

# Ser niño, devenir monstruo. Figuraciones de infancia en la narrativa de Samanta Schweblin

*Carolina Giralda*

Actualmente la niñez se configura como sujeto histórico de notoria visibilidad produciendo una serie de discursos que delimitan o configuran una zona de investigación en torno de las nuevas experiencias infantiles. Además, la noción de infancia aparece como una categoría privilegiada para pensar la historia reciente de la Argentina porque permite indagar cambios sociales, históricos y simbólicos acontecidos durante las últimas décadas.<sup>1</sup> Sandra Carli señala que la infancia devino signo porque puso en escena los rasgos emergentes de los nuevos modos de transitar el tiempo infantil a través de imágenes y figuras de diverso tipo. El niño de la calle, el niño consumidor, el niño peligroso, el niño víctima y el niño alumno constituyen representaciones y objetos del debate público en los medios y en el ámbito de la educación (Carli, 2009).<sup>2</sup> Siguiendo a Carli, acordamos en que “la

---

<sup>1</sup> Sandra Carli está pensando en el ciclo que va desde la posdictadura hasta el comienzo del nuevo milenio y en el impacto que los cambios globales y locales tuvieron en la niñez. Ese ciclo tuvo “tendencias progresivas (...) como el reconocimiento de los derechos del niño y una ampliación del campo de saberes sobre la infancia (...) que no derivaron en un mejoramiento de las condiciones de vida de los niños y en ese sentido perdieron condiciones de igualdad para el ejercicio de sus derechos” (Carli, 2009, p. 20).

<sup>2</sup> “En el tratamiento mediático de los hechos vinculados con niños hay en la ma-

infancia es un tiempo socialmente construido” (2009, p. 19) y que los nuevos procesos históricos, sociales y económicos dan lugar a la configuración de nuevas identidades infantiles. Algunas de las hipótesis que pretenden indagar la heterogeneidad de rasgos emergentes de la infancia giran en torno a la idea de niñez como laboratorio social, a la cuestión de la estetización o espectacularización de la experiencia infantil en los medios, a la mercantilización de los bienes y servicios para la infancia, entre otras. Todas estas hipótesis tienen un correlato representacional en diversas imágenes y tipos de discursos, lo que nos devuelve a la idea de la infancia como signo que revela rasgos pero también ausencias. En este sentido podemos preguntarnos acerca de lo que queda oculto, semi velado, sugerente y esquivo en la misma noción de infancia.

Hurgar, espiar, hacer vacilar los distintos conceptos de niñez sería un modo de tensionar, estallar, desnaturalizar las representaciones más cristalizadas y homogeneizadas en torno a los procesos de configuración de las identidades infantiles y a los modos de relacionarse con el universo de los adultos. Sería legítima entonces la pregunta acerca del modo en el que la literatura, y específicamente, la narrativa argentina reciente, dan cuenta de nuevos procesos de construcción, transformación y de configuración de las identidades infantiles. Es decir, de qué manera las figuraciones de infancia en la literatura refractan, estallan sentidos y resignifican los discursos sociales acerca de la niñez y sus implicancias políticas. En este sentido, María José Punte advierte la insistente presencia de niñas y niños en la literatura y el cine argentino de las últimas décadas, intenta delinear una serie de marcos desde los cuales sea posible leer la infancia y señala, además, el rol que juegan los imaginarios infantiles en la construcción de

---

yor parte de los casos un borramiento de la polisemia personal, de los matices de cada historia individual, de las tragedias de cada pequeña historia: las figuras de infancia se ofrecen vaciadas de historia, ubicadas en un lugar ‘otro’” (Carli, 2009, p. 33).

la memoria (Punte, 2018, p. 322). En la misma línea, Susana Sosenski plantea que las voces infantiles se constituyen como un patrimonio cultural, parte de la memoria colectiva de nuestros pueblos (Sosenski, 2016, p. 49) y Andrea Jeftanovic sostiene que la perspectiva infantil en la narrativa reciente “no se agota en una situación de vulnerabilidad; más bien manipula esa vulnerabilidad para transformarla en una herramienta literaria que permita construir discursos político-sociales y poéticas escriturales” (Jeftanovic, 2011, p. 13).

En este trabajo nos interesa no sólo la infancia como etapa cronológica de la vida, concepción dominante en los discursos hegemónicos sobre la niñez, sino como una experiencia, como un modo de explorar los bordes, los márgenes de esos discursos para reelaborar los materiales que fueron descartados, los deshechos, los restos, lo que sobra. Nos interesa la infancia como un dispositivo de invención, como la configuración de múltiples devenires posibles, como potencias que proliferan en las fisuras de aquellos discursos dominantes que pretenden concebirla como un bloque unitario, cognoscible y domesticable.

Walter Kohan recupera el concepto “devenir infante” de Deleuze para repensar el vínculo entre infancia, filosofía y literatura y propone una concepción de infancia:

afirmada en la experiencia, como revolución, como resistencia y como creación (...) que resiste los movimientos concéntricos, arborizados, totalizadores, totalizantes y totalitarios; infancia que se torna posible sólo en los espacios en que no se fija lo que alguien puede o debe ser (Kohan, 2009, p. 24).

Así, la literatura aparece como el espacio en el que conviven dos modos de la infancia, la que corresponde a la etapa cronológica y la que se configura como devenir, como un modo singular de vincularnos con la temporalidad. En esa noción de infancia como fuerza de

una potencia latente que evidencia la diferencia de lo mismo deviene a su vez el monstruo, doble potencia de sucesivos devenires, devenir infante, devenir monstruo. Para Gabriel Giorgi el monstruo es el registro de las potencias que materializan lo invisible y por eso “indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello menos reales” (Giorgi, 2009, p. 324).

¿Qué secreta monstruosidad configura el tiempo de la infancia? ¿Cómo desestabilizan, inquietan y perforan las leyes del universo adulto esos cuerpos infantiles deformes, transmigrados y mutantes? En este trabajo nos interesa leer los modos en que la infancia como etapa cronológica de la vida converge, se toca, se entrelaza con esa otra infancia que emerge como acontecimiento discontinuo en la historia y de cuyo apareamiento deviene el niño monstruoso en la narrativa de Samanta Schweblin. Niñas transformadas en mariposas o que devienen viejas, niños transmigrados, deformes, irreconocibles, temibles deambulan por sus relatos, nos provocan y nos interpelan. En la novela *Distancia de rescate* (2014) y en la antología de cuentos *Pájaros en la boca* (2015) se configura la infancia como una zona de exploración de la experiencia infantil y de las posibles maneras de habitar la temporalidad bajo el signo de lo monstruoso.<sup>3</sup>

En algunos de los relatos de Samanta Schweblin los cuerpos de los niños tienen la capacidad de metamorfosearse, de mutar, de alterar o invertir la lógica temporal de los fenómenos naturales. Es decir que en estos cuentos los cuerpos infantiles evidencian sus propios devenires potenciales que se enfrentan, sin embargo, al micromundo parental en el que no logran ser reconocidos y son aniquilados, aplastados,

---

<sup>3</sup> Para Foucault el monstruo humano desde la Edad Media hasta el siglo XVII es la mezcla de dos reinos, es la combinación de dos especies, de dos individuos o de dos sexos, la mezcla de vida y muerte y la mixtura de las formas. Para Foucault hay monstruosidad cuando existe la transgresión de los límites naturales, de las clasificaciones y cuando se trastorna, se inquieta o se desestabiliza la ley (Foucault, 2007).

conservados, cazados, domesticados. En el ámbito doméstico, padres y madres configuran un universo adulto incapaz de asumir los procesos de fluctuación, de movilidad, de transformación de esos cuerpos infantiles que son sus hijas e hijos. En los relatos de Schweblin la infancia aparece monstruosa porque es incognoscible en sus sucesivos devenires, porque las identidades unívocas de los niños se fugan y los saberes sobre la niñez se licúan, se derraman y por lo tanto emerge una otredad en potencia, una alteridad latente que es necesario dominar, domesticar o aniquilar.

### **Ser niño, devenir monstruo o la fuga de la identidad**

En el cuento “Mariposas”, Calderón y Gorriti esperan en la puerta de la escuela que suene el timbre que indica la salida de sus hijos. Mientras conversan una mariposa se posa en el hombro de Calderón. El hombre la mira, junta los dedos apretando sus alas, “aprieta fuerte para que no se le escape (...) Pero aprieta tanto que empieza a sentir que las puntas se empastan (...) la mariposa intenta soltarse, se sacude, y una de sus alas se abre al medio como un papel” (Schweblin, 2015, p. 20) hasta que Gorriti le hace un gesto para que deshaga de eso. Calderón la suelta y la aplasta con el pie. El timbre suena con retraso y “cientos de mariposas de todos los colores y tamaños se abalanzan sobre los padres que esperan” (Schweblin, 2015, p. 20). Los padres no parecen asustados y comienzan a llamar a los hijos por sus nombres mientras intentan atrapar a las mariposas que se alejan en distintas direcciones. Sin embargo Calderón se ha quedado inmóvil, “no se anima a apartar el pie de la que ha matado, teme, quizá, reconocer en sus alas muertas los colores de la suya” (Schweblin, 2015, p. 21).

Cortarle el ala, obturar la posibilidad de vuelo, desconocerla en su propia capacidad de variación, finalmente aniquilarla. La niña monstruo desestabiliza al adulto, Calderón ha sido incapaz de reconocer a su hija devenida en mariposa, la metamorfosis la ha vuelto irreconocible, ininteligible en su composición, en su especie. La niña augura otro

significado de lo monstruoso, no solo como figuración de la alteridad, sino como saber positivo, tal como lo entiende Giorgi: “la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (Giorgi, 2009, p. 323). La potencia de transformación y metamorfosis del cuerpo infantil choca, se estrella o queda aplastada frente a la imposibilidad del padre de percibir la identidad de la niña como ese proceso de fluctuación, de movilidad, de devenir. El peso del pie/padre/adulto aplasta la potencia de transformación del organismo infantil y la niña monstruo como posibilidad dura poco. Calderón no sólo no reconoció a su hija devenida mariposa sino que además probablemente la mató y la conciencia de las consecuencias de ese acto lo desestabiliza, lo paraliza. “Mariposas” es un cuento breve que condensa la idea de la capacidad de variación de los cuerpos infantiles, sus devenires monstruosos y sus tensiones en el universo de los adultos.

En el cuento “Conservas”, una joven becaria embarazada, no del todo convencida con la llegada de su futura hija, decide realizar junto a su esposo un tratamiento que invierte el proceso de gestación y el feto-niña-Teresita quedará “conservada” para que sus padres puedan planificar su llegada y estén dispuestos a recibirla. Foucault define al niño monstruoso como una mixtura de vida y muerte porque desde el momento en que nace se le plantea al derecho un problema insoluble (Foucault, 2007, p. 70). En “Conservas”, la niña no nace sino que es escupida por la madre así que la monstruosidad deviene igual porque la “conservación” del feto pone en escena el dilema moral del aborto y su vacancia jurídica. La conservación se presenta como una tercera vía, superadora de la dicotomía aborto-muerte frente a no aborto-vida y se ubica en el espacio vacío de la ley interpeándola. Teresita detenta la monstruosidad porque “la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho” (Foucault, 2007, p. 69). Teresita es la niña monstruosa no nacida pero conservada.

El embarazo supone, como mínimo, dos transformaciones corporales, la de la gestante y la de la gestada, Teresita. En la lógica temporal es el feto que se desarrolla y en su propia transformación metamorfosea el cuerpo de la madre sin que esta pueda tener demasiada injerencia en la variación natural de su cuerpo. La panza crece, los pechos se inflaman, el cuerpo se agota, la cara se hincha, etc. Sin embargo en el cuento la inversión del proceso de desarrollo del feto es manipulado por la madre, es decir que es el cuerpo adulto quién termina sometiendo la transformación del cuerpo gestado. A partir de la alteración de la lógica temporal de la gestación se ejerce un poder, el de la adulta-madre, capaz de detener la potencia de variación, la energía de transformación de ese feto/niña/Teresita: “Entonces siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil (...) Manuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo” (Schweblin, 2015, p. 33). Expulsar la otredad implica extirpar la simiente que en su proceso de mutación altera el cuerpo que habita. Escupir esa identidad que nombrada no es menos desconocida es conservar el monstruo porque Teresita es el nombre de una potencia, es la multiplicidad de devenires posibles del feto/almendra. Nombrar, escupir, conservar a esa otredad supone dominar esa monstruosidad que viene a alterar, desestabilizar, arrastrar en sucesivas variaciones el orden del cuerpo/entorno/universo adulto. Lo que se conserva, en definitiva, es la potencia de un cuerpo. Y en esa especie de pausa lo que se detiene es el proceso de configuración de una identidad, una mutación de ida y vuelta, primero en la lógica temporal natural de la gestación y después en la lógica invertida o “de-gestación”; en ese derrotero de variaciones la Teresita nombrada por la ley del adulto, se fuga, la identidad asignada se desborda.

En el cuento “En la estepa”, una pareja intenta todas las recetas y métodos rigurosos para la fertilidad. La estepa es llana, árida, desierta, fría, con poca materia orgánica y lejos del mar. “No es fácil la vida

en la estepa” (Schweblin, 2015, p. 129), territorio desconocido, salvaje, ajeno y proclive a la infertilidad. Desesperados, al límite del deseo, la pareja se interna en la estepa durante varias noches consecutivas en una especie de aventura obsesiva que roza la ilegalidad:

Oscurece tarde en la estepa (...) Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes. Pol limpia las cosas mientras espera a que se haga la hora. Eso de sacarles el polvo para ensuciarlas un segundo después le da cierta ritualidad al asunto, como si antes de empezar uno ya estuviera pensando en la forma de hacerlo cada vez mejor, revisando atentamente los últimos días para encontrar cualquier detalle que pueda corregirse, que nos lleve a *ellos*, o al menos a *uno*: el *nuestro* (Schweblin, 2015, p. 130, cursivas nuestras).

*Ellos, uno, nuestro* son las formas en las que se nombra la otredad. Muchos *ellos* habitan la estepa pero con sólo *uno* que se asuma como posesión el objetivo estaría cumplido. Lo que quieren conseguir es lo que no nombran o es aquello a lo que aluden de forma indirecta pero contundente. Los *ellos* son desconocidos, “Siempre me pregunté cómo serán realmente” (Schweblin, 2015, p. 131), innombrables, habitantes de la intemperie, ajenos, pero deseables aunque no se sepa quiénes o qué son. En la omisión, en la vacancia del nombre, se configura una identidad hecha de elisiones, de sugerencias, de veladuras, de sospechas: “Creo que son iguales a los de la ciudad, sólo que más rústicos, más salvajes. Para Pol, en cambio, son definitivamente diferentes” (Schweblin, 2015, p. 131). Esa sospecha de la diferencia es lo que mantiene a Pol en alerta: “se convierte en una especie de animal de caza. Lo veo alejarse, agazapado entre las plantas. Puede permanecer de cuclillas, inmóvil, durante mucho tiempo” (Schweblin, 2015, p. 130). Linternas, redes, estrategias, rifles para conseguir *uno* supone una peligrosidad latente porque se desconoce su naturaleza: no sabemos si son humanos, animales o la mixtura de ambos; y por lo mismo

no se pueden prever sus comportamientos. Los *ellos* habitan la estepa salvaje, un espacio regido por otro orden, otra ley o simplemente por ausencia de ella. De la manifiesta pluralidad de *ellos* el relato avanza hacia la singularidad de *uno* cuando Pol descubre que otra pareja ha llegado a la estepa por lo mismo y desde hace un mes “tienen uno”. Sin embargo, la pareja-dueña lo mantiene oculto, encerrado en la habitación, quizá dormido. La narradora “quiere preguntar cosas, cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad” (Schweblin, 2015, p. 134). La identidad velada tensiona el ambiente, la narradora cuenta una serie de acciones que realiza Pol porque necesita ver lo que se mantiene oculto, acercarse, espiar:

La luz del cuarto se enciende y escucho un ruido sordo, como algo pesado sobre una alfombra. (...) Escucho otro ruido, enseguida Pol grita y algo cae al piso (...) Pol sale del cuarto de espaldas, sin dejar de mirar hacia adentro (...) tiene la camisa rota, (...) y le sangran algunos rasguños profundos (Schweblin, 2015, pp. 138-139).

Lo otro se ha revelado con contundencia y Pol huye aterrorizado a toda velocidad: “Podríamos matarnos si un animal llegara a cruzarse. Entonces pienso que también podría cruzarse uno de ellos: el nuestro. Pero Pol acelera aún más, como si desde el terror de sus ojos perdidos contara con esa posibilidad” (Schweblin, 2015, p. 139).

Lo que el cuento no dice, lo que se quiere ocultar y silenciar es la confirmación de la sospecha que termina aterrorizando a Pol. La naturaleza anómala del *uno*, su diferencia, en definitiva, la monstruosidad manifiesta en la peligrosidad de su conducta pero también algo más. Pol tiene la camisa rota por los rasguños pero lo que provoca el terror de sus ojos es lo que escamotea el cuento, lo que permanece velado al lector y sólo podemos reponerlo con un poco de imaginación y audacia a través del juego de las correspondencias. En el trío *ellos/uno/*

*nuestro* que condensa la monstruosidad podríamos leer infancia/niño/hijo. Así, los *ellos* habitan la estepa, el territorio donde opera la ley de la infancia, esa zona velada, incognoscible, sospechosa, que obliga a permanecer agazapado, acechante, inmóvil. El uno/cazado/niño es el monstruo que puesto a jugar en el mundo cazador/adulto infringe la ley de la domesticación. Si cazarlo no es fácil, domesticarlo tampoco. De la estepa al hogar el cuento ubica al monstruo en el micromundo parental dónde padre y madre/cazadores representan y ejercen la ley/poder. Resistir la domesticación, es en algún sentido, desafiar la ley del adulto y la norma<sup>4</sup> como mecanismo de poder.

El uno/niño/nuestro, incognoscible y por lo mismo innombrable configura una identidad que va de lo pronominal plural a lo indefinido singular y en esa misma torsión se consolida el posesivo como característica fundamental. Como objeto que se desea, se caza y se posee, el uno/suyo/nuestro da cuenta de un modo particular de vínculos entre padres/adultos/cazadores e hijos/niños/cazados. Convoca a repensar las tensiones, los cambios y las complejidades en los vínculos entre adultos, niños y roles en el círculo familiar. De esta manera también se configura un modo de identidad infantil monstruosa, salvaje, desugetada, incognoscible que invita a repensarla en el ámbito doméstico.

En “Mariposas”, “Conservas” y “En la estepa” los niños devienen monstruos porque en su especie o su composición son ininteligibles, porque son una mixtura de vida y muerte o por la criminalidad que implica su propia “contranaturalidad” (Foucault, 2007, p. 83). Estos niños son monstruos en términos de Gabriel Giorgi porque “los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean

---

<sup>4</sup> Para Foucault la norma no se define como una ley natural sino que “es portadora de una pretensión de poder”. La normalización estaría asociada a un proyecto normativo que tuvo enormes implicancias durante el siglo XVIII en los ámbitos educativos de la infancia (Foucault, 2009, p. 57).

y se fusionan de manera anómala” (Giorgi, 2009, p. 323). Estos modos de la monstruosidad infantil están atravesados por la cuestión de la identidad como un proceso del devenir y no del ser (Hall, 2003, p. 17).<sup>5</sup> La identidad de los niños en estos cuentos es fluctuante, movable, inestable; su constante movimiento termina desestabilizando las certezas y expectativas del universo adulto que intenta sujetarla, conocerla, domesticarla según su propia ley. En ese intento de normalización del niño, es decir cuando opera la pretensión del poder del adulto, es cuando la identidad infantil conocida se fuga, se desborda, se vuelve incognoscible, sospechosa, monstruosa. Es allí, en el umbral de la monstruosidad, donde podemos empezar a pensar en las complejidades de la categoría de infancia tan esencializada y sobrerrepresentada.

### **Ser niño, devenir monstruo o las identidades transmigradas**

Si la infancia es un tiempo construido socialmente a partir de una serie de discursos que intentan acorralarla, sujetarla, controlarla, conocerla, sería legítimo preguntarnos qué otros modos de configuración del tiempo infantil proponen los cuentos de Samanta Schweblin. De qué manera la experiencia del tiempo atraviesa los cuerpos infantiles. De qué modo los niños que devienen monstruos tensionan y complejizan la noción de infancia-tiempo normativizado por el discurso adulto. Qué saber sobre el tiempo como potencia de mutación, transformación y metamorfosis nos revelan los niños monstruos.

---

<sup>5</sup> Seguimos a Stuart Hall en la definición de las identidades referidas “al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no quiénes somos o de dónde venimos sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall, 2003, pp. 17-18).

En “Última vuelta” la calesita gira, la narradora y Julia montadas en sus caballos imaginan que son indias mientras buscan con la mirada a su madre que han perdido de vista. Cuando la calesita se detiene la narradora intenta bajar y una anciana le estira la mano. Tropiezan, caen al suelo y cuando la niña intenta incorporarse siente “un dolor profundo en todo el cuerpo, algo que se comprime, o se aplasta, algo muy delicado” (Schweblin, 2015, p. 69). En la caída los cuerpos se entreveran, se fusionan, se funden alterando la lógica temporal, desbordando los límites de lo posible. La niña y la vieja son una mixtura de tiempos, la mujer se precipita en un gesto que intenta eludir la propia muerte y la niña migra al cuerpo viejo, gastado, helado. Los brazos y las piernas no responden, le cuesta levantarse, siente frío, la llevan hasta el banco, le acarician el pelo pero ella sólo está atenta a los caballos de la calesita que suben y bajan. La calesita sigue girando sobre sí misma, metáfora del tiempo de la infancia que retorna como el sitio de lo posible: ser india, chocar los rubíes, tener superpoderes, vivir en un castillo. En la frontera de la vida, al filo de la muerte, con la piel vieja y oscura, inmóvil descubre el anillo, el rubí brillante, “infinitas las praderas verdes que me separan del castillo” (Schweblin, 2015, p. 69).

La mixtura de lo joven y lo viejo en el mismo cuerpo transgrede lo posible, la ley natural por la cual el niño deviene adulto y no viceversa. En “Última vuelta” la monstruosidad de la niña vieja “desafía la norma de lo ‘humano’, su legibilidad y sus usos” (Giorgi, 2009, p. 323). La exploración de las posibilidades de los cuerpos está mediada, tensionada por la cuestión del tiempo que, como una bisagra, permite el pasaje del mundo adulto, en el que acecha la muerte, al territorio en el que opera otra ley, la de la infancia.

Si en el cuento “Mariposas” Calderón aprieta tanto las alas de la niña devenida mariposa que empieza a sentir que las puntas se empastan, y ese es el comienzo del fin, en “Última vuelta” podríamos pre-

guntarnos qué indica eso delicado, frágil que se comprime, que duele, que se rompe, quizá el fin de otra cosa; acaso el fin de lo mismo. En los dos cuentos los cuerpos de los niños detentan un poder que se obtura frente al mundo de los mayores. Ser mariposa y morir aplastada por el pie adulto o ser niña y quedar atrapada en un cuerpo viejo trunca la permanencia de la mutación en el tiempo. Transgredir la ley del adulto implica morir en “Mariposas” o dejar de girar para quedar atrapada en “Última Vuelta”. Lo que expresan estos monstruos, además de su potencia de variación, es “el repertorio de los miedos y represiones de una sociedad” (Giorgi, 2009, p. 323). La niña monstruosa atrapada en el cuerpo de la vieja que ve el castillo detrás de las infinitas praderas como imposibilidad de salida, de escape, de huida, es la duplicación del miedo a morirse que siente la vieja. En la encrucijada de los cuerpos emerge el monstruo como materialización del miedo del adulto viejo frente a la muerte.

Los niños monstruos habilitan un modo diferente de configuración del tiempo de la infancia, vinculado al movimiento de mutación de los cuerpos, a sus devenires potenciales, como territorio de infinitas posibilidades que opera con leyes propias pero que tensiona, choca y se funde con la lógica temporal adulta.

*Distancia de rescate* evidencia, desde el título, la separación, la tensión y el quiebre en el vínculo transgeneracional de madres e hijos. Sin embargo la relación entre niños y adultos que la novela propone abre un abanico más amplio de lecturas posibles que nos convocan a complejizar y a resignificar los modos de la infancia.

Así, en la novela, David es el chico que habla. “Yo soy la que pregunta” (Schweblin, 2014, p. 11) dice Amanda fundando un relato que se estructura en un diálogo que tensiona su voz adulta y la voz infantil de David, un niño que sabe, que explica, que señala o clasifica lo imprescindible o lo importante de lo que no lo es para que la historia avance. “Estoy anclada en este relato (...) y voy a morirme en pocas

horas” asegura Amanda (Schweblin, 2014, p. 13). Ella y su hija se intoxicaron con el líquido de un bidón que se derrama en el pasto. Están sentadas en el suelo mirando “el gran campo de soja recién cortada” (Schweblin, 2014, p. 31) que aloja al enemigo invisible.<sup>6</sup> Nina y su madre se empapan la ropa, las manos, las piernas con eso que huele feo y no es rocío. A partir de allí el envenenamiento avanza silencioso y mortal en el cuerpo de ambas. El herbicida que las contamina es el glifosato que “no sólo afecta a aquellos que lo manipulan, sino que contamina las fuentes y los suelos” (Forttes, 2018, p. 154). El campo está envenenado desde hace por lo menos diez años, los animales mueren, los abortos espontáneos son demasiado frecuentes y los “chicos nacen con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada y escamosa” (Schweblin, 2014, p. 108).

El relato entre Amanda y David se construye a partir de dudas, incertidumbres, fisuras de la memoria adulta lisiada y la voz infantil que enlaza los hechos, acompaña, devela, “empuja hacia adelante” a la mujer para que intente comprender lo que ocurrió con su hija (Schweblin, 2014, p. 117). Lo que la madre debe reconstruir son los detalles significativos del momento particular en el que se tensa, se corta, se rompe la distancia de rescate, “esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola” (Schweblin, 2014, p. 22).

Lo que enuncia el título, y pone en escena desde el comienzo la novela, son los modos en los que se construyen, se desestabilizan y se cortan los vínculos entre las madres del relato y sus hijos. Amanda y Carla, la madre de David, no ven el peligro que acecha a los niños y no pueden hacer nada para salvarlos. En este sentido, Elsa Drucaroff

---

<sup>6</sup> Catalina Forttes señala que el campo en *Distancia de rescate* “se materializa como un espacio de extracción neoliberal. El monocultivo ilimitado de soja transgénica se sostiene mediante el diseño de condiciones que transforman el campo en un laboratorio que tiene por único objetivo el aumento de la producción, arrasando (...) con los ecosistemas naturales y culturales” (Forttes, 2018, p. 153).

señala que lo que asusta en la novela es el lugar desde donde se cuenta lo materno porque:

en el mismo momento en que se es madre no sólo se tiene el poder de cuidar la vida sino de descuidarla. Algo puede irrumpir para evidenciar la realidad insoslayable y terrorífica de que son una otredad, la diferencia que hemos engendrado en las entrañas que siempre podrá decirnos “yo soy otro” (Drucaroff, 2018, s/p).

Para Drucaroff el descuido nace del deseo lésbico entre Carla y Amanda narrado en pasajes cargados de un erotismo sutil y velado que tensiona varios pasajes de la novela. El deseo de la madre adulta lleva a “descuidar” a la hija, a no ver el peligro que la acecha, el deseo se convierte en culpa y la niña en monstruo.

En esta misma línea, Rubino y Sánchez señalan que en la novela “se trata del fracaso materno, Amanda no logra ser ‘buena madre’ por encontrar su propio deseo personal, solitario, por fuera de la maternidad abnegada que da sentido a la vida de la mujer” (2021, en prensa). Y Catalina Forttes lee la incapacidad de los personajes maternos para proteger la vida debido a la mediación tecnológica: “los niños, hijos del glifosato, encarnan (...) el sometimiento de la vida a la producción asociada al capitalismo global” (2018, p. 155).

En la novela, el universo adulto evidencia sus propias negligencias, incapacidades y faltas de percepción materializadas en los cuerpos de los niños que llevan las marcas de la desidia y la incuria de los mayores. Los niños que nacieron envenenados “ya no controlan bien los brazos, o ya no controlan su propia cabeza, o tienen la piel tan fina que, si aprietan demasiado los lápices, terminan sangrándoles los dedos” (Schweblin, 2014, p. 86).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Foucault define al “niño monstruoso como una especie de mixtura de vida y muerte desde el nacimiento pero también define al monstruo como ‘el principio de inteligibilidad de todas las formas (...) de la anomalía’” (Foucault, 2007, p. 62).

Esta infancia monstruosa es percibida con una resignación pasmosa por el pueblo que acepta con mansedumbre que “cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro”, “que no hay médicos y la mujer de la casa verde hace lo que puede” (Schweblin, 2014, p. 108). Por ignorancia, pasividad o impotencia del universo adulto los niños monstruos permanecen en “la sala de espera” porque sus familias no saben qué hacer con ellos. Es preferible no mirar esos cuerpos, invisibilizarlos, ocultarlos. Diría Foucault que sobre esos cuerpos se practica “la marginación (...) como una forma en la que se describe la manera en la que se ejerce el poder sobre los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los niños, los pobres” (Foucault, 2007, p. 51). En la novela son los cuerpos de niños enfermos, monstruosos, sobre los que pesa además cierta sospecha de criminalidad. El mundo adulto no sabe, no puede o no quiere hacerse cargo de esos cuerpos marcados, monstruosos que le recuerdan su propia naturaleza infame y prefiere dejarlos en espera, suspender toda acción, esperar que les llegue, tarde o temprano, la muerte. Así la infancia en la novela se configura como un modo de vida que puede ignorarse, olvidarse, darse por perdida, descartarse. Allí donde los cuerpos infantiles se olvidan, se niegan o se desconocen emerge el niño monstruo y nos obliga a leerlo en “su umbral biopolítico, allí donde se pone en escena una política de la ‘vida’ y sus distribuciones entre la ‘vida humana’ y sus otros” (Giorgi, 2009, p. 324). David es el niño transmigrado, el cuerpo infantil que resiste los embates de la aniquilación. David es el monstruo. Se intoxicó en el campo, igual que el pardillo de su padre, que los patos, que el perro que cojea. Se envenenó con el agua del riachuelo a los tres años y su madre, en un intento desesperado por salvarle la vida, lo llevó a la casa verde para que la mujer que puede ver la energía de la gente y que atiende los casos graves, lo salve:

Dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración (...). Si mudábamos a tiempo el es-

píritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla. No era algo seguro, pero a veces funcionaba. (...) La transmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo. Algo de cada uno quedaría en el otro, ya no sería lo mismo y tenía que estar dispuesta a aceptar su nueva forma” (Schweblin, 2014, pp. 26-28).

La transmigración permite que David eluda, esquive, escamotee la muerte tal como la conocemos pero ese cuerpo deviene en una nueva forma de la otredad. El cuerpo queda vacío por poco tiempo porque “no hay un cuerpo sin espíritu” (Schweblin, 2014, p. 28) y cualquiera podría habitarlo, podría alojar presencias extrañas, identidades desconocidas, sospechosas, temibles. La exterioridad monstruosa de David, los ojos rojos casi sin pestañas, y la piel, alrededor de los ojos y de la boca, que es un poco más fina de lo normal, un poco más rosada, algunas manchas sutiles en el cuerpo constituyen las pequeñas anomalías, desviaciones, irregularidades que esconden la monstruosidad (Foucault, 2007). Ese cuerpo infantil que evidencia las marcas del envenenamiento se transforma en una especie de envase irreductible que conserva rastros mortuorios. Es un cuerpo convertido en materia residual, constituye una mixtura de vida y muerte que transgrede los límites naturales y deviene en una forma de “contranaturalidad” que lleva en sí misma el indicio de una criminalidad posible (Foucault, 2007). Si antes había sido un niño amado ahora despierta las temibles sospechas de su propio padre al que “no le parecía un chico normal, lo hacía sentirse incómodo (...) lo asustaba” (Schweblin, 2014, p. 80). El cuerpo sanado a medias del niño devenido monstruo queda a cargo de sus padres quiénes inmediatamente perciben que lo que queda de ese cuerpo ya no se corresponde con la identidad de su hijo y entonces se abre una zona de sospechas acerca de qué otro lo habita y lo vuelve irreconocible, ajeno, temible. La madre de David cree que cambiándo-

lo “de un cuerpo a otro cuerpo ha cambiado algo más. Algo pequeño e invisible que lo ha ido arruinando todo” (Schweblin, 2014, p. 110), que lo ha convertido en “este nuevo David. (...) Este monstruo” (Schweblin, 2014, p. 34) que vive en su casa pero que ya no es su hijo.

¿Qué vemos cuando miramos, leemos o pensamos las infancias? Como el padre de Nina que no la reconoce en el cuerpo de David o Amanda que “no ve lo importante”, quizá tampoco nosotros estemos viendo “el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (Schweblin, 2014, p. 124). Acaso el monstruo más temible que propone *Distancia de rescate* sea el monstruo que no se nombra y al que Foucault considera “el primer monstruo moral, quien quiebra el pacto social fundamental” (Foucault, 2007, p. 94) porque abandona los cuerpos, porque decide cuales cuerpos importan y cuáles no. El monstruo político erige la sombra bajo la cual se configura el modo de infancia que la novela propone y a partir de la cual sería legítimo preguntarse: ¿a quién le importan los cuerpos infantiles?

### **Algunas conclusiones**

¿Qué tienen en común “ese algo pequeño e invisible que ha cambiado” y “ese algo que se comprime, o se aplasta, algo muy delicado” de “Última Vuelta”? ¿En qué se parecen el ala rota de puntas empastadas que aprieta Calderón a ese “algo” pequeño, frágil, del tamaño de una almendra que escupe la madre de “Conservas”? Acaso las potencias de los cuerpos infantiles que se intentan aplastar, comprimir, conservar, o las identidades de los niños que se fugan, interpelan o transgreden el universo del adulto o, en definitiva, la simiente monstruosa que trae la infancia y que evidencia “una política de lo viviente, de los modos en que los cuerpos son distribuidos, ‘formados’ políticamente según regímenes cambiantes de poder” (Giorgi, 2009, p. 324). La monstruosidad de los niños detenta la potencia inmanente de la vida más allá de los intentos por negarla,

descartarla, omitirla. El niño monstruo manifiesta la resistencia de los cuerpos infantiles, su capacidad transformadora, sus identidades fugadas y la multiplicidad de devenires posibles.

Podemos afirmar que en los relatos que abordamos en este trabajo la infancia monstruosa evidencia el lado abyecto del micromundo parental del universo adulto, sus represiones y sus miedos. En la narrativa de Schweblin la monstruosidad es un modo político de la infancia porque atraviesa, interpela, interroga los discursos hegemónicos que la definen sólo como una etapa cronológica de la vida que es necesario educar y normalizar por el bien de la sociedad futura. Los niños monstruos evidencian un modo de la infancia como experiencia de poder-saber, como potencia de múltiples devenires posibles, como espanto, como grito que ocupa el silencio de lo no nombrado, la infancia se abre como territorio para alojar lo otro.

### Referencias bibliográficas

- Carli, S. (2009). *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping*. Buenos Aires: Paidós.
- Carli, S (2011). *La memoria de la infancia. Estudios sobre historia, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Drucaroff, E. (2018). La cicatriz de lo que no se pronuncia (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin). En *Actas de las XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Forttes, C. (2018). El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *Revell. Revista de Estudios Literarios de UEMS*, 3(20), 147-162.
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, LXXV(227), 323-329.

- Giorgi, G. y Rodríguez F. (2009). Prólogo. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 9-34). Buenos Aires: Paidós.
- Hall, S. (2003). Introducción. ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Jeftanovic, A. (2011). *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Kohan, W. (2009). *Infancia y filosofía*. México: Progreso.
- Negri, A. (2009). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Buenos Aires: Paidós.
- Punte, M. J. (2018). *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rubino, A. y Sánchez S. (2021). La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La “futuraidad reproductiva” en la narrativa de Samanta Schweblim. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 9(2), en prensa.
- Schweblim, S. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House.
- Schweblim, S. (2015). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Random House.
- Sosenski, S. (2016). Dar casa a las voces infantiles, reflexiones desde la historia. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(1), 43-52. Recuperado de <http://revistaumanizales.cinde.org.co/rllcsnj/index.php/RevistaLatinoamericana/article/view/2328/636>