



Grenoville, Carolina. "Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2020, vol. 9, n° 19, pp. 64-73

Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin

When there is nothing left: imagery of the end in *Un futuro radiante* by Pablo Plotkin
and Samanta Schweblin's *Distancia de rescate*

Carolina Grenoville¹

Recibido: 28/04/2020

Aceptado: 08/06/2020

Publicado: 06/07/2020

Resumen

Buena parte de la narrativa distópica argentina de este siglo gira en torno de la neurosis localista de una involución hacia la barbarie. El motivo de la regresión desata un movimiento descolonizador que alcanza incluso la propia conciencia. En *Un futuro radiante* de Plotkin y *Distancia de rescate* de Schweblin la configuración de un mundo apocalíptico pone de relieve las consecuencias de las políticas del capitalismo actual y lleva a revisar los fundamentos del proyecto civilizatorio y el programa modernizador en nuestro país. Pero además la inminencia del fin habilita en estos textos un nuevo tono emancipado de los avatares de la vida personal y de la historia que expresa ficcionalmente el carácter "promiscuo" y eminentemente ajeno de la identidad. El artículo se detiene en el análisis de las estrategias narrativas y procedimientos

Abstract

Numerous Argentine dystopian narratives of this century revolve around the local neurosis of an involution towards barbarism. The motif of the regression unleashes a decolonizing movement that even reaches one's consciousness. In *Un futuro radiante* by Plotkin and Schweblin's *Distancia de rescate*, the configuration of an apocalyptic world highlights the consequences of the policies of current capitalism and leads us to review the foundations of the civilization project and the modernizing program in our country. But in addition, the imminence of the end enables in these texts a new tone emancipated from the vicissitudes of personal life and history that fictionally expresses the "promiscuous" and eminently alien character of identity. The article pauses in the analysis of the narrative strategies and formal procedures used in the texts to

¹ Carolina Grenoville es Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, docente en la materia Semiología del Ciclo Básico Común y en Teoría Literaria II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña asimismo como secretaria académica de la Maestría en Estudios Literarios en esa misma facultad. Ha publicado trabajos sobre las representaciones de los procesos de conquista y la colonialidad del poder en la literatura decimonónica y en la narrativa argentina contemporánea, y sobre las configuraciones del espacio doméstico en la literatura argentina del siglo XX y XXI. Contacto: cgrenoville@hotmail.com.



formales empleados en los textos para componer estos dos universos necesariamente interconectados: el mundo de la ley y del control político, y el mundo de la intimidad.

Palabras clave

Narrativa; distopía; subjetividad; historia; descolonización.

compose these two necessarily interconnected universes: the world of law and political control, and the world of intimacy.

Keywords

Narrative; dystopia; subjectivity; history; decolonization.

¿Es que la voz de la lengua, pregunto yo,
no es siempre la del último hombre?

Jacques Derrida, *Sobre un tono apocalíptico adoptado
recientemente en filosofía*
(1983)

Introducción. El tono del apocalipsis

Un ejercicio imaginario, casi podríamos decir un juego que en estos días aciagos se ha vuelto una compulsión, guía la literatura distópica: fantasear con lo que quede una vez que todo lo familiar haya desaparecido. Catástrofes ambientales, políticas, económicas, sociales que nos colocan frente a un escenario apocalíptico constituyen un motivo recurrente en la literatura argentina de este siglo. Además de representar los efectos perniciosos del ciclo neoliberal en estas latitudes, esta literatura lleva a cabo una lectura a contrapelo de la historia nacional al desandar el camino de perpetua conquista de Occidente.

La literatura distópica localiza determinadas tendencias del capitalismo actual y, al mismo tiempo, expande y despliega imaginariamente sus posibles implicaciones hasta alcanzar un desenlace apocalíptico. Las tramas de las dos novelas que analizaremos en este artículo, *Un futuro radiante* (2016) de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, se organizan en torno de la evolución relativamente esperable de algunas de las consecuencias más notorias de este ordenamiento político-económico: la gentrificación, el recrudescimiento de la vigilancia, la devastación ecológica y el temor a la destrucción química o atómica del planeta. La recreación ficcional de las catastróficas consecuencias del progreso tecnológico como parte ineludible del programa de racionalización del mundo y de la recolonización de las subjetividades a partir de un engranaje en el que lo económico y lo simbólico se conjugan para gestionar la muerte reafirma el carácter eminentemente político de esta literatura. Así como *el musulmán*, sustancia biopolítica absoluta producida por los campos de exterminio nazis, reveló que *el hombre puede sobrevivir al hombre* (Agamben 85), las ficciones bajo análisis proyectan un mundo que sobrevive al mundo, esto es, un mundo desprovisto de los atributos que habían hecho de la Tierra un sitio apto para el desarrollo de la vida. Y la clausura trágica y definitiva es sustituida por la larga e indefinida sobrevivencia de la naturaleza, que prosigue engendrando muerte y más muerte en un estado de agonía perpetua.

El mundo así configurado introduce al lector en una estructura predictiva que se caracterizará por la progresiva desvinculación de los personajes con los lazos con el pasado: la familia, la cultura, el Estado, el mercado pero también las relaciones imaginarias con arreglo a las cuales los sujetos ajustan, regulan y juzgan su propia vida. De igual modo, se verán desbaratadas las figuras de la relación que los determinaban a futuro: las rutinas del trabajo, los compromisos sociales y afectivos, y los hábitos cotidianos. Situadas ante el “fin de la

temporalidad” y en concordancia con ese universo en ruinas, las voces narrativas no pueden sino aferrarse a los vestigios del mundo sordo de los afectos, las experiencias y los rituales, únicas señales débiles de una historia efectivamente vivida. “Cuando no nos queda nada fuera de nuestro presente temporal, se sigue que no nos queda nada fuera de nuestro propio cuerpo” (Jameson 71). La exacerbación de lo sensorial abre las puertas a otras formas de conexión con la realidad alejadas de la razón instrumental. El cuerpo se constituye, así, en lo que Barthes ha denominado el *punctum*, aquella obsesión perceptual que, más allá de la conciencia o la intención de los sujetos involucrados, domina el foco de atención de estas ficciones: su tono *hipersensible* interrumpirá –aunque más no sea momentáneamente– la música familiar del culto a la imagen y la *hiperrealidad*.

Esta línea representativa se desarrolla, entonces, siguiendo un movimiento descolonizador que se extiende y abarca incluso la propia conciencia imaginante. Como si estuvieran deshilvanando los hilos de la historia del progreso, los testimonios de los sobrevivientes pasarán revista, en sentido inverso, a las distintas formas simbólicas del programa modernizador hasta volver a fojas cero: ¿civilización o barbarie? Sólo lo “menor”, lo que es en apariencia insignificante y refractario a las explicaciones finalistas del discurso histórico se mantendrá en pie. En este intento por conducir la desmitificación tan lejos como sea posible, la literatura se enfrenta, sin embargo, a su propia imposibilidad. ¿Cuánto más allá de la catástrofe se puede ir? ¿Cuánto más allá de la nuda vida? ¿Y después qué?

Postales de una ciudad radiante

Un futuro radiante asume la forma de un extenso testimonio fragmentario, desordenado y, por tanto, caótico que el narrador escribe durante su paso por un viejo hotel abandonado en la “franja que separa el norte uruguayo del estado de Rio Grande do Sul” (Plotkin 9). El lugar de composición de estas memorias resulta emblemático en la medida en que la narración asume la posición enunciativa propia de la frontera en todas sus dimensiones:

Voy a quedarme unas semanas acá antes de seguir viaje. Mientras redacto partes de este testimonio, pensando en el trabajo arduo que tendré a la hora de compaginarlo, escucho una melodía dulce y turbia que se funde con el zumbido de las moscas, una voz familiar y áspera que me lleva a mi pasado reciente. Todo eso que empezó a desaparecer. (Plotkin 9)

El protagonista se encuentra en la intersección entre dos zonas que, en el presente de la narración, constituyen dos espacios antitéticos y sin contacto alguno (a excepción de algún que otro producto proveniente de Brasil que ingresa de contrabando al territorio contaminado): la “región vaciada” (que comprende por lo menos toda la zona de afluencia del Río de la Plata) y el área productiva (que se restablece aparentemente al norte de Uruguay). Pero la frontera es además “una zona de transición de dos tiempos paralelos” (315). Mientras que a partir de la frontera con Brasil el mundo parecía continuar su ciclo indiferente a los acontecimientos que se desarrollaban en el sur, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, en cambio, se había producido un verdadero salto en el tiempo histórico que retrotraía a la ciudad a sus orígenes.

El punto de quiebre que en buena medida desencadena este ejercicio de rememoración lo constituye un evento apocalíptico. Una serie de explosiones producidas en la localidad de Avellaneda tornaron invivible toda el área metropolitana: a la nube tóxica y el olor nauseabundo se le sumó la epidemia aparentemente propagada por palomas infectadas. Estos eventos precipitan el éxodo de la ciudad y más adelante, tras el cierre de las fronteras, una cuarentena por tiempo indeterminado que confina a los pocos sobrevivientes a recluirse en sus casas. El

cuadro no puede ser más desolador: una ciudad hedionda y sin servicios ni productos básicos, poblada por infectados que deambulan como zombis en calles vacías y casas abandonadas donde los cadáveres todavía frescos de sus antiguos moradores son despedazados por ratas.

La estructura fragmentaria de la novela intercala de manera aparentemente aleatoria – como vienen a la memoria– recuerdos del pasado reciente pos-apocalíptico, con escenas de un pasado anterior, de cuando la vida parecía “normal”. Esta composición expresa formalmente no solo el carácter perfectivo y terminante de la explosión sino también la posición fronteriza de una voz enunciativa *quebrada*, que oscila en todo momento entre dos mundos *irrecuperables* de grandes contrastes. Asimismo, al presentar ese escenario distópico como el resultado de un accidente verosímil, perfectamente posible, y no de un larguísimo e intrincado proceso histórico, *Un futuro radiante* se proyecta fuera del texto para recordarnos la fragilidad de este mundo familiar que habitamos, como si ya estuviera pronto a extinguirse o su extinción pudiese ocurrir en cualquier momento.

En esa Buenos Aires desierta, vandalizada y contaminada, donde la “humanidad había vuelto a las cavernas”, el protagonista y su hermano Dubi se atrincheran por un período de seis meses en una casa en el barrio de Agronomía (138). Allí sus conocimientos como asesor de inversiones y su habilidad para los negocios le permitirán hacerse un lugar dentro de un nuevo ordenamiento que comenzaba a gestarse en el predio de la antigua facultad. La organización liderada por Panzer –un buscavidas ampuloso que antes de la debacle le había tomado el gusto a la errancia y acabó en linyera– resultará tan asfixiante y amenazadora como el aire que se respira en Buenos Aires. A no ser porque el poder lo detentan ahora ambientalistas, faloperos y lúmpenes, esta nueva jerarquía social presenta claras resonancias de nuestro mundo actual y sobre todo del pasado nacional. Se produce así en el texto una suerte de mixtura entre diferentes temporalidades, imaginarios y memorias de la historia argentina:

Se me ocurrió que en cada barrio debía haber algún delirante como Ravani, y algún matón como Panzer para custodiar la pantomima. Todos debían fantasear con su propia versión de la Refundación. Era el viejo discurso de la descentralización política llevado a la práctica como un psicodrama apocalíptico. El poder se había atomizado y estaba a merced de linyeras mutantes e ingenieros lumpenizados. La refundación de la Agronomía era la del fizz, la de los cuerpos vivos y muertos tornándose fosforescentes mientras la ciudad prolongaba su *stand-by* y los containers brasileiros con galletitas de coco copaban los puestos de un mercado fantasma. (Plotkin 300)

El tono paródico del pasaje y las numerosas referencias al carácter ficcional de la empresa (“delirante”, “pantomima”, “fantasear”, “psicodrama”, “fantasma”) configuran el proyecto refundacional en su conjunto como un verdadero dislate condenado al fracaso aunque también constituyen una crítica solapada al poder político. El experimento que se gesta en Agronomía luego de las explosiones y del éxodo de buena parte de la población de la ciudad de Buenos Aires también refiere, por extensión, al surgimiento y consolidación del estado de derecho. El campo semántico con el que se presenta la Refundación de la ciudad remite de manera ostensible al período de formación del estado nacional en nuestro territorio: el léxico (caudillos, descentralización, civilización, barbarie) recupera la iconografía de las antiguas montoneras y principios sueltos de racionalización propios del pensamiento liberal. De este modo, la superposición o palimpsesto lleva, por un lado, a comprender el proyecto político de Panzer como una repetición (o una segunda ocurrencia en tono de farsa) y a reforzar el carácter cíclico de la historia, pero, por otro lado, invita a releer las *bases y puntos de partida* de la República Argentina como una invención disparatada de la clase dirigente de aquel entonces. Como nos recuerda Michel Foucault, “Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas,

no es la identidad aún preservada de su origen –es la discordia con las otras cosas, es el disparate” (10).

En el transcurso de la novela ese peculiar ordenamiento jurídico comandado por Panzer se irá afianzando y ramificando en distintas redes que determinan en buena parte el destino del narrador personaje. Entre esas redes, se destaca la liturgia organizada en torno de la abuela de los protagonistas. Las prácticas y ceremonias asociadas al culto de esta ex miembro de las Mamushkas –un dúo vocal compuesto por la Bobe y su hermana y que, en su momento, medio siglo atrás, fue muy popular– participan de la legitimación simbólica del poder y funcionan como una herramienta de cohesión social: “–Las Mamushkas van a ser el sonido residual de los viejos tiempos –prosiguió–. Es un ancla emotiva para no perder el vínculo con el antiguo paradigma afectivo. Las vamos a necesitar un tiempo y después, si Dios quiere, vamos a prescindir” (299).

Dentro de esta suerte de teología política, las reliquias están destinadas a cumplir un papel fundamental en la integración de todos esos individuos dispersos en la nueva estructura normativa de la ciudad. Será justamente el tráfico de objetos vinculados con el pasado musical de su abuela (revistas, cassettes, fotos, ropa) lo que le permita al protagonista adaptarse a esta nueva estructura político-económica basada en el trueque y el menudeo y ganar cierta posición de poder para negociar con los linyeras y ambientalistas su libertad y seguridad, en un primer momento, mientras permanece en la casa de Dubi, y luego la huida al norte. La voracidad por estas piezas de culto alcanza su máxima expresión con la profanación del cadáver de la abuela y la construcción de un mausoleo de vidrio alrededor del cual se congregarían los fieles seguidores de las hermanas Kraszno:

Era el cadáver de la Bobe, con la piel lisa y el pelo blanco peinado hacia atrás. Irradiaba la fosforescencia típica del fizz, sólo que aumentada. La luz parecía surgir de los ojos, detrás del pliegue de sus párpados casi transparentes. Tenía puesto el camisón con el que la dejamos la mañana en que murió. (292)

La sustancia con que intervienen el cuerpo de la Bobe participa del otro pilar del programa político de Refundación: la estructura económica y el control biopolítico de los cuerpos. El “fizz”, la droga sintetizada a partir de los componentes que se liberan y esparcen accidentalmente con el derrame químico, no sólo produce una singular modificación de los cuerpos –que con su consumo se tornan fosforescentes– y anuncia una nueva era *radiante* sino que además incide directamente en el patrón temporal de la subjetividad: “Va a dejar de ser una droga recreacional e inestable para convertirse definitivamente en lo que siempre quisimos que fuera: un conector entre nuestras emociones primitivas y las visiones del futuro” (Plotkin 299). El nombre de la droga fosforescente refuerza el vínculo entre el pasado y el futuro al evocar a ese emblemático caramelo efervescente tan popular entre los niños de los años ochenta. De este modo, la droga, la mercancía y la religión se orientan a explotar determinados deseos e imágenes del pasado que contribuirían a consolidar una afectividad afín a los mandatos y leyes de la nueva Buenos Aires.

Hay, sin embargo, otra zona en la novela donde se desdibuja la personalidad interesada del protagonista y se desarticula la perspectiva causal que rige prácticamente todo el relato. Se trata del recuerdo del primer contacto con su hijo. El texto adopta en este punto un nuevo registro en el que la palabra pareciera aproximarse de manera inusitada a la experiencia y capturar así su unidad mínima, el nervio de la vida emocional del protagonista:

Me acerqué para darle un beso. Un tufo láctico se mezclaba con el perfume almendrado del shampoo, pero la cabecita de Felipe Luis segregaba el típico olor a bebé del que todo

el mundo habla. Jamás lo había distinguido hasta ese momento, y la constatación de la paternidad me entró por la nariz, como una señal ancestral. Era aterrador y emocionante. Rocé con los labios el pelo de la criatura y me senté en la silla que me había asignado Léia. (Plotkin 71)

El encuentro rápidamente se reinscribirá dentro de la lógica utilitaria que rige la vida del narrador. En pos de continuar libre de ataduras y fiel a una única relación con el dinero (“tal vez el vínculo más profundo que había podido entablar en mi vida” (118)), se sumirá en un prolongado olvido voluntario. Sin embargo, después de las explosiones y una vez en la casa de avenida San Martín, la evocación de ese momento de intimidad será lo que en cierto modo marcará su rumbo. Esa recíproca afección, esa relación inmediata que experimenta con el bebé por fuera de todo saber, hábito o dominio, ese instante de pérdida y también de apertura al mundo, paradójicamente termina signando el derrotero del protagonista:

El camino a Río de Janeiro es largo, y todavía no tengo idea de con qué me voy a encontrar.

Cada tanto me viene a la memoria la primera vez que tuve en brazos a Felipe Luis, en el departamento de Léia, frente al poster de los girasoles de Van Gogh. Los rasgos son los de un bebé genérico, pero recuerdo plenamente el perfume y el sonido de su respiración. A esta altura, el asunto de la paternidad biológica dejó de inquietarme. Voy a buscar al chico porque es el único elemento del pasado que todavía soy capaz de identificar como propio, sea hijo mío o no. Es el punto ciego que comparto con Dubi, y va a estar ahí para siempre. (Plotkin 316)

La narración acompaña estas transformaciones subjetivas. En los marcos, el tono clarividente y nostálgico “de la vigilia en el momento del fin” (Derrida 57), cuando ya nada de lo evocado existe, se impone a la lógica referencial que corre tras los pasos de la *road story*. Allí reside otra acepción de lo radiante que atraviesa la novela: el momento epifánico en el que lo que había permanecido oculto finalmente sale a la luz. La memoria concebida de este modo es también un ejercicio de deconstrucción en la medida en que no repone lo que *tiene sentido* sino que busca entre los escombros fragmentos e imágenes del pasado que podrían ser redimidos. En la ordenada habitación del hotel de frontera, suena la voz a capela de la abuela del protagonista, “las muestras de fizz [ese conector entre el pasado y el futuro] brillan tenuemente contra el espejo del baño” y en la *notebook* se agolpan de manera confusa, como en un inventario, tiempos, personajes y recuerdos (Plotkin 316). Al *final de la historia*, entonces, lo que queda no es una historia sino los últimos resabios de los afectos y la identidad.

Una escapada al campo

Así como *Un futuro radiante* recupera en su inventario una ciudad de Buenos Aires familiar y conocida por todos, en *Distancia de rescate* el campo exhibe todavía las marcas prometedoras de una vida rural en contacto con la naturaleza. Sin embargo, la contaminación de las aguas y los terrenos han convertido a la región pampeana en un escenario no ya productivo sino necrofílico y generador de muerte. Las causas de este estado de cosas no responden a un suceso catastrófico, como ocurre en la novela de Plotkin, sino a una inveterada historia de expoliación de la tierra. En un campo en que la manipulación genética de la naturaleza se ha vuelto moneda corriente y la introducción de genes exógenos en animales y plantas para hacerlos inmunes a los agrotóxicos constituye el método “razonable”, “científico” y “desarrollado” de garantizar una mayor rentabilidad de la tierra a expensas incluso de la vida, esta novela ubica una historia

de transmigración de las almas como única posibilidad para la sobrevivencia de los cuerpos. La transmigración inducida de las almas se presenta como una respuesta frente a los coletazos de la transgénesis, como el correlato humano a la manipulación de la vida: el producto de ambos procesos es igualmente monstruoso.

La novela asume la forma de un extenso diálogo entre Amanda, una narradora poco fiable, presa de una suerte de delirio febril y que sabe que va a morir de un momento a otro, y un chico de apenas nueve años llamado David. En este diálogo Amanda intentará reconstruir de manera pormenorizada los hechos desde el momento en que llegó a una casa rural a pasar unas vacaciones junto a su hija Nina. La voz inquisitiva del chico, por su parte, cumple la función de ordenar y dirigir el relato de Amanda. El tiempo apremia y David señala una y otra vez, pautando el relato casi como con un estribillo: “Nada de esto es importante. Estamos perdiendo el tiempo” (13). A la manera de un interrogatorio, las preguntas intermitentes de David están destinadas a encauzar la narración hasta dar con el meollo del asunto, develar el elemento oculto que desencadenó la tragedia, hasta “encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos” aunque su futuro ya sea irremediable (11).

El relato de Amanda comienza con la llegada a la casa de campo unos pocos días antes del presente de la narración. La vacación es siempre un viaje paradójico: la promesa que la sostiene no es la deriva sino la utopía individual y privada. El aislamiento y el virtual encierro tienen como finalidad emplazar en este otro enclave una nueva autarquía en la que la propia vida se ajustará a un ordenamiento alternativo al que rige la vida cotidiana en la gran ciudad, pero ordenamiento al fin. La elección de la vacación se hace, en suma, en base a toda una serie de signos exteriores de felicidad (pasto, pileta, escapadas al lago, paseos descalzos, el centro pequeño de un pueblo del interior, pulpería, etc.) que recuperan motivos rurales para convocar el imaginario de la campiña. Esa “vida al natural”, interiorizada a través de la publicidad y los preceptos del *new age*, contrastará muy fuertemente con la naturaleza tóxica y mortífera de esos campos intervenidos que Carla, la madre de David, le revelará a la protagonista: “Estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay” (70).

Amanda conoce a Carla apenas llega a la casa veraniega. Ella vive en una casa contigua a la suya y muy rápidamente entablan una amistad. Entre lecciones de manejo, limonadas y mates, Carla le cuenta a Amanda el drama que sufrió con su hijo David seis años atrás, un drama que no cesa y que funciona además como una anticipación o más bien como una prefiguración de lo que le ocurrirá a Nina y a su madre poco después. Persiguiendo a un potrillo que se había escapado de la casa, Carla baja con su hijo en brazos hasta el riachuelo y, en un descuido, mientras intenta agarrar al caballo, el pequeño mete las manos en el agua contaminada y se las lleva a la boca. El pájaro muerto a un paso de David anuncia la tragedia inminente. La intoxicación es brutal. Al día siguiente tanto el caballo como el pequeño empiezan a mostrar los signos de la enfermedad: se les hinchan los ojos, los labios, la nariz, caminan y respiran con dificultad. Al ver que el caballo se estaba muriendo, Carla lleva a David a lo de la mujer de la casa verde, una curandera del pueblo que “cura el dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre”, “detiene los abortos espontáneos”, detecta la energía, la interrumpe si es negativa, la moviliza si es positiva (24-25). La única cura posible para David, le asegura la mujer de la casa verde, es la migración: “Si mudáramos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él” (26).

En este punto, la novela comienza a entrelazar el viaje “recreativo” de Amanda y Nina con este otro viaje de los organismos y a intercalar las conversaciones amigables entre Amanda y Carla con ese perturbador diálogo entre Amanda y David. La novela de Schwebelin constituye, en este sentido, una verdadera apuesta por la criptografía: en esta historia, que es también una historia de la escritura, Schwebelin explicita las presiones bajo las que se desarrolla un relato

posible al poner de manifiesto los hilos de la trama. Los personajes (y narradores) oscilan entre la libertad y el recuerdo, entre la conciencia de sí y el más completo abandono a mandatos externos. El primero de esos “hilos invisibles” es el que une a la madre y a la hija:

Las primeras horas que pasamos en la casa quería tener a Nina siempre cerca. Necesitaba saber cuántas salidas había, detectar las zonas del piso más astilladas, confirmar si el crujido de la escalera significaba algún peligro. Le señalé estos puntos a Nina, que no es miedosa pero sí obediente, y al segundo día el hilo invisible que nos une se estiraba otra vez, presente pero permisivo, dándonos de a ratos cierta independencia. (37)

La *distancia de rescate* es un saber heredado, que se transmite de generación en generación: la abuela de Amanda se lo transmitió a su madre y su madre, por su parte, se lo hizo saber a la protagonista a lo largo de toda su infancia. Pero además, como bien señala Catalina Forttes siguiendo a Kristeva, “la distancia de rescate es un tipo de comunicación que se ubica en el ámbito de lo presemiótico, es decir lo corporal y lo abyecto” (151). El cordón que le permite a Amanda experimentar en su propio cuerpo los peligros que acechan a su hija constituye, sin embargo, un factor tranquilizador en la medida en que ese lazo ya no depende de nuestra estructura psíquica: el hijo es acá el que está literalmente, objetivamente, atado a una.

Si en *Un futuro radiante* la idea que abrumba al protagonista de “haber engendrado una vida que de algún modo debía conquistar” reencauza la narración hacia el momento de un posible encuentro, en la novela de Schweblin la enfermedad y la pérdida de la hija anclan definitivamente la narración en el pasado (Plotkin 227). La historia que se ve obligada a contar Amanda es justamente la de la ruptura de ese lazo entre madre e hija, una ruptura que replica como un eco en el tiempo el fin de la relación entre Carla y David, y que coincide asimismo con la disolución de los lazos que unen y confunden su narración con la de aquellos que la precedieron. En efecto, ese cordón que une a madre e hija fijando la distancia de rescate es análogo al vínculo que establece la novela entre David y Amanda, el *segundo hilo invisible* de este texto: es el chico el que, a la manera de un maestro, severo y cálido a la vez, procurará que Amanda no pierda el hilo del relato, que no se aleje de lo esencial, que no sucumba ante los peligros de la digresión y de la deriva ni se pierda en accidentes menores.

Hacia el final, la novela abandona el procedimiento del relato a dos voces. La palabra de Amanda ha ganado plena autonomía: ya no necesita seguir los mandamientos de David para describir el cuadro total, que ahora ve con gran claridad. Se produce así en el plano del discurso, el pasaje de una narradora protagonista a una omnisciente, una suerte de ascenso a la omnisciencia que coincide con ese limbo en que se encuentra Amanda entre la vida y la muerte: la narradora que hasta entonces había sostenido el relato se constituye finalmente en una pura voz liberada del cuerpo, camino a la trascendencia.

La vida y la escritura se presentan entonces como escenarios portadores de una memoria segunda (una figura, un género, un discurso). Además de coartar la libertad, estos hilos ofrecen cobijo, brindan protección e impiden, o al menos postergan, el derrumbe de la subjetividad. Y cuando finalmente se cortan, como ocurre en esta novela, queda, como un resto, la respuesta estereotipada e involuntaria de un acto reflejo que nos devuelve a una relación primigenia, pre-objetal: “El cinturón puesto, las piernas cruzadas sobre el asiento. Una mano estirada apenas hacia el topo de Nina, disimuladamente, los dedos sucios apoyados sobre las patas del peluche, como si intentaran retenerlo” (123). Después de todo, ¿quién quiere ser enteramente libre?

El mundo que se restablece al final es un mundo tristemente normal, gobernado por hombres, el mundo de los padres, en donde no cabe lo incomprensible, lo que se escapa a la razón y a la lógica del capital, en donde ya no existen esos lazos parento-filiales tanto más

intensos cuanto menos racionales son. Es un mundo selectivo, pobre por ser inescrupulosamente extractivo, que sólo se queda con la porción de sentido que le es funcional, “que le sirve”, con la explicación tranquilizadora por totalizadora, total, totalitaria.

Siente que ya perdió demasiado tiempo. No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. (...) No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar. (124)

La cordura del padre de la pequeña sostenida en base a una obstinada ceguera contrasta con ese estado de duermevela lúcido desde el que enuncia la protagonista. Frente a esta realidad, la verdad no puede sino estar del lado de los cuerpos sin órganos, del lado de las palabras sueltas, desatadas, de estas voces portadoras a pesar suyo de una memoria singular: la memoria de los lazos inquebrantables, pre-simbólicos, físicos; la memoria de las emociones y experiencias en bruto, del amor sin dominio y el temor extremo; la memoria de las pérdidas y de la intimidad como cosa ajena, la memoria de ser otro, en suma, la memoria de la experiencia, una experiencia que puede medirse, pero cuya medida, la de la distancia de rescate, no es universal, jamás podría serlo, es interpersonal, es subjetiva y sólo la conocen las mujeres.

Conclusión

La inminencia del final en *Un futuro radiante* y *Distancia de rescate* no sólo habilita una crítica del proceso de colonización de la naturaleza y la subjetividad. Constituye también un pretexto para indagar en los vínculos y sobre todo en la intimidad una vez que esos vínculos ya se han disuelto, que ya no perdura ninguna figura de la relación, ni siquiera aquella que nos ata a nuestros cuerpos en tanto propietarios de nuestro ser.

Su estructura fragmentaria contribuye a la representación del desmoronamiento del mundo. La yuxtaposición de recuerdos refuerza la desconexión de las experiencias de sus causas y efectos, y lleva a posar la mirada sobre determinados acontecimientos aislados cuya vivacidad e intensidad están directamente vinculadas a la ausencia de conceptualizaciones. La descripción, por su parte, habilita en determinados pasajes un registro pormenorizado de lo sensorial que sugiere una inusitada aproximación a lo *vivenciable*.

Como si reprodujera la forma del secreto a voces, la escritura acecha y señala de manera ostensible un punto ciego: el momento exacto en que madre e hija contraen la enfermedad y se corta el hilo en *Distancia de rescate*, y el silencio de ambos hermanos en *Un futuro radiante*, que encubre tanto un amor compartido como una paternidad incierta.

Lo único que parece sobrevivir a la destrucción de la ciudad y de la naturaleza es una voz que repasa, o más bien, que se aferra a determinados *monumentos* o *mojones* de la propia vida. En un último gesto desesperado, las novelas replican sinecdóticamente con estos inventarios de vida, ese gran “inventario irónico-nostálgico” del progreso del que habla Gianni Vattimo:

El inventario irónico-nostálgico de los fetiches del progreso es tal vez la única “utopía” que sigue siendo posible, la única condición futura imaginable y, en cierta medida, deseable, para el hombre de la tardomodernidad que ha visto con sus propios ojos consumarse las esperanzas de la racionalización, de la *Aufklärung*, cada vez más completa, del mundo. (107-108)

Quizá persista en estas novelas algo de la convicción de salvación escatológica propia del paradigma apocalíptico. Acaso esa figura mesiánica que restablezca la paz la encarne ahora la literatura, una voz narrativa que se emancipa del relato y deja como resto una tonalidad vaciada de toda historia personal y sin anclaje. En ese tono –ya no apocalíptico sino profundamente melancólico– las novelas convocan y ensayan nuevamente la historia fallida de la humanidad. Algo así como el reverso afectivo o la contracara pesimista de esas cintas laudatorias enviadas al espacio con testimonios y registros que nadie jamás leería: el mensaje en una botella arrojada al mar sin esperanza alguna de rescate.

¿Qué función desempeña la palabra en esos casos, cuando el *logos* se ha desarticulado ya de toda relación mimética y causal? A poco tiempo de terminada la Segunda Guerra Mundial, Jean-Paul Sartre sentenciaba, no sin cierta ironía, que “el mundo puede prescindir perfectamente de la literatura. Pero si puede prescindir del hombre todavía mejor” (Sartre 242). Esa voz que todavía habla cuando ya no queda nada ¿no será acaso un testimonio del fin de ese “hombre”, y con él, la clausura del apocalipsis?

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, Pretextos, 2002.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 2003.
- Derrida, Jacques. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Siglo XXI, 2006.
- Fortes, Catalina. “El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin.” *Revell*, vol. 3, n.º 20, diciembre de 2018, pp. 147-162.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”. *Microfísica del poder*. Traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Las Ediciones de La Piqueta, 1992, pp. 7-31.
- Jameson, Fredric. “El fin de la temporalidad”. *Las ideologías de la teoría*. Traducido por Mariano López Seoane, Eterna Cadencia Editora, 2014, pp. 752-778.
- Plotkin, Pablo. *Un futuro radiante*. Literatura Random House, 2016.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Traducción de Aurora Bernárdez, Losada, 1967.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Literatura Random House, 2018.
- Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*. Traducción de Teresa Oñate, Paidós, 1991.