo” (Schweblin, 2014, p. 22), dice Carla para explicarle a Amada la desazón que experimentó el día del accidente.

Luego de eso, David enferma y el caballo muere. Dada la pésima atención hospitalaria disponible en esos pagos, Carla decide ir a la casa verde, donde el espíritu de David es intercambiado por el de otro niño como única forma de salvarlo de la intoxicación total y la muerte. De ahí en adelante, Carla sufre a diario por la transformación de su hijo en una especie de pequeño zombi que habla poco y entierra animales moribundos en el patio de la casa. David, por cierto, no es el único niño que ha sufrido esta mutación: una corte de pequeños deformes habita el pequeño poblado que las parcelas y campos de soja rodean. El primer encuentro de Amanda y Nina será en un local de provisiones (Casa Hogar):

Una nena aparece lentamente. Pienso que todavía está jugando, porque renguea tanto que parece un mono, pero después veo que tiene una de las piernas muy corta, como si apenas se extendiera por debajo de la rodilla, pero aún así tuvo un pie. Cuando

levanta la cabeza para mirarnos vemos la frente, una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza (Schweblin, 2014, pp. 41-42).

En otro momento de la narración, Amanda verá a la misma chica con los otros niños del pueblo, asamblea de niños malditos e intoxicados. Cuando eso ocurra ya será demasiado tarde para ella. Luego de algunos sueños extraños y la inquietante sensación de que nada en ese pueblo está bien, decide tomar a Nina y volver a la ciudad. Antes de eso, resuelve pasar a despedirse de Carla. Allí, de alguna forma, podría decirse que comienza la historia: Amanda y Nina entran en contacto con aquello que transformó a David. El punto donde nacen los gusanos. Aquí, luego del rodeo que Amanda da alrededor de los días que anteceden a su pronta muerte, volvemos al comienzo. Ambas familias, de alguna manera, espejean sus historias; en este caso, no sabemos qué ocurre con Nina, porque es Amanda la envenenada que siente cómo los gusanos comienzan a comérsela por dentro.

Pero antes que todo acabe, David propone algo: “Voy a empujarte hacia adelante para que puedas escuchar a mi padre”, le dice a Amanda, “Te parece tosco y simple, pero eso es porque es un hombre que ha perdido a sus caballos” (Schweblin, 2014, p. 117). En este punto, acudimos a un nuevo desplazamiento; a través del espejo, ambos hombres hablan. Amanda narra todo como en una especie de plano cenital que sigue el vehículo de su marido llegando al campo, buscando la casa de Carla y a su esposo, Omar, el hombre que ha perdido sus caballos. Nina está mejor, le dice a Omar, pero ha cambiado. Mi hijo también ha cambiado y nadie sabe por qué, responde Omar. En el centro del espejo, ambos parecen encontrarse. El centro del espejo es el secreto. Omar sabe que no puede decir el secreto. El diálogo entre ambos es de un laconismo aterrador:

—Sabe —dice tu padre—, yo antes me dedicaba a los caballos —niega, quizá para sí mismo—.

Pero ¿escucha ahora a mis caballos?

—No.

—¿Y escucha alguna otra cosa? (Schweblin, 2014, pp. 122-123).

El secreto, con su fuerza centrípeta, junta a ambos personajes en torno suyo sin revelarse. Lo único que pueden hacer es oír, no el secreto, sino aquello que murmura a su alrededor: el silencio de un campo sin animales, la tierra yerma, “el hilo finalmente suelto, como una mancha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (Schweblin, 2014, p. 124).

Por último, nos gustaría pensar este momento de la *nouvelle* como una especie de homenaje oblicuo o cita solapada a un libro que es considerado como el fundador de las humanidades ambientales. Estamos hablando de *Silent spring* (1962) de Rachel Carson. Allí, Carson elabora un largo informe sobre los efectos perjudiciales de los pesticidas en el medioambiente. Su lenguaje, por supuesto, está más cercano al informe forense que al de *Distancia de rescate*. Sin embargo, el primer capítulo pone a nuestra vista, con cierto énfasis poético, lo que podría ocurrir en el futuro, su futuro, el de una científica en la década de los sesenta, de no prohibir o al menos regular el uso de pesticidas artificiales: la primavera, que suele anunciarse como un florecer de árboles y flores, un teatro de aves y otros animales en armonía edénica; espectáculo visual pero también sonoro, como su contrario. Una primavera de silencio sepulcral. Algo parecido a lo que Omar usa como prueba de lo que el *lugar donde nacen los gusanos* ha hecho con el campo donde habita: ¿escucha ahora a mis caballos?

Schweblin, por supuesto, opera con otros mecanismos. De otro modo, habría que escribir una novela. O un informe de impacto ambiental.

4. Conclusiones

A su manera, *Distancia de rescate* es una *nouvelle* sobre vidas dañadas por agentes extraños que actúan silenciosamente al interior de los cuerpos afectados. Ese agente, que al interior del texto es sustraído, colocado como secreto, parece estar en todas partes y ninguna. No somos instruidos sobre su origen ni mucho menos sobre sus fines. Solo advertimos su presencia ominosa cuando comienzan a morir animales y los niños enferman. Lo interesante en el texto de Schweblin, como planteamos al comienzo, es que funciona en una zona liminal: cualquier lector que adscriba a la escuela de los estudios ecocríticos podría leer aquí una denuncia sobre el uso indiscriminado del glifosato en zonas rurales de América Latina y los efectos que tiene no solo en la salud, sino en las formas de vida en su más amplio espectro: familias, comercio, relaciones sociales. La *nouvelle*, sin embargo, no puede reducirse exclusivamente a eso.

Por cierto que las cuestiones medioambientales han comenzado a ser un tema recurrente de la narrativa latinoamericana desde diversos ángulos: allí están, por nombrar algunos ejemplos recientes, *La infancia del mundo* (2023) de Michel Nieva, *El vasto territorio* (2021) de Simón López Trujillo o *Islas de calor* (2022) de Malu Furche. Todas podrían enmarcarse, por sugerir una lectura, como “geoficciones del

fin del mundo”, para usar la expresión acuñada por Alain Musset en *El síndrome de Babilonia* (2021). Sin embargo, si atendemos al diagnóstico epocal de autores como Chakrabarty (2021), Morton (2018)³ o la propia Stengers, ¿no es acaso la crisis ecológica, independiente si la llamamos Antropoceno, Capitaloceno o Cthulhu-ceno, una barrera o desafío para la imaginación de este siglo? Habría que pensar, entonces, cómo leer cuidadosamente estas obras sin perder de vista sus potencias en tanto obras literarias que no necesariamente son escritas para quedar inscritas, y reducidas, a una corriente disciplinar específica.

5. Referencias bibliográficas

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Itaca.

Chakrabarty, D. (2021). *Clima y capital. La vida bajo el Antropoceno*. Mímesis.

Morton, T. (2018). *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Adriana Hidalgo.

Musset, A. (2021). *El síndrome de Babilonia*. Bifurcaciones.

Piglia, R. (2015). *La forma inicial*. Eterna Cadencia.

Sanchiz, R. (2020). Niños cambiados y territorios del afuera. Sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin. *Orillas, revista d'hispanística*, 9, 193-203. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7636775>

Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Literatura Random House.

Stengers, I. (2019). *Cómo pensar juntos*. Saposcat.

3 No es el propósito de este artículo referirse extensamente a los planteamientos de ambos autores. Sin embargo, para quien esté interesado sugerimos revisar *Clima y capital. La vida bajo el Antropoceno* (2021) de Dipesh Chakrabarty, editado en Chile por Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Feire para la editorial Mímesis, o *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo* (2018), traducido en Argentina por Paola Cortés Roco para la editorial Adriana Hidalgo.



Esta obra está bajo una Licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.