

Distancia de rescate: el relato de los que no tienen voz

Nerea OREJA GARRALDA
Universidad Católica Argentina

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la novela *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin centrandolo el estudio en los personajes como sujetos abyectos, relegados al margen de lo social. De este modo, tras una primera observación sobre la estética de lo grotesco y lo siniestro, trataremos de ahondar en estos personajes a través de los conceptos de lo abyecto de Kristeva y de la vida precaria de Butler, que nos remiten al contexto del campo argentino, donde las industrias agroquímicas están colonizando la producción local y relegando a la invisibilidad a los habitantes de esas tierras. Así, el modo de resistencia de las voces silenciadas será construir un relato propio.

Palabras clave: *Distancia de rescate*, Samanta Schweblin, relato, abyección, vida precaria.

Abstract

The objective of this work is to analyze Samanta Schweblin's novel *Distancia de rescate* (2014), focusing the study in the characters as abject subjects, those who are moved to the social banks. In this way, after an observation of the aesthetic of the grotesque and the sinister, we'll try to deepen in the characters through the concepts of abjection (Kristeva) and of precarious life (Butler), that refer to the context of the Argentinean land, where agrochemical industries are colonizing the local production and moving the residents of those lands to an invisible place. Thus, the way how those silenced voices resist will be constructing their own story.

Keywords: *Distancia de rescate*, Samanta Schweblin, story, abjection, precarious life.

“La soja se inclina ahora hacia nosotras”
Samantha Schweblin, *Distancia de rescate*

Según cuenta su autora, *Distancia de rescate* (2014) comenzó siendo un cuento imposible y terminó definiéndose como una novela corta que tiene mucho de relato largo. La narración se construye en forma de diálogo doblemente metanarrativo. Es decir, dos personajes construyen una narración sobre otra narración, dentro de la cual se genera a su vez un relato sobre hechos acontecidos tiempo atrás. En el primer plano de la narración, David y Amanda hablan en un presente indefinido sobre

sucesos acaecidos en un pasado cercano. Al mismo tiempo, dentro del marco de esos sucesos, se relatan otros de un pasado anterior. De este modo, existen tres niveles de la narración que se entretienen, siempre en busca de la verdad, del “*punto exacto en el que nacen los gusanos*” (Schweblin, 2015: 11).

Si algo destaca en la novela de Schweblin es la importancia del relato, de contar lo ocurrido para poder dar sentido a sucesos difíciles de comprender. De hecho, el diálogo entre los dos personajes principales recuerda a los diálogos socráticos, donde el intercambio entre maestro y aprendiz llevaba al conocimiento a base de indagar en los detalles que iban surgiendo en la conversación. En este caso, David será el guía y Amanda quien tiene que ser orientada. El efecto extrañante se produce por el hecho de que David no es más que un niño que ronda los ocho años. Su tono, el lenguaje que utiliza y la vehemencia con la que habla le confieren un rasgo de adultez que lo convierte en un personaje siniestro. “*Nada de esto es importante. Estamos perdiendo el tiempo*” (Schweblin, 2015: 13). David será quien discierna entre lo que es crucial para el relato y lo que no. Él determinará cuál será el discurso que les ayude a reconstruir la verdad de los hechos.

Antes de pasar a consideraciones en torno a los personajes, convendría contextualizar los hechos que tienen lugar en la novela. Si bien en ningún momento se indica dónde transcurren los acontecimientos, puede deducirse que se trata del campo argentino, precisamente de un pueblo donde el monocultivo de soja tiene gran importancia. La producción de soja y los problemas que esta causa a nivel ambiental y de salud pública han sido, y son, ampliamente estudiados. Según Darío Aranda (2010),

Argentina es visto como un alumno modelo en el mercado de agronegocios mundial. En 1997 se cosecharon en el país 11 millones de toneladas de soja transgénica y se utilizaron seis millones de hectáreas. Diez años después, en 2007, la cosecha llegó a los 47 millones de toneladas, abarcando 16,6 millones de hectáreas. En la actualidad, la soja abarca 19 millones de hectáreas, la mitad de la superficie cultivada del país. Consecuencia directa, según relevamientos de las organizaciones, 300 mil familias expulsadas de sus territorios ancestrales y con destino a los barrios empobrecidos de las grandes ciudades.

La inmensidad de los monocultivos de soja constituye el telón de fondo de la novela, donde los campos se extienden a uno y otro lado de las casas y acrecientan la sensación de pequeñez de los habitantes del pueblo. “Están cerca, cerca y a la vez solos en tanto campo. Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura” (Schweblin, 2015: 122). En este punto resulta determinante mencionar el contraste entre la precariedad a la que están sometidos los habitantes del campo y la imagen que proyecta la soja, siempre verde. Al hilo de esto, no puede olvidarse la preocupación que existe sobre el empleo de los agrotóxicos, en concreto del ya conocidísimo glifosato, el producto estrella de la industria norteamericana Monsanto¹.

¹ Para más información, remitirse al documental *El mundo según Monsanto* (2008) de Marie Monique Robin. <https://www.youtube.com/watch?v=pFxZ91HeWDw>.

Según se ha empezado a observar, el uso masivo de este producto está causando graves problemas de salud en animales y seres humanos que entran en contacto con el mismo. Tal y como retrata la fotógrafa argentina Natacha Pisarenko, los efectos de la contaminación producida por el glifosato comienzan a hacerse visibles en los habitantes del campo. En su serie *Potencial effects of agrochemicals in Argentina* (2013)² muestra cómo la industria de los agroquímicos ha colonizado por completo el campo argentino³, donde su uso es de ocho a diez veces mayor que en EEUU y no existen regulaciones a nivel nacional. Por otro lado, según cuentan los residentes de provincias como Chaco, Córdoba, Entre Ríos, Santa Fe o Buenos Aires, los rociadores de pesticida actúan a menos de un kilómetro de distancia de las poblaciones, a pesar de la prohibición. Pueden encontrarse plantaciones a escasos metros de los hogares, y por tanto los agroquímicos no solo actúan sobre la soja, el algodón o los maizales, sino que impregnan los hogares, las aulas y el agua que consumen los habitantes del campo⁴.

Si bien es difícil establecer una relación directa entre el contacto con los agroquímicos y determinadas enfermedades, ya sean congénitas o no, se está observando que la ingesta del agua contaminada, así como el contacto directo con los agroquímicos (por ejemplo, en el momento del rociado) pueden generar, y generan, problemas respiratorios, dérmicos, cáncer, enfermedades como la macrocefalia en recién nacidos o abortos espontáneos en las mujeres. Indudablemente, este es el panorama que Schweblin presenta en *Distancia de rescate*, donde las autoridades médicas han abandonado a los habitantes del pueblo y estos solamente pueden acudir a la mujer de la casa verde, que “puede saber si alguien está enfermo y en qué parte del cuerpo está esa energía negativa. Cura el dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre. Si llegan a tiempo, detiene los abortos espontáneos” (Schweblin, 2015: 23).

Las imágenes de Pisarenko podrían ser las mismas que se describen en *Distancia de rescate* cuando se habla del grupo de niños con deformidades. No solamente la niña con macrocefalia, sino también David, quien tiene manchas en la piel y los ojos enrojecidos. El punto en el que nacen los gusanos y entran en contacto con el cuerpo es el momento de la intoxicación, cuando el glifosato toca los cuerpos y los contamina. Es por eso que David está obsesionado con encontrar ese momento, con materializarlo en el discurso para así darle visibilidad.

²Las imágenes pueden verse en: http://archive.boston.com/bigpicture/2013/10/agrochemical_spraying_in_argen.html.

³Esta colonización es observable, por ejemplo, en la “Ley Monsanto”, según la cual se limita el uso de semillas propias (extraídas de las cosechas) y se favorece a las grandes corporaciones del agro. Recuérdese que Monsanto tiene su mayor planta de producción de semillas en la localidad cordobesa de Malvinas Argentinas, algo que favorece la privatización de las semillas y expande “la presencia de empresas semilleros transnacionales en el país” (Aranda, 2012).

⁴A pesar de existir una prohibición explícita de agujerear los contenedores de agroquímicos para que no puedan reutilizarse, estos se utilizan para acumular agua y lavar la ropa, el baño o dar de beber a los animales.

En este sentido, resulta imposible quedarse en la enmarcación de la novela dentro de los límites de lo fantástico, ya que sus personajes, a pesar de estar rodeados de determinados elementos mágicos propios de ese tipo de literatura, nos acercan inevitablemente a la realidad más cruda. Como ha afirmado la autora en numerosas ocasiones, su literatura está estrechamente ligada a la realidad y a las problemáticas sociales que le preocupan. En este caso, podría mencionarse, aunque la reflexión sobre la terminología no es el núcleo central de este trabajo, el concepto de *realidadficción* acuñado por Josefina Ludmer para describir a las literaturas postautónomas, aquellas en las que los límites entre realidad y ficción (así como entre los géneros) devienen difusas. Del mismo modo, *Distancia de rescate* oscila entre la realidad y la ficción, una realidad que se torna inverosímil y una ficción que se vale de elementos fantásticos para retratarla.

Conviene señalar que la clasificación de la literatura de Schweblin como fantástica responde al uso general que se hace del término como modo de calificar cualquier literatura que posee elementos inquietantes que irrumpen en la normalidad y generan terror. Este sería el género fantástico en su concepción más ‘tradicional’. Sin embargo, Schweblin va un paso más allá, igual que lo hizo décadas antes Julio Cortázar (cuyos cuentos fueron estudiados en profundidad por Jaime Alazraki), y se acerca más a lo neofantástico como superación de lo fantástico⁵.

1. LO GROTESCO Y LO SINIESTRO COMO ESTÉTICA

En efecto, cuando se habla de la literatura de Samanta Schweblin, se la define como literatura fantástica, entendida como aquella en la que lo siniestro, lo extraño irrumpe en la realidad cotidiana de los personajes y la vuelve extraña, aunque no inverosímil. En el caso de *Distancia de rescate*, además de lo siniestro, encontramos cierta estética de lo grotesco como elemento subyacente al relato. En concreto, y siguiendo la definición que propone Kayser para el término, podríamos decir que Schweblin trabaja con la estética de lo “grotesco fantástico”.

Kayser inicia su digresión aclarando la etimología de esta palabra, proveniente de los vocablos italianos *la grottesca* y *grottesco* que, a su vez, derivan de *grotta* (‘gruta’). En su inicio, estas palabras fueron acuñadas para referirse a cierta pintura ornamental antigua hallada en excavaciones hechas en Roma y en diversos lugares de Italia. Dicha pintura no se correspondía con la reproducción realista, sino que representaba monstruos, figuras sinuosas y misteriosos seres, todo ello con una composición asimétrica y proporciones desequilibradas, estilo que en el siglo XVI adaptaría, entre otros, Rafael en sus *grotescos* y, en el siglo XVIII, en España, Francisco de Goya y Lucientes en algunas de sus pinturas.

⁵ El objetivo de este estudio se centra en la construcción del relato en *Distancia de rescate* en estrecha unión con el propósito social y político de visibilizar a un sector silenciado de la población del campo argentino. Las consideraciones concretas sobre lo fantástico y lo neofantástico se desarrollarán en futuros trabajos.

Lo grotesco como categoría estética que designa actitudes creadoras aplicable a la literatura se menciona abiertamente en el prerromanticismo, en torno a 1770, en el seno del movimiento alemán *Sturm und Drang* y, posteriormente, ya en 1800, Schlegel trae a colación el término como parte de la reflexión sobre la estética del Romanticismo temprano. Kayser avanza en la cronología de las apariciones de lo grotesco en la literatura y llega hasta Victor Hugo, quien, en el prefacio a *Cromwell* (1827), distingue lo grotesco relacionado con lo cómico, lo caricaturesco, y lo grotesco abyecto y espeluznante.

En esa combinación de ‘grotesco’ y ‘comedia’ parece asomar, a primera vista, la vieja equiparación con “cómico, ridículo, bufonesco”. Hugo lo reconoce, pero sólo como uno de los aspectos. El otro aspecto de lo grotesco, empero, lo constituye lo contrahecho y lo horroroso, con lo cual amplía la acepción del vocablo francés. [...] Algunos ejemplos que trae son sólo cómicos o burlescos. Pero es evidente que, para él, el punto de gravedad de lo grotesco descansa en lo monstruoso y horroroso (Kayser, 1964: 65-66).

Para Kayser, estas dos perspectivas (analizadas con detenimiento a lo largo del tiempo, en el Romanticismo, en el siglo XIX y en la Edad Moderna, tanto en el arte plástico como en la literatura) determinan las dos clases de grotesco mencionadas anteriormente como “el grotesco ‘fantástico’ con sus mundos oníricos y el grotesco radicalmente satírico con su alboroto de máscaras” (Kayser, 1964: 227). Por último, como definición final de lo grotesco, Kayser propone que “*la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo*” (Kayser, 1964: 228), es decir, de mostrar la falacia del orden estable de las cosas.

La estética de lo grotesco fantástico utiliza como generador de tensión mecanismos de lo ominoso, lo misterioso, aquello que resulta extraño en un contexto real y normal. Lo desconocido, lo no familiar es denominado en alemán como *unheimlich*, concepto estudiado por Freud en el ensayo *Lo siniestro*⁶ de 1919, quien lleva a cabo un minucioso estudio de la etimología y las diversas acepciones de este término. Así, *unheimlich* sería el antónimo de *heimlich* (‘íntimo’, ‘familiar’), y se relacionaría con lo terrorífico precisamente por su cualidad de novedoso o no familiar. Si bien, como dice Freud, no todo lo desconocido es necesariamente ominoso, sí tiene la capacidad de tornarse fácilmente siniestro. Resulta curioso observar cómo la palabra *heimlich* posee, entre los distintos matices que tienen sus acepciones, uno en el que coincide con su opuesto *unheimlich*, referido a lo que es secreto, oculto, que tiene la intención de disimular algo. De este modo, podría decirse que *unheimlich* se refiere a todo aquello que debería haber permanecido oculto, en secreto, pero que finalmente se ha manifestado. Como afirma Freud, una vez finalizado el estudio etimológico, “[...] heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que

⁶ Este ensayo ha sido consultado en su versión electrónica, debido a la dificultad de encontrar el volumen XVII de *Freud: Obras completas* en el que se encuentra. La versión consultada ha sido extraída de la versión electrónica de *Sigmund Freud: obras completas* del repositorio de la Universidad Complutense de Madrid, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>.

termina por coincidir con la de sus antítesis [...]. Unheimlich es, de una manera cualquiera, una especie de heimlich”.

En este sentido, Schweblin emplea lo grotesco, estrechamente ligado a lo siniestro, como modo de facilitar la unión de ética y estética, haciendo de la literatura un artefacto con responsabilidad política y rebasando de este modo el espacio de lo fantástico.

2. DE FREUD A KRISTEVA: LO ABYECTO

Si se va un poco más allá de lo siniestro, donde este se vuelve no familiar, no reconocible, se llega al terreno de lo abyecto. “Esencialmente diferente de lo siniestro, incluso más violenta, la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos” (Kristeva, 2004: 13). En ese estado de semi inconsciencia previo a la muerte, en un lugar indefinido y descontextualizado que ella ha dejado de recordar y reconocer, Amanda es incapaz de dar sentido a los acontecimientos del pasado y del presente. Los hechos se le presentan incomprensibles, difíciles de reconocer. Su interlocutor, David, es un perfecto desconocido para ella, y ella misma comenzará a no ser conocida para él. Tanto Amanda como Nina serán reflejo de un proceso de abyección que las arrastrará hasta volverse seres que carecen de sentido. De ahí la necesidad y la resistencia de la resignificación a través del relato. Para Kristeva, la máxima manifestación de lo abyecto se da cuando

Cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto [...]. Todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo (Kristeva, 2004: 12).

Si bien en un inicio Amanda se muestra reticente y repugnada por lo abyecto, finalmente este la atrae hacia sí y la envuelve con su no-sentido. Ejemplo de ello sería la niña deforme con la que se encuentran en el supermercado. “Está bien que Nina vea esto, pienso. Está bien que sepa que no todos nacemos iguales, que aprenda a no asustarse. Pero secretamente pienso que si esa fuera mi hija no sabría qué hacer. Es algo horroroso, y la historia de tu madre se me viene a la cabeza” (Schweblin, 2015: 42). Más adelante, sin embargo, el horror se disipa y Amanda siente la necesidad de proteger esa vida difícilmente “vivable”, en términos de Butler, esa vida que necesita de cuidados y de una red social y afectiva que garantice su pervivencia.

La abyección se define por estar habitada por un “fuera de sí” (Kristeva, 2004: 7), por un otro que se apodera de yo (*moi*). En el caso de los personajes de *Distancia de rescate*, la penetración del otro en el cuerpo propio se da a través de la migración que lleva a cabo la mujer de la casa verde, como única salida para lograr salvar el cuerpo enfermo. “Si mudáramos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de

superarla” (Schweblin, 2015: 26-27). El espíritu de David pasa, en parte, a habitar otro cuerpo y, por tanto, lo vuelve abyecto; del mismo modo, su cuerpo pasa a estar habitado solamente por media alma, tornándose desconocido para los que lo rodean.

Lo mismo sucederá con Nina, cuando, en una pesadilla de su madre, esta se intoxique y deje de reconocerse como tal, causando de este modo el terror en su padre. “No soy Nina [...] Es un experimento, señora Amanda” (Schweblin, 2015: 55). Lo abyecto funciona como elemento extrañante, al igual que lo siniestro en el relato fantástico, según indica Freud, por esa cualidad de lo familiar que se vuelve no del todo reconocible. Sin embargo, según la línea trabajada por Kristeva, lo abyecto, partiendo de lo siniestro, da un paso más en la escala del terror, ya que lo reconocible se disipa por completo. Muestra de esta abyección son David y Nina, cuerpos que han dejado de ser reconocibles por la migración de sus almas⁷.

Por otro lado, lo abyecto, partiendo del vocablo francés *jeter* (‘desechar’), se relaciona intrínsecamente con el residuo, la basura, lo sobrante. Para Kristeva, la máxima representación de la abyección es el cadáver, aquello que yo rechazo para vivir. El cadáver, que deriva del latín *cadere* (‘caer’), supone haber traspasado el límite de la vida. En este sentido, el acto de empujar que lleva a cabo David se relaciona directamente con la abyección, ya que lleva a los cuerpos a un más allá de la vida, a un lugar otro en el que dejarán de reconocerse a sí mismos. “*Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos*” (Schweblin, 2015: 115). Amanda se vuelve cadáver, cae del otro lado de la vida, ya que ha decidido quedarse en su cuerpo, no dejar que su alma migre. “Me quedo en mi cuerpo, Carla” (Schweblin, 2015: 112). Para Kristeva, el cadáver es la muerte que penetra la vida, infectándola y atrayéndonos hasta tal punto que se apodera de nosotros. *Distancia de rescate* está poblado de cadáveres, sobre todo animales (el padrillo, los perros, los patos), y según cuenta Carla, en su jardín hay veintiocho tumbas cavadas por el propio David para darles sepultura. La muerte ronda y termina apoderándose también de aquellos humanos que no han decidido salvar el cuerpo a través de la conversión en un otro, a través de la abyección.

Por último, para Kristeva “el tiempo de la abyección es doble: tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación” (2004: 17). El tiempo indefinido en el que conversan Amanda y David es igualmente un tiempo abyecto, un tiempo entre la vida y la muerte, donde todavía el sujeto no se ha arrojado más allá del límite de la vida. Todavía no es un cadáver. En este tiempo sin límites, infinito, ambos personajes tratan de vencer al olvido a través del relato de los hechos, en busca siempre de la verdad, del momento exacto en el que estalla el desastre, en el que los cuerpos se contaminan. “*Ahora lo importante está muy cerca [...] Es*

⁷ Se trata del “surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante [...]. Un ‘algo’ que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila” (Kristeva, 2004: 8-9).

esto [...] Esto es lo importante?” (Schweblin, 2015: 62). David guiará a Amanda a través del tiempo para alcanzar el conocimiento y convertirlo en discurso. El conocimiento de lo que Amanda no logra entender, el momento del trueno, de la catástrofe. El momento en el que aparecen los gusanos que se apoderan del cuerpo. El momento en el que comienza el proceso de la abyección. “Solo experimento la abyección cuando un Otro se instaló en el lugar de lo que será ‘yo’ (moi). No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión” (Kristeva, 2004: 19). Lo único que permite que el espacio-tiempo en el que Amanda se encuentra sea vivible, le permita tener conciencia de su existencia, es el relato, la construcción o reconstrucción del discurso. En este sentido, lo abyecto se asemeja al exiliado, ya que constantemente tiene que reconfigurar el universo al que pertenece, darle sentido. Amanda se ha exiliado de su universo urbano, para ser expulsada de los privilegios que este le proporciona.

Por último, lo abyecto se caracteriza por su no-sentido. De hecho, para Amanda nada de lo que ocurre en el pueblo tiene explicación, no logra entender qué está sucediendo, por qué existe la casa verde, por qué hay niños deformes, por qué mueren los animales, por qué David no es David. Por qué ella cada vez es menos ella. “*Lo sabés. Pero no lo entendés?*” (Schweblin, 2015: 79). El relato que están construyendo a contrarreloj antes de que sobrevenga la muerte es crucial para comprender. Es el relato de los abyectos, el relato de la abyección. La voz de los sin voz.

3. DE KRISTEVA A BUTLER: LAS VIDAS PRECARIAS Y LOS CUERPOS QUE NO IMPORTAN

Los personajes de *Distancia de rescate* representan dos mundos alejados entre sí pero conectados en un punto. Por un lado, la ciudad, donde viven Amanda, su marido y Nina. Por otro, el campo, donde se encuentran Carla, su marido y David. Se trata de espacios totalmente diferentes, pero el punto de unión se da en el momento en el que Amanda decide pasar unas vacaciones en el campo, un lugar idílico, bucólico, donde poder descansar y evadirse del ruido y el humo de la ciudad. Un lugar no contaminado, un lugar puro. Este es el imaginario generalizado sobre el campo: el espacio de la naturaleza, donde el hombre todavía no ha intervenido del todo, donde uno puede alejarse de la contaminación. Unida a este imaginario se encontraría la ya instalada imagen de la madre-tierra o la *Pachamama* que, a su vez, remite al imaginario materno y a la idea del cordón umbilical. La tierra, el campo, como espacio de protección (una suerte de regresión al útero materno) frente a la urbe y su contaminación. Existe un cordón metafórico e invisible que nos mantiene en contacto con la tierra y que en la novela se menciona constantemente a través del hilo sisal y del concepto mismo de distancia de rescate. Una distancia que se afloja o se ajusta desde el ombligo de Amanda hasta Nina. A pesar del intento constante de los personajes por unirse unos a otros a través del hilo, al final del relato el marido de Amanda “no ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (Schweblin, 2015: 124). Para Carlos Pardo, la

distancia de rescate “se transforma en el vulnerable espacio del cuidado del humanismo burgués. Una familiaridad con el mundo ya perdida” (Pardo, 2015).

Esta idea del abandono, del desprendimiento, de la rotura del hilo, del extrañamiento del yo por la irrupción de un otro desconocido que lo separa de sí mismo, lleva a pensar en Judith Butler y en los marcos epistemológicos que permiten aprehender una vida como tal, así como en el concepto de vida precaria, aquella que implica “vivir socialmente, es decir, el hecho de que nuestra vida esté siempre, en cierto sentido, en manos de otros; e implica también estar expuestos tanto a quienes conocemos como a quienes no conocemos” (Butler, 2010: 30). Los protagonistas de las fotografías de Pisarenko, así como los personajes de la novela de Schweblin, encarnan la vida que no se percibe como tal, las condiciones por las cuales su vida depende, en este caso, de las políticas neoliberales, cuyo objetivo es minimizar la precariedad de un sector de la población a costa de maximizar la de otro. Los cuerpos del campo son colonizados por estas políticas, intoxicados y, finalmente, convertidos en cadáveres, ya que se trata de vidas que no se consideran vividas ni perdidas, porque habitan por afuera de los marcos que permiten aprehender una vida como tal. Las normas, según Butler, asignan reconocimiento de manera diferencial, es decir, no democrática. Así, “una vida tiene que ser inteligible *como vida*, tiene que conformarse a ciertas concepciones de lo que es la vida, para poder resultar reconocible” (Butler, 2010: 21). Y solo cuando la pérdida adquiere importancia aparece el valor de la vida. En el caso de los habitantes del campo, la precariedad y la no importancia de la pérdida de la vida hacen que esas vidas no sean consideradas “dignas de ser lloradas” (Butler, 2010: 42).

Existen determinadas circunstancias y condiciones que hacen que una vida sea vivible. Para Butler, es responsabilidad de todos mantener dichas condiciones, para así salvaguardar la vida. Sin embargo, el hecho de percibir una vida como precaria no necesariamente lleva a protegerla, sino que “puede ser que [...] la aprehensión de la precariedad conduzca a una potenciación de la violencia, a una percepción de la vulnerabilidad física de cierto conjunto de personas que provoque el deseo de destruirlas” (Butler, 2010: 15). En el caso de Amanda, en un primer momento los extraños sucesos del campo y sus gentes le producen miedo y rechazo; no logra entender que existe una amenaza real contra la vida y no se responsabiliza de lo hechos. Será en el momento en el que comience a formar parte de lo abyecto cuando sienta la necesidad de explicar(se) los acontecimientos y el núcleo de la catástrofe. En este sentido, para Butler “la distribución diferencial del derecho a duelo entre las distintas poblaciones tiene importantes implicaciones a la hora de saber por qué y cuándo sentimos disposiciones afectivas de especial importancia política, como, por ejemplo, horror, culpabilidad, sadismo justificado, pérdida o indiferencia” (2010: 44-45). En el caso de Amanda, la distribución del derecho a duelo va mutando conforme los hechos la van afectando. Pasa del rechazo a la empatía y comienza a tomar cierta conciencia. De alguna manera, en el paso de la ciudad al campo, Amanda experimenta en cuerpo propio (que pasa a ser ajeno por la abyección a la que es sometida) esa distribución diferencial que hace que la aprehensión de su vida como tal quede

desplazada fuera de los marcos establecidos. De este modo, su vida deviene indigna de ser llorada y no merecedora de duelo en términos butlerianos. La única manera que estas vidas tienen de encontrar un sentido, un nuevo marco, es a través de la construcción del relato, de la visibilización de aquello que queda por fuera de los marcos establecidos. La literatura da voz a los silenciados, a las vidas que carecen de interés y de importancia, poniendo en primer plano la pérdida y otorgándoles la posibilidad del duelo.

Estas voces silenciadas, cuerpos abyectos y vidas precarias integran lo que Butler llama el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Según esta idea, el sujeto se forma a partir de una matriz excluyente que requiere “la producción simultánea de una esfera de seres abyectos” (2015: 19), aquellos no considerados sujetos. Para Butler, en este punto lo abyecto es la representación de las “zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesario para circunscribir la esfera de los sujetos” (2015: 20)⁸. Los personajes de Schweblin se mueven en este exterior constitutivo, y su cualidad de abyectos es necesaria, es decir, su precariedad es condición *sine qua non* para la minimización de la precariedad de los habitantes de la ciudad.

4. CONCLUSIÓN: DE LA ESTÉTICA A LA ÉTICA

En *Distancia de rescate*, la literatura funciona como “una forma más de intervención sobre la realidad social” (Astorino; Saporosi; Zicavo, 2017: 50) y lo hace a partir de una estética de lo grotesco fantástico, que sin embargo no se limita a presentar personajes y sucesos siniestros y extrañantes, sino que estos nos remiten directamente a una realidad concreta. El objetivo de la narración es encontrar la verdad, y lo hace desmenuzando las capas de un relato que se construye en tres niveles. Llegar al núcleo de este es alcanzar el punto exacto donde se originan el desastre, la intoxicación y la muerte. En este sentido, la construcción de un discurso propio ocupa el primer plano a través de la metanarración y su objetivo será resignificar los personajes y los hechos acaecidos, recuperando así el sentido perdido por la abyección. Solo el relato proporcionará la posibilidad de sobrevivir a través de la visibilización de un problema que afecta a aquellos que no tienen voz, aquellos cuyas vidas no se aprehenden como vividas ni, por tanto, perdidas.

La estética de lo grotesco le permite a Schweblin mostrar la falacia del orden estable de las cosas, la falacia de la norma y de los marcos que pretenden separar las vidas que valen de aquellas que no. Lo *umheimlich*, aquello que debería haber

⁸ Las zonas de abyección de las que habla Butler suponen una amenaza para la integridad del sujeto. Esto es observable en el miedo que le produce a Amanda ese espacio abyecto que es el campo y esos no-sujetos que habitan el exterior constitutivo que, a su vez, coincide con un exterior, si se quiere, espacial, fuera del universo urbano.

permanecido oculto, pero que finalmente se ha manifestado, amenaza la estabilidad y la jerarquía de las cosas.

Sin embargo, para lograr que la literatura intervenga en lo social y lo político, lo siniestro no puede quedar como un simple elemento propio de la literatura fantástica, y deviene abyección. Es decir, estética y ética se unen para llevar a cabo una crítica a un problema que atañe a la realidad argentina actual. Y, en una contextualización de lo abyecto dentro de las políticas neoliberales que afectan a la producción agraria, éste se torna precariedad, vida precaria, vida que no es digna de ser llorada.

Tanto lo siniestro como lo abyecto o lo precario son elementos que habitan el margen, lo que queda fuera de los relatos oficiales y válidos. Su subversión, su manera de resistir ante el olvido será, por tanto, generar un relato propio, construir un discurso de los olvidados cuyo único objetivo sea la visibilización. El margen amenazará al marco que lo excluye. David y Amanda toman la palabra, configuran un nuevo relato sobre el margen, con el fin de recuperar el sentido y, por tanto, la verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANDA, Darío (2010): “Una ley para mantener la vida campesina”, *Página 12*, 9 nov., pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-156535-2010-11-09.html.
- ARANDA, Darío (2012): “Semillas en debate”. *Página 12*, 25 oct., pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-206295-2012-10-25.html.
- ASTORINO, Julieta; SAPOROSI, Lucas; ZICAVO, Eugenia (2017): “Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente”, *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 8, n°15. Bogotá, pp. 44-57.
- BUTLER, Judith (2010): *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- BUTLER, Judith (2015): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*, Buenos Aires: Paidós.
- FREUD, Sigmund (1919): *Lo siniestro*, ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf.
- KAYSER, Wolfgang (1964): *Lo grotesco; su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires: Nova.
- KRISTEVA, Julia (2004): *Poderes de la perversión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- PARDO, Carlos (2015): “Los hijos tóxicos”, *Babelia*, 7 mar., elpais.com/cultura/2015/03/05/babelia/1425551789_495804.html.
- SCHWEBLIN, Samanta (2015): *Distancia de rescate*, Buenos Aires: Random House.