

CARACTERIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO VEGETAL EN DOS NOVELAS AGROTÓXICAS: *DISTANCIA DE RESCATE* (2014) Y *DESPUÉS DE LA IRA* (2018)¹

DAVID LORIA ARAUJO
Universidad Iberoamericana
dloriaa@hotmail.com

Recibido: 21-12-2022

Aceptado: 6-05-2023



RESUMEN

Este trabajo analiza la representación de la botánica transgénica en dos novelas agrotóxicas, *Distancia de rescate* (2014) y *Después de la ira* (2018), a través de los postulados de David Roas y Mark Fisher sobre el miedo como experiencia estética en las literaturas de índole fantástica. Bajo esta óptica, el artículo propone e ilustra ciertos rasgos característicos de las obras que abordan la degradación medioambiental —más específicamente, la del nicho ecológico de la flora intoxicada o modificada genéticamente— a través de recursos propios de *lo raro* y *lo espeluznante*. Se concluye que el estímulo más perturbador de estas narrativas, tanto para los personajes como para el público lector, es que la fuerza del capital, traducida en injerencia violenta sobre la materia prima, se ha extendido de manera irreversible y generalizada en los productos vegetales que se siembran, se cosechan y se consumen, hecho que las novelas contemporáneas recogen y contribuyen a visibilizar desde mecanismos trasplantados de la literatura fantástica.

PALABRAS CLAVE: Samanta Schweblin; Cristian Romero; toxicidad; raro; espeluznante.

¹ Gran parte del contenido de este texto se desprende de mi investigación doctoral *Una plaga de otra especie: el cuerpo agrotóxico en la narrativa latinoamericana contemporánea* (Universidad Iberoamericana, 2022).

CHARACTERIZATION OF THE FANTASTIC-VEGETAL IN TWO AGROTOXIC NOVELS: *DISTANCIA DE RESCATE* (2014) & *DESPUÉS DE LA IRA* (2018)

ABSTRACT

This paper analyzes the representation of transgenic botany in two agrototoxic novels, *Distancia de rescate* (2014) and *Después de la ira* (2018), through David Roas' and Mark Fisher's postulates on fear as an aesthetic experience in literatures of fantastic nature. From this point of view, the article proposes and illustrates certain characteristic features of the works that address environmental degradation—more specifically, that of the ecological niche of intoxicated or genetically modified flora—through resources of *the weird* and *the eerie*. It is concluded that the most disturbing stimulus of these narratives, both for the characters and for the readers, is that the force of capital, translated into violent interference with the commodities, has spread irreversibly and widely in the vegetable products that they are sown, harvested and consumed, a fact that contemporary novels collect and help to make visible by mechanisms transplanted from fantastic literature.

KEY WORDS: Samanta Schweblin; Cristian Romero; toxicity; weird; eerie.



I. INTRODUCCIÓN: COORDENADAS DE LA NOVELA AGROTÓXICA

Mientras no lo hubieras vivido no podías imaginar el olor nauseabundo, el calor repentino, el agua del río que se hincha como un pulpo y la espuma ocre, teñida por las algas.

FERNANDA TRÍAS, *Mugre rosa*

En las últimas dos décadas, la narrativa latinoamericana contemporánea se ha mostrado cada vez más atenta al deterioro de ciertas vidas humanas y no humanas por efecto de la contaminación del medioambiente, precarización violenta y selectiva que se ha convertido en condición imprescindible para la sostenibilidad del extractivismo en sus distintas modalidades. En años recientes, se han incorporado a este ecosistema literario textos cuyo tópico central es el campo plagado de vegetales transgénicos y rociado con pesticidas letales, así como las consecuencias de estas prácticas capitalistas sobre

determinados cuerpos. De modo particular, algunas novelas exhiben la omnipresencia del veneno y la contingencia de la enfermedad y la muerte como un secreto a voces, o como una amenaza inminente que se agazapa en espacios ominosos donde, en apariencia, sólo hay plantas.

Esta tendencia temática y estética responde a problemáticas globales como la vasta maquila de productos genéticamente modificados por parte de monopolios que se enriquecen a costa de la privatización de tierras ejidales bajo el amparo de Estados permisivos o ausentes, la alteración de los ciclos de la siembra, el exterminio de la flora, fauna y funga de cada enclave colonizado, y el menoscabo de las vidas que pagan la inmunización de dichos alimentos con el detrimento de sus propios sistemas inmunológicos. El acceso a comida y agua libres de abonos, colorantes, saborizantes, resinas, dioxinas y hormonas sintéticas, más que un privilegio, se ha convertido en una fantasía. Basta con rastrear los primeros resultados de Google acerca de Fipronil, Carbofuran y Lambda Cihalotrina, rociados sobre monocultivos de cítricos, sandía, girasol y otras especies de hortalizas en distintas partes de Latinoamérica -Quindío (Colombia), Corrientes (Argentina), Hopelchén (México)-, hecho que ha provocado tanto el exterminio de las abejas como quemaduras dérmicas e intoxicaciones agudas en poblaciones originarias.

El presente trabajo de investigación está acotado al análisis de dos novelas que tematizan el uso del glifosato en cultivos de soya y maíz, y que ponen en práctica pautas argumentales y formales semejantes: *Distancia de rescate* (2014), de la argentina Samanta Schweblin, y *Después de la ira* (2018), del colombiano Cristian Romero. He optado por llamarlas *post-Monsanto* o *agrotóxicas*, puesto que se ambientan en escenarios rurales marcados por el uso de sustancias químicas corrosivas.² Me interesa proponer una serie de elementos que permitan extrapolar la lente hacia otras narrativas, de diferentes latitudes o épocas, para comprobar si dichos rasgos se modifican o persisten. En este caso, la selección no estriba únicamente en el contacto de sus personajes con vegetales intoxicados, sino en el vínculo que establecen con patrones y estrategias propias de la literatura fantástica, la narrativa gótica y la ciencia ficción.³

2 Retomo el adjetivo de las investigaciones realizadas por Lucía De Leone, de la Universidad de Buenos Aires, quien nombra *campo agrotóxico* a este espacio reiterativo en cuentos y novelas de reciente publicación.

3 Como menciono más adelante, la posibilidad de transmigración corporal y la aparición de langostas mutantes marcan, respectivamente, la trama de *Distancia de rescate* y *Después de la ira*. No obstante, por motivos de extensión y delimitación, este estudio no estará enfocado en dichos elementos, sino específicamente en la participación de lo vegetal.

Distancia de rescate es una novela breve y enredada. Está protagonizada por Amanda y su pequeña hija Nina, quienes llegan de vacaciones a un pueblo en la estepa argentina, donde una empresa de nombre Sotomayor cultiva largas hileras de soya. Lo que no saben es que el subsuelo del lugar está contaminado por herbicidas y, por lo tanto, también el riachuelo y los cultivos que lo circundan. Detrás de un escenario paradisiaco y privilegiado, donde pretenden tomar limonadas a la orilla de la piscina, se halla el peligro. Las sustancias químicas provocan que abunden casos de infancias y animales con deformaciones, así como abortos espontáneos, pero ello permanece oculto para el ojo foráneo. Ambas visitantes se infectan con el veneno y, en su camino a la muerte, conocen a Carla y a su hijo David, dos personajes oriundos del pueblo que las guiarán para descifrar sus síntomas, o bien, entender cómo funciona la explotación vegetal en dicha región. En el presente del relato, se revela que dicho chico está infectado por los venenos y que no se comporta como un niño normal: su voz parece ajena y sus movimientos, poco humanos. La única posibilidad de hacer frente a la nocividad del glifosato está en las manos de una curandera, quien puede transmigrar parte del alma enferma a otra corporalidad, como se descubre que ha pasado con David.

Después de la ira está ambientada en San Isidro, comunidad ficticia en el campo colombiano. Casi todos sus habitantes han ido vendiendo sus tierras, a precios risibles, a la multinacional Semina. Donde hubo hectáreas de yuca y plátano, ahora solo crecen amplias parcelas de maíz transformado, fluyen aguas negras e inconsumibles y se propaga una siniestra tos entre las mujeres y las personas ancianas. La policía ejerce violencia física contra quien se oponga a la extensión de las mazorcas, aunque un grupo clandestino ha desarrollado langostas mutantes, del tamaño de un perro, con el objetivo de destruir los maizales. Samuel Roldán, el protagonista, se rehúsa a regalar sus tierras a la empresa. En cambio, Liliana, su pareja, desea migrar a la ciudad y apostar por una mejor calidad de vida para su hija Alicia, pero el hambre y la terquedad de su marido la llevarán a enlistarse como jornalera de la empresa y, hacia el final de la novela, encabezar un incendio.

En las siguientes páginas, planteo un recorrido que atraviesa tres etapas: en principio, repaso algunos postulados teóricos de la literatura fantástica que enmarcan mi lectura de las dos novelas seleccionadas. En segundo lugar, desarrollo una posible conceptualización acerca de la *espaciología agrotóxica* en la que se ambientan estos universos narrados, así como la batería de recursos literarios que se emplean para describir los vegetales desde la focalización de los personajes. Más adelante, expongo fragmentos de las obras

en los que se relatan las funestas consecuencias del contacto con dichas plantas y los venenos que las irrigan. Por último, planteo esta condición de la flora como un suceso que se ha extendido de manera generalizada y del cual parece no haber salida de emergencia.

Para conseguir dicho objetivo, apelo a conceptos acuñados e ilustrados por David Roas y Mark Fisher, quienes han optado por establecer directrices para reconocer tesituras diversas de lo fantástico, ya sea en su estructura, su temática o su efecto. En el volumen *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011), Roas consagra su tercer apartado a uno de los afectos mayormente catalizados *dentro y a través* de los textos fantásticos. En dichas páginas, distingue al *miedo físico* del *miedo metafísico*. Con el primero, identifica aquellas reacciones derivadas de la amenaza hacia la corporalidad de los personajes. En este caso, el pánico que provoca un evento sobrenatural está relacionado con la posibilidad de perder la vida, o bien, con la facultad del fenómeno para producir un estrago a la integridad material de quienes participan en el relato (2011: 95). Ahora bien, con la segunda categoría, a la que también llama *miedo intelectual*, refiere a aquellas narrativas que provocan perplejidad o escrúpulo sobre las leyes que fundamentan la experiencia y la comprensión de la realidad, tanto de los personajes como del público lector. Como indica el ensayista, este tipo de espanto se produce «cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (Roas, 2011: 96). La metáfora de Roas no es trivial, pues el riesgo del deterioro temido es, en este caso, de tipo ontológico: las bases sobre las que se erigía el universo normal o natural se desfondan; se pierde el punto de apoyo, pues las cosas que eran ya no son. El *miedo metafísico*, a juicio del autor, es la marca exclusiva de lo fantástico (2011: 95), ya que el *miedo físico* puede hallarse en narraciones de otros géneros; esto es, sin el quiebre o la duda acerca de la infraestructura de lo real.

Por otra parte, en *Lo raro y lo espeluznante* (2018), Fisher establece dos categorías y ejemplifica las coordenadas para su reconocimiento en diferentes productos culturales. Según indica el crítico británico, estas dos modalidades de experiencias estéticas pueden, con apuro, generalizarse como formas del *miedo*; sin embargo, conservan peculiaridades determinadas en ciertos productos artísticos (2018: 9). Para comenzar, *lo raro* (*the weird*) se relaciona con «aquello que no debería estar allí» (2018: 12), supone la reunión de dos o más elementos cuyo montaje salta a la vista por su carácter inusitado, que incomoda o descoloca. Conlleva, nos dice el autor, «la sensación de algo *erróneo*» (2018: 19). En cambio, *lo espeluznante* (*the eerie*) se centra menos en los objetos

y más en los espacios, zonas donde se advierte una fisura: «se constituye por una *falta de ausencia* o por una *falta de presencia*. (...) surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo» (2018: 75). Como determina el investigador, «lo espeluznante se adhiere a ciertos espacios y paisajes físicos» (75), y es más proclive de aparecer en ambientes abiertos, donde la injerencia de lo humano parece suspendida o no es tan evidente, como parece ocurrir en los parajes abiertos donde se sitúa el *corpus* de este estudio.

II. ESPACIOLOGÍA DE LA NOVELA AGROTÓXICA

La caña chicotea de un lado al otro y les cierra el paso a los zafreiros, defendiéndose: el cañaveral entero es una cosa viva y enojada, lista para atacar.

LILIANA COLANZI, «Cuento con pájaro»

Desde los años noventa, la *ecocrítica* se cuestiona sobre la traducción de la conciencia medioambiental en determinadas estéticas literarias, en recursos discursivos específicos e imágenes reiterativas, es decir, en cómo el problema ecológico deja huella en las elecciones formales y argumentales de quienes describen espacios presuntamente *naturales* en sus textos. No obstante, dicho paradigma ha puesto sobre la mesa que toda comprensión de *lo natural* es producto de una representación social, y ya no una sustancia primigenia o esencia pura. Tal como advierte Gabriela Nouzeilles, catedrática de la Universidad de Princeton, «la naturaleza nunca se nos ofrece cruda y completamente desprovista de sentido. Nuestras percepciones están siempre mediadas por aparatos retóricos y sistemas de ideas que nos proveen las lentes a través de las cuales hacemos significar paisajes y objetos» (2002: 16). Leído como texto, *lo natural* exige un análisis crítico del discurso. El concepto se vuelve aún más problemático si a partir de él se estudian novelas en las que justo *la naturaleza* de los vegetales ha sido intervenida.⁴

4 Aunque este artículo no fue concebido desde las coordenadas del *biopunk* como género artístico, conviene apuntar las aportaciones del libro *Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society, and Science Fiction* (2016), de Lars Schmeink, quien realiza un detallado estudio sobre algunas narrativas (por ejemplo, las de Margaret Atwood o Paolo Bacigalupi) que tematizan futuros posibles y posthumanos dominados por corporaciones que, literalmente, *hackean* los códigos genéticos de diferentes cuerpos. En palabras del autor, estos artefactos culturales extrapolan una tendencia al «genohype» en las películas,

Las historias que aquí me ocupan están situadas en escenarios semejantes, que Schweblin y Romero han labrado con sumo detalle para lograr un efecto siniestro. Las hectáreas de soya y maíz funcionan menos como telones de fondo y más como ingredientes decisivos que otorgan cohesión, atmósfera y efecto de sentido a las secuencias narrativas. Los relatos ocurren entre cultivos que se extienden hasta el horizonte más lejano, hasta borrar los límites de los poblados. La ubicuidad de estos vegetales se vuelve cada vez más funesta, al punto de generar en los personajes una sensación de encierro que pronto se transforma en el riesgo de recibir un daño mortal. La omnipresencia patente de la flora conlleva un espanto *físico*, que a su vez esconde la omnipresencia oculta del veneno y, por lo tanto, implica el escrúpulo *metafísico*. Para lograr dicho afecto, la autora y el autor se valen de una batería de figuras retóricas entre las que se encuentran la hipérbole, la sinestesia y la personificación. Las dimensiones desahoradas de la plantación, la convergencia de sensaciones contradictorias que produce el contacto con el campo y la agencia que se concede a la vegetación como un ente cuasi animado se dan cita en estas ficciones. Cabe mencionar que esta operación no es exclusiva de las novelas *agrotóxicas*, sino que puede trasladarse a otras narrativas que propician el vínculo directo de los personajes con un espacio natural que paulatinamente se revela atravesado por la fuerza del capital. *El mal de la taiga* (2012), de Cristina Rivera Garza, por ejemplo, se ambienta en un bosque de coníferas que también replica el fantástico-vegetal delineado en estas páginas.

Distancia de rescate y *Después de la ira* echan mano de abundantes sintagmas descriptivos para el espacio vegetal que rodea a los personajes. Por medio de la focalización interna, sus voces narrativas informan sobre la compleja variedad de emociones que atraviesan Amanda, Samuel y Liliana, principalmente. En primer lugar, se apela al sentido de vastedad en las llanuras conferidas a la agricultura. Cuando la protagonista de Schweblin describe la anchura de los lotes donde siembra Sotomayor, señala que «empiezan con una gran casona al frente y se abren hacia atrás, *indefinibles*» (2014: 60). La impresión se acentúa, también, a través del sonido; la acústica juega un papel relevante en su experiencia del campo como un lugar remoto, gigante e inusual: «El sonido de los árboles, los coches en la ruta, cada tanto, y el ladrido de algún perro confirman que el campo se abre *inmenso* hacia los lados y que todo queda a kilómetros de distancia» (2014: 88). Además de la presencia de estas parcelas de dimensiones incalculables, también se hace mención de edificaciones o ar-

videojuegos y textos contemporáneos, y a su vez revelan mucho más de un presente que de un futuro distópico (2016: 242).

tefactos que sirven para procesar, administrar y almacenar el producto, y que contribuyen con el cálculo mental del área: «Hay dos galpones medianos detrás, y siete silos *mucho más allá* de los primeros sembrados» (2014: 60). Hacia el final de la novela, cuando el viudo de Amanda visita el pueblo en busca de respuestas, también repara en dicha extensión, que se enfatiza a través del eco: «Abre la puerta del coche. Es consciente de la *amplitud* de los sonidos: cuando cierra, el clac regresa desde los sembrados» (2014: 119).⁵ El público lector advierte y confirma un juego de presencia-ausencia que la autora, en principio, no confiere a Amanda; en otras palabras, Schweblin mantiene al margen a su protagonista, y quienes leemos nos damos cuenta, antes que ella, de que hay algo fuera de sitio, lo que puede ser leído como *espeluznante*. A juicio de Fisher, «El trino de un pájaro puede ser espeluznante si sentimos que hay algo más (o algo detrás) en su canto aparte de un simple reflejo animal o un mecanismo biológico; (...) lo espeluznante implica de manera necesaria formas de especulación o suspense (...). ¿Hay algo anómalo en el trino de ese pájaro? ¿Qué tiene de extraño? ¿Estará poseído el pájaro? Y si la respuesta es afirmativa, ¿qué clase de entidad lo posee?» (2018: 76). Recordemos que este tipo particular de experiencia estética se asienta sobre los paisajes y sus estímulos inexplicables o arcanos.

En *Después de la ira*, Samuel distingue al horizonte del pueblo, «*distancias oceánicas* de los maizales de Semina» (Romero, 2018: 12). En este caso, a diferencia de la novela anterior, el extractivismo está protegido por la vigilancia panóptica de la empresa privada. Su pequeña parcela ha sido rodeada por «*rejas metálicas, tan inabarcables e imponentes*» (2018: 10). Queda de manifiesto el uso de la hipérbole, sin embargo, este recurso se va urdiendo con el de la prosopopeya. La mujer demuestra miedo ante la posible desaparición del pueblo, que podría ser capturado por una masa vegetal con la capacidad para devorar todo a su paso: «Se imaginó el mapa de San Isidro, visto desde arriba, y pensó en los maizales que ya lo *empezaban a encerrar*. Pronto se lo terminarían *tragando*, concluyó» (2018: 21). Dos páginas más adelante, la imagen se replica: «Los maizales brillantes de Semina la *intimidaban con su tamaño* y (...) se los imaginó *tragándose* el mapa de San Isidro» (23). El verbo tragar se repite, una vez más, cuando ella exhibe un *miedo físico* ante la enfermedad que dichas plantas provocan y compara su corporalidad con la del campo invadido: «Su cuerpo se había perdido en los *inmensos* mapas de los maizales que se *tragaban* el pueblo» (2018: 23). Ante los ojos de los personajes, el espacio se dilata, se

5 En las citas de *Distancia de rescate* que recoge este párrafo, todas las cursivas son mías.

extiende sin freno; el monocultivo lo ocupa todo y se le concede agencia propia, se habla de los maizales como «*hambrientos e insaciables*». ⁶ El ejemplo de los pájaros que ofrece Fisher, basado en el cuento de Daphne du Maurier y adaptado por Alfred Hitchcock al cine en 1963, reúne dos niveles de amenaza que se asemejan a los que planteo para el fantástico vegetal de Schweblin y Romero: hay una fuerza desconocida, *metafísica*, que congrega a las aves, pero que también las puede llevar a cometer los actos más aterradores contra el cuerpo de los personajes.

La presencia avasalladora de este entorno vegetal, en cuya mirada se inocula la pregunta sobre la naturaleza de dichas plantas, no se ofrece sin la antesala de una máscara que, por un lado, es idílica y, por otro, nostálgica. En el caso de *Distancia de rescate*, la experiencia del espacio permanece disimulada por la alienación de clase socioeconómica y el poder adquisitivo que tiene Amanda para gozar de una experiencia de *wellness* rural. En un principio, no se alcanza a ver la plantación como una cooptación perversa del campo, sino como un lugar idílico, perfecto para vacacionar. La protagonista renta una de esas «quintas de fin de semana» (Schweblin, 2014: 40) con la intención de beber café a la sombra de un árbol, chapotear con su hija en la alberca o echarse a reposar en una tumbona. En sus recuerdos, cuando no ha ocurrido el incidente que detona su intoxicación y la de su hija, la flora es una escenografía para el descanso, que describe de manera sinestésica: «Los campos de soja se abren a los lados. Todo es verde, un verde perfumado» (2014: 68). La caracterización del lugar, que también echa mano de la personificación y el efecto sonoro, parece haber salido de un programa de ecoturismo: «Cerca, la brisa mueve la soja con un sonido suave y efervescente, como si la acariciara, y el sol ya fuerte regresa una y otra vez entre las nubes» (2014: 83). Se trata de una fantasía escapista en un espacio impoluto, apenas intervenido por la acción humana, el ocio en lo que se pretende como *natural*.

No obstante, el campo no tarda en perder su apariencia arcádica, pues mientras la protagonista narra en presente sus recuerdos sobre esta experiencia placentera, el público lector intuye que ahí donde parece que no pasa nada se esconde lo más inquietante. Todo parece tan cohesivo, tan al pie de la letra, tan de revista, pero a la vez persiste una *falta de ausencia*. Algo se sobreentiende, siempre de forma oblicua, como acostumbra su autora. ⁷ Aunque se intuye la

⁶ En las citas de *Después de la ira* que recoge este párrafo, todas las cursivas son mías.

⁷ Gran parte de la investigación académica y la divulgación periodística ha destacado con adulación el estilo astuto y minimalista de la argentina. Varias publicaciones enfatizan la maestría con la que Schweblin va dejando pozos abiertos y lagunas, particularmente a través del recurso de la elipsis.

causa del misterio, de aquello que ha detonado la sensación de gusanos en el cuerpo de Amanda, la pregunta permanece latente. Es una pregunta sobre la *naturaleza* de lo que causa eso que, sabemos, es únicamente un enmascaramiento, un tipo particular de experiencia espeluznante, pues la mayor parte de ese follaje que observamos desde los ojos del personaje principal, de esa amplia y melodiosa verdura, está recorrida por un veneno letal. Cuando la especulación frena, es decir, cuando la protagonista se da cuenta del daño físico que puede recibir, el discurso cambia: «Tomo una decisión. Me doy cuenta de que ya no quiero estar acá. (...) La casa, los alrededores, todo el pueblo me parece un sitio inseguro y no hay ninguna razón para correr riesgos» (2014: 52).

Cristian Romero opta, en cambio, por otros dos mecanismos afectivos: de un lado, figura el optimismo irreal por la recuperación de un pasado fértil y provechoso para el campo colombiano. Esta nostalgia está representada por Gustavo Roldán, padre anciano y enfermo del protagonista, quien exclama: «Esos maizales de mierda están ahí cada vez que me asomo a la ventana, sembrando algo que nunca habíamos sembrado en estas tierras» (2018: 47). El cuerpo, la casa y el campo se muestran atravesados por la misma fuerza destructiva. Los nuevos vegetales amenazan el legado familiar, pero Samuel no quiere doblegar su masculinidad a los designios de Semina: «Imposible, pensó. Ese era su pueblo, esa era su tierra. (...) Irse sería como dejar enterrada su propia sombra» (2018: 35). Por otro lado, la religión juega un papel preponderante para enmascarar la sombra que envuelve las parcelas y construir la atmósfera funesta que mantiene el miedo en vilo. Liliana y Samuel hacen creer a su hija Alicia que el canto acelera el crecimiento de las plantas, por lo que la niña les repite cánticos judeocristianos. En varios momentos del texto se intercalan, en cursivas, las citas de algunas canciones que entona: «*Si el grano de trigo no muere, / si no muere solo quedará, / pero si muere en abundancia dará / un fruto eterno que no morirá*» (2018: 62, cursivas en el original). Cabe señalar que las letras están relacionadas con la providencia divina y la fertilidad después del sacrificio. No obstante, cuando los cultivos comienzan a escasear, y crece el hartazgo de su madre, la niña es reprimida: «-No quiero que les vuelvas a cantar a esas matas, Alicia, ¿me entiendes? / —¿Pero entonces cómo van a crecer? / —Pues no, ya no van a crecer, nunca más van a volver a crecer» (2018: 15-16). Este recurso subraya la inminencia del fracaso, la desprotección y la miseria: ni el ego masculino ni la fe pueden ya competir con el corporativo agrotóxico.

Por lo tanto, así como Amanda tras romperse el manto paradisiaco, Samuel también percibe cómo el ambiente rural se transforma en un escenario inquietante y claustrofóbico. Resulta peculiar que se repitan la injerencia del

sonido y la prosopopeya. El protagonista escucha «cada uno de los tallos [del maíz] crujió, empujados por hilos de viento que se abrían paso a través de ellos» (2018: 28). La melodía resulta de mal augurio y, al otorgarle voz a la propia flora, anticipa la catástrofe: «El maizal murmuraba a su alrededor, como si conspirara una trampa cruel e ineludible» (2018: 64). No se trata solo de un temor a lo desconocido, sino de la certeza sobre «aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes» (Fisher, 2018: 10). El agüero se cumple cuando el personaje decide profanar el enrejado de Semina y, de nuevo, tiene la repentina sensación de que el espacio vegetal, como actante animado, está a punto de engullirlo: «Pudo jurar que ese reducido espacio se lo tragaba con placer. Un presentimiento súbito: todo se le iba a venir encima, la tierra iba a aplastarlo, su historia sería sepultada» (Romero, 2018: 11).

Tal como ha podido observarse, tanto Schweblin como Romero articulan una construcción detallada del espacio y de las relaciones que los personajes de sus novelas entablan con él. Como expone Alicia Llerena, autora del libro *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, «el espacio es el resultado de una operación verbal y de las decisiones tomadas —nunca ingenuamente— en el plano morfológico de la obra» (2007: 73). Estas elecciones estratégicas cobran especial importancia cuando existen narrativas en las que el espacio es, al mismo tiempo, escenario y actante protagónico de la obra literaria, como ocurre con el fantástico-vegetal de estas dos novelas.

Antes de finalizar esta sección del trabajo, dedicaré un espacio a la injección de un recurso particular de la narrativa fantástica: el sueño. Según recupera David Roas de los trabajos de Rosalba Campra, en ocasiones, las autoras y los autores de este género incluyen una rotura o infracción en la organización de los contenidos, o sea, en el nivel sintáctico del texto literario, que sirve de salvoconducto para producir cierto efecto transgresor (2011: 136). Por medio de esta estrategia, que funciona como un relato dentro del relato, con un inicio y un final determinados, Samanta Schweblin y Cristian Romero introducen una angustia que revela a lectoras y lectores el secreto que ocultan las plantas (la ubicuidad del veneno) incluso antes de que los personajes tomen plena conciencia de las dimensiones del peligro. El pasaje onírico, liberado de la cronología de la novela y ajeno al paradigma de realidad que debe mantener su verosimilitud hasta el momento preciso de quiebre, permite poner el reflector encima del tópico de los vegetales transgénicos, cuya inserción, de otra manera, resultaría forzada.

Al enredado hilo de su narración, atravesado por capas y capas de reiteraciones y minucias que desvían la atención de Amanda para recordar

por qué y cuándo se ha intoxicado, Schweblin añade una pesadilla que, de hecho, fue la pieza que dio origen al libro (Drucaroff, 2018: 1). La protagonista relata a David cada paso del sueño en tiempo presente, como si lo estuviera viviendo otra vez, hecho que prolonga el efecto inmersivo. Es importante subrayar que, en esta burbuja de acciones, aparece un producto enlatado de origen vegetal: una lata de leguminosas cuya presencia resulta extraña, incluso temible para la mujer, que de nueva cuenta hace brotar los afectos de *lo raro* y *lo escalofriante*:

Doy unos pasos más hacia la cocina y descubro que, del otro lado de la mesa, está mi marido. (...) —Nina tiene algo para decirte —dice. (...) / —No soy Nina —dice Nina. (...) / —Decile a tu madre por qué no sos Nina —dice mi marido. / —Es un experimento, señora Amanda —dice y empuja hacia mí una lata. / Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas. Sobre la mesa, a esa hora de la madrugada, la lata tiene una presencia alarmante. (...) / Me acerco. / —¿De dónde salió esta lata, Nina? —mi pregunta suena más firme de lo que hubiera querido. (...) / —Soy David —dice Nina, y me sonrío (Schweblin, 2014: 55).

Como he mencionado antes, en *Distancia de rescate* se pone en juego el traslape entre identidades por medio de la transmigración que logra la curandera del pueblo. En el sueño asoma por primera vez la posibilidad de que, tras el efecto del veneno y del ritual para atenuarlo, Nina ya no sea la misma. La palabra *experimento*, el adjetivo *alarmante*, e incluso el acercamiento casi cinematográfico a la etiqueta, siembran la sospecha.

En *Después de la ira* se agrega otro sueño, cuyo parecido con el anterior es asombroso, pues repite la aparición abrupta de vegetales de naturaleza dudosa:

Liliana caminaba con Alicia, agarradas de la mano, a través del maizal. La niña susurraba una canción y con la mano libre se alisaba el vestido. Liliana se agachó y recogió una mazorca destrozada que encontró en medio del maizal. Tenía los bordes amoratados: las marcas de las mandíbulas hambrientas de las langostas. (...) Empezó a desgranar la mazorca. (...) Le extendió un puñado de granos de maíz. / —Come. / La niña recibió los granos e hizo una mueca de asco. (...) La niña señaló a lo lejos y Liliana pudo ver unas llamaradas furiosas que crecían de forma apresurada (Romero, 2018: 98).

Ambos relatos oníricos, soñados por Amanda y Liliana respectivamente, coinciden en dicho hallazgo que provoca alarma y asco. Este elemento funciona, según me parece, como una suerte de premonición del contagio que, en efecto, está a punto de suceder. Dentro del ejercicio narrativo opera como un relato que tiene un inicio y un final, por eso puede insertarse con facilidad en el *storyline*, pero en la vida de las soñantes y del público no se entiende como una parábola aislada, sino como un presagio o constatación de lo que viene.

III. COLISIÓN DEL FANTÁSTICO-VEGETAL CON LOS CUERPOS

Mi hermana disimula la impaciencia haciendo aparecer una manzana de su bolsillo y después un afilado cuchillo con el que la desuella (...): su monda lustrosa va cayendo enroscada sobre el plato. Por si los químicos, explica María en voz alta, hay que pelarla incluso después de lavarla.

LINA MERUANE, *Fruta podrida*

En este breve apartado, recuperaré aquellas escenas que exhiben los efectos del choque directo entre los personajes y lo fantástico-vegetal. En *Distancia de rescate* y *Después de la ira*, uno de los efectos inmediatos del contacto con los vegetales envenenados se presenta en forma de dolores, fiebres, mareos, manchas dérmicas y alucinaciones. Estas reacciones, que aparecen en la narración justo después del primer acercamiento con las sustancias rociadas sobre los campos de soya y maíz, están vinculadas con la desestabilización de la realidad, la pérdida del control sobre el propio cuerpo y la puesta en suspenso de la identidad por miedo a los cambios que puedan ocurrir; por ello, se alinean con el efecto de lectura que buscan Schweblin y Romero. Los delirios se emparentan con los modos de lo fantástico, pues ambos protagonistas comienzan a desconfiar de su cordura y percepción cuando atestiguan eventos que no coinciden con su paradigma de realidad. Como enuncia David Roas, «El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad (...), cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Borrar el círculo de tiza que nos ‘protege’ de lo desconocido» (2011: 35).

En su intento por capturar a una de las langostas, Samuel se escabulle entre los maizales y es salpicado por los dispositivos de Semina. La secuela

inicial perturba sus signos vitales y la plantación se convierte en un espacio hermético y caliente:

Tomó aire y apoyó las manos en sus rodillas. Abrió los ojos todo lo que pudo: vio unas hebras de humo desprenderse de la tierra. Levantó la cara al cielo y sintió otra vez el agua de los aspersores que le humedecía los párpados. El dolor empezó a atenuarse: una fina línea de color que atravesaba su cabeza. Opaca, latiendo suavemente. (...) Samuel respiró con dificultad del aire saturado de pesticidas que se acumulaba alrededor suyo como espesa niebla (Romero, 2018: 28).

El fragmento anterior muestra cómo el campesino rural se transforma en la especie que debe ser mitigada por las sustancias que se rocían sobre las mazorcas, o bien, en campo de cultivo colonizado por la empresa. El veneno se inocula con velocidad en las vísceras del personaje, lo que produce vómito, picazón y náuseas: «tuvo la sensación de que su estómago pesaba más que todo su cuerpo, que algo había empezado a florecer en sus entrañas» (2018: 64). Samuel es fumigado como una plaga o maleza intrusa, y luego, es convertido en extensión del terreno donde crecen vegetales transgénicos. Igualmente, el protagonista observa cómo las plantas se estiran hacia él hasta apresarlos: «Unas lianas brotaron del suelo, le envolvieron las piernas, se le subieron por la espalda y le apretaron el pecho» (2018: 64). Las plantas se comportan con agencia propia y ocupan el lugar del monstruo. Es justo este evento el que, alucinado o no, le lleva a disparar un arma hacia sus pies, y por ello se encuentra tullido al final de la cronología de la novela.

Por su parte, Liliana recibe el impacto de los herbicidas como manchas descoloridas en la piel. Previsiblemente, el contagio ocurre al enlistarse como trabajadora de la empresa multinacional, a fin de sacar a su familia de la pobreza. La sustancia que corre bajo o dentro de los maizales de Semina se materializa en forma de mácula cenicienta, emerge de la superficie de su cuerpo y se propaga con rapidez. A través de la perspectiva de este personaje, Romero despliega la analogía entre el fracaso del sistema inmunitario ante la invasión del cuerpo, especialmente el de las mujeres, y la expansión de los cultivos transgénicos sobre las otrora tierras campesinas: «Liliana se imaginó las manchas invadiendo sus órganos internos: las tierras enfermas de San Isidro le habían transmitido la peste. Su cuerpo se había perdido en los inmensos mapas de los maizales que se tragaban el pueblo» (2018: 68). A partir de ese momento inicia una transformación corporal de la que ya no hay retorno, que al principio asusta a la protagonista, pero luego asume como parte de sí.

En el texto de Schweblin se activa una progresión narrativa parecida al avance del veneno por el cuerpo de Samuel. A la mitad del libro, Amanda y David llegan al momento exacto en el que ella comienza a enfermarse. La protagonista no tiene que ingerir ni inhalar la sustancia; la simple proximidad con las plantas, lubricadas por el veneno, activa el malestar: «Ahora lo siento, sí, estoy empapada. (...) La brisa enfría la humedad y siento mojada la cola de los pantalones. Pero es rocío. Creo que es rocío» (2014: 64). Sólo hace falta que el líquido de los bidones derramados se filtre entre el tejido de su ropa para que la intoxicación se dispare. No obstante, la mujer intenta adherirse a la explicación racional de lo que le ocurre, pero los síntomas van en aumento y su percepción de la realidad parece distorsionarse: «Me tiemblan las manos, David / ¿Te tiemblan? / Creo, sí. Me tiemblan, no sé (...) / ¿Sentís que te tiemblan o te tiemblan realmente? / Estoy mirándome las manos ahora y no las veo temblar. ¿Tiene que ver con los gusanos? / Tiene que ver, sí» (2014: 73). A lo largo de la conversación que sostienen Amanda y David es recurrente la mención de los gusanos para agrupar los efectos que tienen las sustancias químicas sobre sus cuerpos, como la progresiva ceguera o el traslape de los eventos del pasado inmediato, cercano y remoto, recurso del que la autora se vale para escribir un relato lleno de interrupciones, vueltas y desvíos.

Como se puede entrever, las sustancias que recorren los campos colombianos y argentinos de estas ficciones no afectan únicamente la configuración material (genética, si se quiere) de los cuerpos vegetales. El efecto transgénico de las toxinas se extiende hacia otras corporalidades y detona mutaciones, metamorfosis, transformaciones de la identidad. No es únicamente soñado por los personajes, sino que el relato onírico anticipa otro elemento característico de las ficciones de irrealidad: la presencia irrefrenable de la otredad en un mismo cuerpo. La impronta de *lo espeluznante* se despliega en la impredecibilidad de dichos cambios y el miedo permanece en la posibilidad de devenir otro u otra sin asidero de pautas o leyes naturales, racionales, científicas, clínicas o biológicas. Ello debilita, asimismo, los vínculos afectivos con otros personajes, porque el tránsito identitario impacta en el reconocimiento y el apego de otras personas. Se dice que David es rechazado por su madre, quien ya no lo puede cuidar ni asumir como propio. Se dice que Samuel ya no deseará a Liliana, pues su dermis grisácea le podría provocar asco y vergüenza. El horror de Amanda se sitúa, también, en el desconocimiento sobre lo que vendrá, una vez que es consciente de que el glifosato ha hecho efecto. Es una pantalla en blanco, un vacío en el lenguaje que se alcanza a representar con la figura polimorfa de los gusanos.

IV. CONSIDERACIONES FINALES: LO VERDADERAMENTE ESCALOFRIANTE

En 2011, Rob Nixon propuso el término de *violencia lenta* (*slow violence*) para nombrar una serie de acontecimientos que ocurren gradualmente y fuera de la vista, «una violencia de destrucción tardía que se dispersa en el tiempo y el espacio, una violencia de desgaste que normalmente no se considera violencia en absoluto» (2011: 2); en otras palabras, un deterioro que no llama la atención porque no responde a los parámetros sensacionalistas o espectaculares de Chernóbil o Fukushima, pero sí que es incremental y acumulativo, como el que experimentamos a nivel de degradación medioambiental y de los cuerpos que habitamos el planeta. Esta violencia oblicua recorre subrepticamente las técnicas de agricultura contemporánea, irriga el interior de las hortalizas y lustra el exterior de los vegetales que se cultivan para el consumo de unos cuantos individuos. Las dos novelas estudiadas en este artículo exponen claramente el avance de este cataclismo sigiloso, cuyos ritmos, secuelas y responsables pueden únicamente especularse mas no aclararse por completo.

Lo anterior se vincula con el pensamiento de Mark Fisher acerca de *lo espeluznante*, dado que este tipo de experiencias afectivas «también se aplican a las fuerzas que rigen la sociedad capitalista» (2018: 13). A juicio del autor, el capital es un fenómeno espeluznante; carece de sustancia exacta y plenamente identificable, pero su fuerza puede provocar cualquier efecto y mover furtivamente todo lo que nos rodea; por lo tanto, hace tambalear nuestras certezas sobre cómo y por qué ocurren ciertos eventos (2018: 13). En otra publicación, previa a *Lo raro y lo espeluznante*, Fisher postula que el capitalismo, presente aun cuando no sea palpable, «no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa» (2016: 13); a esta visión la denomina *realismo capitalista*.⁸

Me parece sumamente interesante que, entendida como una potencia casi sobrenatural, el capital despliegue sobre la materia viva su agencia más natural, más real. Amanda pregunta a su joven Caronte: «¿Está en todas partes, ¿no, David?» (Sweblin, 2018: 177), a lo que éste responde «*Siempre estuvo el veneno*» (177, cursivas en el original). «Se podía oler: algo que recargaba la atmósfera, agriaba el aire. *Es eso que le echan a las tierras*» (2018: 17, cursivas en el original), recuerdan Samuel y su familia. La presencia de vegetales transgé-

8 Resulta especialmente curioso que en el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, citado en *Realismo capitalista*, se diga que «El capital ha convertido el valor personal en valor de cambio y ha sustituido un sinnón de libertades inalienables y particulares por una sola libertad *espeluznante*: la libertad de comercio» (en Fisher, 2016: 16; las cursivas son mías).

nicos en las novelas estudiadas detona, como he demostrado, una experiencia estética vinculada con el *miedo metafísico*, o bien, con *lo espeluznante*.⁹ En principio, como en muchas obras fantásticas, «debe crearse un espacio similar al que habita el lector [en este caso, al que también habitan los personajes], un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad» (Roas, 2011: 8). Ello ocurre con el trampantojo paisajístico de Schweblin, o bien, con el idealismo que representa Romero ante la venta de tierras. No obstante, al revelarse que las plantas, cuya naturaleza ha sido alterada por acción y efecto del capital, responden a otro tipo de configuración material, distinta de la antes conocida y normalizada, los personajes de los relatos muestran angustia u horror ante el peligro que conlleva su cercanía, tacto o ingestión. Más adelante, se experimenta dicho contacto, el cual produce daños físicos en los protagonistas y sus familiares. Por último, las novelas prolongan la especulación sobre los límites del capital sobre la naturaleza viva.

En la literatura contemporánea, prolifera esta suerte de herbario agrotóxico, que también puede rastrearse en *Fruta podrida* (2007), de Lina Meruane, *Mugre rosa* (2021), de Fernanda Trías, y en muchas otras novelas, principalmente escritas por autoras hispanoamericanas. La investigadora Lucía De Leone ha propuesto para estas narrativas el mote de *pampa gore*, basado en la vuelta al entorno rural como escenario para estas narrativas; pero no cualquier tipo de entorno: un campo «cruel, global, sin pastoreo de vacas, plagado de aceiteras, galpones y feedlots» (2017: 177). La ficción recoge y contribuye a visibilizar esta espaciología *natural*, donde predominan los seres vegetales intoxicados, desde mecanismos trasplantados de la literatura fantástica, no porque se trate del espacio para dar cabida exclusiva a lo imposible, sino debido a que, como nos recuerda Roas, «lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual» (2011: 32). En ese tenor, la novela *agrotóxica* no es más que un eco de la condición generalizada del territorio que, al menos en América Latina, sostiene el capitalismo alimentario en todo el globo, con consecuencias tan aterradoras como las narradas por Schweblin y Romero.

9 Algunas aproximaciones críticas más recientes, como las de Allison Mackey, proponen leer este tipo de textualidades desde la categoría de lo *ecogótico*, definido como aquel movimiento crítico que «explora las representaciones literarias del pavor o el miedo de la agencia de aquello que está más allá de nuestro control o poderes de dominación» (2022: 256), tal como nuestro vínculo indisoluble con el entorno natural y los recursos que empleamos como alimentos.

BIBLIOGRAFÍA

- DE LEONE, Lucía (2017): «Modelo para armar: la pampa gore y cibernética del siglo XXI», *REVELL. Revista de estudios literarios*, núm. 17, pp. 207-229.
- DRUCAROFF, Elsa (2018): «La cicatriz de lo que no se pronuncia. (Apuntes sobre *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin)», *XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Buenos Aires, pp. 1-7.
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*, trad. Núria Molines, Alpha Decay, España.
- (2016): *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, trad. Claudio Iglesias, Cajanegra, Buenos Aires.
- LLARENA, Alicia (2007): *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Sinaloa.
- MACKAY, Allison (2022): «Agua ambigua: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense», *Revista CS*, núm. 36, pp. 247-287.
- NIXON, Rob (2013): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge.
- NOUZEILLES, Gabriela (2001): *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, Paidós, Buenos Aires.
- SCHMEINK, Lars (2016): *Biopunk Dystopias. Genetic Engineering, Society, and Science Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool.
- SCHWEBLIN, Samanta (2014): *Distancia de rescate*, Almadía, México.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROMERO, Cristian (2018): *Después de la ira*, Alfaguara, Bogotá.