

***Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin (2014). En el filo de la palabra.**

PÉNÉLOPE LAURENT

SORBONNE UNIVERSITÉ (CRIMIC)
penelope.laurent@sorbonne-universite.fr

Introduction

1. *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (1978) es un relato de unas 115 páginas, publicado en 2014, en un momento de producción de la autora argentina en que no ha publicado novelas aún sino cuentos y libros de cuentos, *El núcleo del disturbio* (2002) y *Pájaros en la boca* (2009), que le han valido varios premios prestigiosos: en 2008 gana el Premio Casa de las Américas, en 2012 el Premio Juan Rulfo y en 2014 el Premio Konex. Si los críticos suelen considerar *Distancia de rescate* como una novela (Lucía De Leone, Catalina Alejandra Forttes, Rodrigo Ignacio González Dinamarca), a veces otros parecen vacilar entre novela y “nouvelle” para designar el género al que pertenecería el texto (Daniel Nemrava). ¿Cuento largo, “nouvelle” o novela corta? La extensión formal del texto dificulta sin duda la designación unívoca. La única escena, en el sentido que le da Genette en *Figures III*, que hace coincidir duración diegética y duración discursiva en todo el texto (Genette, 1972; 141-144), así como la presencia y la mención de unos pocos personajes pueden hacer pensar en una “nouvelle” y la urgencia narrativa presente del inicio al final incluso puede considerarse propia del cuento. Pero el desarrollo y la complejidad de los niveles diegéticos entramados también pueden ubicar al texto en la categoría “novela”.
2. Más allá de la consideración puramente editorial, que presenta *Distancia de rescate* como la primera novela de Samanta Schweblin, se puede analizar el relato, en la relación crítica que se establece entre sus puntos estratégicos y hermenéuticos privilegiados -el inicio y el final del texto-, precisamente como una figuración de una escritura que se expande hacia la novela con la urgencia narrativa propia del cuento. Propongo entonces llevar a cabo tal análisis y por lo tanto designaré en adelante *Distancia de rescate* como novela pero sin afán de etiquetar a toda costa un texto algo

movedizo que precisamente parece ser un eslabón *distinto* en la producción de la autora, entre cuentos y novelas (el género de su “segunda” novela *Kentukis*, de 2018, no ha sido objeto de vacilaciones genéricas o de debates terminológicos).

3. *Distancia de rescate* es una novela fantástica y enigmática, que toma la forma de un diálogo de un solo bloque entre David, un chico de nueve años, y Amanda, una mujer a punto de morir, en una sala de emergencia. Amanda acaba de sufrir una intoxicación con su hija, Nina, mientras estaban veraneando en el campo argentino. David también estuvo a punto de morir hace seis años de la misma intoxicación en el mismo pueblo. Amanda conoció a Carla, la madre de David, y Carla le contó la historia de su hijo, y del remedio a la intoxicación de David. Lo llevaron a la “casa verde” donde una curandera le hizo una “migración”: el alma de David fue trocada por otra, pero no se sabe de quién. Antes de ser intoxicada, Amanda tuvo un presentimiento y quiso huir del pueblo con su hija pero al despedirse de Carla, que trabaja para una granja, se intoxicaron con algo que nunca es nombrado en el texto (y que el lector identifica como glifosato). La narración de Amanda, que se está muriendo, es cada vez más confusa. David la orienta para que ella recapacite y entienda (pero ella no sabe qué y nosotros tampoco): primero él la guía hacia el origen de la intoxicación (los “gusanos”), luego él quiere enseñarle algo (los dibujos de los niños enfermos) y por último la “empuja” hacia la muerte, desapareciendo él mismo como voz, para que ella siga sola la narración de lo que ocurre un mes después de su propia muerte. La revelación final que ella va descubriendo *in articulo mortis* a medida que cuenta esa escena es que el alma de su hija, Nina, ha transmigrado hacia el cuerpo de David, con el que iba hablando desde el comienzo de la novela.
4. Se trata entonces de un diálogo en el que se enlazan varias historias de forma polifónica. Podemos distinguir tres niveles diegéticos para simplificar: el primer nivel sería el del diálogo en presente entre Amanda y David; el segundo nivel es la historia contada esencialmente por Amanda acerca de su intoxicación y la de su hija, ocurrida dos días antes (y es el acontecimiento que más interesa a David); el tercer nivel es la historia de Carla sobre la intoxicación de David ocurrida seis años antes, contada por Carla y retomada sorprendentemente a cargo por Amanda en primera persona.

5. La distancia de rescate del título es la distancia, variable, que separa a Amanda de su hija Nina, y que va calculando Amanda para saber cuánto tiempo tardaría en llegar a Nina si le ocurriera algo a su hija. Se tensa cuando Amanda presiente algún peligro para su hija. Es una mezcla de instinto de supervivencia y de fatalidad culposa que se van transmitiendo las mujeres en la familia de Amanda. Si tal preocupación puede parecer “natural” en una madre, también entendemos que es algo alarmante por su carácter obsesivo: Amanda siempre está en una situación de vigilancia enfermiza. Y este vínculo algo patológico se tensa y se rompe en el momento histórico en que otro vínculo, el vínculo con la naturaleza, se distiende¹, en esta novela que habla de los riesgos del monocultivo de la soja en Argentina y del uso del glifosato.
6. La novela de Samanta Schweblin, que habla de las relaciones maternas, de la inminencia de la muerte, de nuestra relación distante con la naturaleza es una novela intensamente metanarrativa. ¿Cómo hablar de *vínculos* maternos y del *vínculo* con la naturaleza si no es dando la ilusión de una conversación (un *hilo* conversacional) y tejiendo *hilos* narrativos? ¿Cómo empezar y terminar una novela cuya preocupación son los hilos, tensos, distendidos o rotos? ¿Cómo se hila la historia y, en este caso, la novela cuando se es una escritora de cuentos reconocida pero que se lanza hacia lo que se asemeja a su primera novela sin saberlo ella misma, descubriéndolo al escribir lo que empezó como cuento²? ¿Cómo se va transformando un cuento en novela? Es decir ¿Cómo se escribe una novela tan intensa como un cuento?
7. Siguiendo el enfoque de Philippe Hamon según el cual el inicio y el final del texto literario destacan por la proliferación de un metalenguaje implícito o explícito (Hamon, 1997; 268), veremos a continuación que los umbrales del texto, el incipit y el excipit, puntos de pasaje entre los que se establece la “distancia de rescate” con el lector, son estratégicos para entender lo que se juega en el proceso creativo de escritura y el de lectura y que

1 Notemos que varios nombres de personajes tienen un vínculo con la naturaleza: Amanda (almendra), David (vid), Omar (mar, y ramo al revés). El marido de Amanda es el que menos se siente vinculado con la naturaleza y no lleva nombre en la novela. Otro personaje que tampoco tiene nombre es la mujer de la casa verde, pero su designación la conecta con la naturaleza por el color de su casa; de hecho, la casa verde es el lugar de la reparación del hilo roto con la naturaleza.

2 Lo explica en la entrevista “La maternidad y los gusanos: *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”: <https://www.youtube.com/watch?v=SJvZ4Ds8fXY>

tienden cada uno un espejo, desde la ficción para reflejar lo que ocurre fuera de la ficción, al principio y al final de una novela, para que se libere la pulsión por contar, entre culpa y abandono.

Incipit dinámico y metanarrativo

8. En *L'incipit romanesque*, Andrea Del Lungo demuestra de forma muy convincente que, en la novela, el incipit suele vincularse, directa o indirectamente, con la toma de palabra y su arbitrariedad violenta (2003; 34-38), entre estrategia de disimulo o de exhibición. En *Distancia de rescate*, el incipit tematiza la palabra y su oralidad mediante el diálogo y la presentación de Amanda, narradora momentánea, así como el tema del origen mediante la búsqueda de David (los gusanos):

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes.

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta.

¿Gusanos en el cuerpo?

Sí, en el cuerpo.

¿Gusanos de tierra?

No, otro tipo de gusanos.

Está oscuro y no puedo ver. Las sábanas son ásperas, se pliegan debajo de mi cuerpo. No me puedo mover, digo.

Por los gusanos. Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos.

¿Por qué?

Porque es importante, es muy importante para todos.

Intento asentir, pero mi cuerpo no responde. (Schweblin, 2015; 11)

9. La escena inaugural de la novela plantea la toma de palabra, el empezar a narrar, la problemática esencial del incipit, en un incipit³ que es a la vez *in medias res* y también *in media verba*. El diálogo aparece como reflejo, espejo, *mise en abyme*, de la entrada en la ficción, del acto de tomar la palabra en literatura por un narrador que se dirige a un narratario (yo y vos) en el primer nivel diegético. El origen es doble y ambivalente: el diálogo es la dualidad puesta en escena como origen de la palabra narrativa en

3 Propongo esta delimitación de incipit de *Distancia de rescate* siguiendo la idea, desarrollada por Andrea Del Lungo, según la cual ciertos cambios, cierta fractura, se pueden distinguir en el inicio de una novela (2003; 54-55). En este caso, la dimensión de narradora de Amanda (desvinculada de su dimensión actancial) me parece fundamental porque desaparece luego. El cambio se nota justo después con la primera pregunta de David (“¿Qué más pasa en el jardín?” [11]) que apunta al segundo nivel diegético.

movimiento perpetuo y la novela no empieza como el simulacro del *Génesis* (*ab ovo*) sino más bien como el de un *Apocalipsis* ambivalente con esos gusanos que tienen una doble carga de vida y muerte (cavando galerías, agujeros, vacíos, enigmas en el texto). Lo que se desvela es que el origen absoluto de la palabra no existe⁴, siempre es doble y ambivalente, cargado de vida y de muerte, como los gusanos, que forman la primera frase, y cuya búsqueda se dejará en el corazón mismo de la novela para pasar a otro enigma.

10. Como el espejo presente en los cuadros, que reflejan lo fuera del cuadro en y desde el cuadro, aquí el diálogo aparece como una acción especular que proyecta desde el interior de la ficción la no-ficción, lo que se juega en el momento de la escritura. Y en ese cambio incesante entre “vos” y “yo” del diálogo, se puede leer una representación del diálogo *ideal* entre escritora y lector, ideal porque es oral y no mediatizado por la *distancia* de lo escrito (la lectura es siempre una comunicación mediata, diferida, *in absentia*). Pero la realidad del diálogo va a resultar más “cruel”: va a ser un juego de poder, de lucha, por la palabra y el manejo de la historia, entre David y Amanda, un juego de descubrimiento, búsqueda y misterio, con un fondo de urgencia y una pulsión por contar, y finalmente un distanciamiento hasta la soledad y un paso hacia la muerte de Amanda. El soliloquio o monólogo final de Amanda invita a pensar que el diálogo quizás no fue sino un monólogo interior dialogizado desde el inicio. Quizás no hubo, desde el inicio, sino sólo una comunicación *in absentia*, es decir como la del proceso de lectura.
11. Empezar una novela *in medias res* con la inminencia de la muerte de una de las dos voces le da una urgencia particular al acto de narrar. Y en esta tensión, se genera algo que se concebía como un cuento y que resultó ser una novela, esta distancia de rescate, rescate de una voz dialógica, oralizada desde la escritura. Del diálogo inicial al monólogo, del 2 al 1, se asiste al nacimiento de la novela en el mismo momento de la muerte de Amanda y de su palabra: es la paradoja de la creación, la novela ya nació, ya es novela cuando se acaba, y para que *sea* se necesita cortar el “cordón umbilical”, la distancia de rescate. Y este paso del diálogo al monólogo interior, efectivo a imaginario, se puede leer como la plasmación de la búsqueda de legitimación de una voz, la de la autora.

4 « c'est justement en opposition à la tension vers un commencement absolu que la modalité du début *in medias res* s'est affirmée dans l'Antiquité » (Del Lungo, 2003; 111)

12. *Distancia de rescate* se inicia no con una escena de encuentro sino con una escena de contacto verbal, es decir como el lector con el texto (la entrada en la ficción) como para escenificar la brutalidad de empezar y así conjurarla. El diálogo permite además dividir la “culpa” de imponerse brutalmente entre dos instancias y, de forma astuta, Amanda presenta a David como “el que habla”, para aclarar la situación al lector pero también para designar al “culpable”, de forma simbólica, del que empieza, del que toma la palabra. Y la ilusión creada para borrar lo arbitrario de la palabra escrita, la brutalidad que supone empezar un texto, pasa por designar la palabra oral en un diálogo cuyo hilo conversacional ha sido cortado⁵. Si seguimos la tipología del íncipit (en relación con su función) propuesta por Andrea Del Lungo (2003; 153-175), podemos calificar el de *Distancia de rescate* como un íncipit dinámico: la dramatización es inmediata y hay rarefacción de la información, creando expectativas particulares en el lector que, seducido o por lo menos curioso, va a querer saber más, seguir el hilo propuesto con su sentido teleológico, después de este intento por crear la ilusión de un *continuum* a la vez narrativo y conversacional.

El diálogo como dispositivo creativo que libera la pulsión de contar

13. Desde el inicio y hasta el final de la novela, el dispositivo narrativo actúa como una máquina del deseo de contar, creando expectativas y frustrándolas varias veces. Si el íncipit intenta seducir al lector, el resto de la novela se construye con varios enigmas y misterios, no resueltos, que tensan el hilo invisible del suspenso, como una manera para la escritora de proyectar un juego con su lector, acortando o alargando la distancia entre instancia narrativa y sujeto receptor. Veamos algunos de estos enigmas:
- el “falso misterio” del glifosato. Nunca se nombra el glifosato en la novela pero obviamente se entiende que se trata del problema que deforma y mata a la gente del campo y en particular a los niños. El campo que aparece en la foto de los siete hijos de la curandera es el del cultivo intensivo de soja (“gran campo de soja recién cortada” [31]). Nina y Amanda se sientan en el pasto rociado por un líquido que se escapó de los
- 5 De hecho, David no pregunta qué pasa en el jardín sino “*¿Qué más pasa en el jardín?*” (11), sugiriendo de tal manera que ya empezaron a hablar antes del inicio del texto que leemos, creando la ilusión de un hilo conversacional empezado antes (y así fragmentado).

bidones del fitosanitario en la granja del bien nombrado Sotomayor, en la página 65, es decir en el corazón mismo del libro de 124 páginas. Uno de los síntomas de la intoxicación es que Amanda tiene la sensación de que sus manos le tiemblan cuando no es el caso en realidad (74), síntoma de disociación entre la percepción y la realidad orgánica del cuerpo (que conecta a Amanda con David) que encontramos en la cita de Jesse Ball en epígrafe que apunta hacia un misterio. La pregunta no es tanto qué es lo que mata sino por qué no se lo nombra en la novela. Una interpretación posible es la siguiente: borrar el narrador tras el incipit equivale a borrar la autoridad narrativa y dejar en las dos voces (las de los dos personajes) la tarea de decidir y buscar el origen del mal; ya que las autoridades científicas no parecen conseguir hablar de una sola voz⁶, en la cacofonía ideológica organizada por los grupos fitosanitarios, y Monsanto en particular, y en un contexto de controversia internacional, la instancia narrativa parece preferir dejar que las víctimas describan los síntomas y que el lector, muy orientado, se haga su propia idea.

- El enigma de los gusanos: se habla del origen del mal sin nombrarlo pero aludiendo a los gusanos bajo la forma de una comparación (no son gusanos de tierra, son “como gusanos” en el cuerpo). David quiere conocer el punto exacto en el que tocan el cuerpo de Amanda por primera vez (42). ¿De qué se trata? ¿De los primeros síntomas de la intoxicación? A este misterio se suman otros, en relación con los gusanos: David emite la hipótesis según la cual los “brotes de energía” de Nina (que da vueltas alrededor de la casa de verano cada vez que almuerza) se relacionan con los gusanos (38), quizás porque él fue a ver a la mujer de la casa verde que “lee las energías” tras el accidente. Los gusanos que parecen consumir el cuerpo de Amanda son como el gusano que está en la fruta, la “almendra”. David también dice que el perro con tres patas tiene mucho que ver con lo que buscan y el lector puede recordar el cuerpo deformado de la pequeña Abigaíl que tiene una de las piernas demasiado corta por culpa, como se lo descubrirá después, del glifosato. Ahora bien
- 6 Observemos que los médicos nunca llegan al pueblo y que la gente prefiere acudir a la curandera porque el médico nunca llegaría a tiempo para salvar a la gente. Las enfermeras de la salita de emergencias no parecen muy competentes: la que cuida a Amanda, y cuyo hijo fue intoxicado, le da una pastilla para la insolación en vez de internarla, David dice que “*es una mujer muy tonta*” (104). Los representantes de la ciencia y de la medicina o están ausentes o no tienen ningún tipo de autoridad científica. El campo parece desertado por la ciencia y su misión de salud pública.

el glifosato es un herbicida que tiene la particularidad de matar también a los gusanos, así que la resurgencia de los gusanos en la voz de David puede interpretarse como ese inconsciente que vuelve a la superficie para formar galerías e informar al texto. Pero los gusanos parecen designar algo que se nos escapa como un pez de las manos, como una pulsión, un “brote de energía”: cuando apuntan al glifosato de forma evidente, vuelven a convertirse en seguida en algo misterioso e imperceptible, y se usa la forma de la analogía (“*Son como gusanos*” [11]). Alrededor de este vacío intangible y de este agujero cambiante se construye el texto. Y de hecho, tras el relato de la intoxicación, David parece cambiar de estrategia: le explica a Amanda que no hay gusanos sino que es una sensación, y ahora le quiere enseñar los dibujos de los niños enfermos del jardín de infantes que él llama “la sala de espera” (78) (como si estuvieran esperando la muerte, a los médicos que nunca llegan). No se sabe por qué. Un misterio apela a otro.

- El enigma de la migración de las almas: la actitud de David, tras lo que parece una experiencia de metempsicosis, es enigmática. David parece saberlo todo, como si fuera omnisciente, como si hubiera sido testigo de toda la acción o como si Amanda ya se lo hubiera contado todo detalladamente; sabe lo que importa y lo que no en el relato; de noche camina durante horas y no se nos aclara si es por sonambulismo; tras la migración, con sólo cuatro años y medio, David empezó a enterrar animales muertos (que él ayudaba a morir); él parece estar vinculado con la misteriosa desaparición de los caballos de su padre, etc. La salvación de David, con todas las consecuencias de su migración que parecen explicar su actitud enigmática, es lo que interesa a Amanda y al lector, pero David dice que no importa (“Esta es la historia que necesitamos entender. / *No, esa no es la historia, eso no tiene que ver con el punto exacto*” [44]) e incluso rechaza la curiosidad de Amanda. Hasta el final, el lector se quedará con las ganas de saber más. El enigma tiende el hilo del suspenso. En las últimas diez páginas David cumple su último papel, el de “empujar” a Amanda como empujó a los patos, al perro del señor Geser y a los caballos: entendemos que él es un guía psicopompo, que existe una forma de comunicación entre los vivos y los muertos, y que la noción de temporalidad deshace las convenciones realistas del tiempo cronológico. Empujar al otro hacia adelante significa para David enseñar una parte de la historia que, supuestamente, pueda darse como una

revelación (en su sentido de apocalipsis): Amanda va a ver a su marido y al padre de David un mes después de su propia muerte mientras se está muriendo, y va a contar esta historia como si fuera testigo de ella. Pero si el final va a sugerir al lector que el alma de Nina migró al cuerpo de David (que actúa como ella con el topo de peluche y cuyos ojos han cambiado⁷), la revelación no se da al marido de Amanda (él no entiende) y queda un enigma más: David le dijo a Amanda que se concentrara en lo que dice Omar, su padre, pero él casi no dice nada⁸ (o solamente que no pase por el barro si llueve⁹).

- El miedo desmedido de Carla cuando su hijo entra a la casa de Amanda es enigmático: el lector no sabe si atribuirlo a la locura de Carla o si es un miedo fundado. La tensión dramática crece con un sentimiento de urgencia y de alerta: Amanda presiente una amenaza de forma irracional, sin llegar a entenderla. Al encontrar a David en su habitación, Amanda no entiende que él quizás vino a prevenirla de la existencia de una amenaza: el gusano en la fruta/casa de Amanda ¿quién es? ¿Carla o David? El miedo irracional de Carla se le contagia a Amanda que va a tener una pesadilla en la que la identidad flotante de David se le va a contagiar a su vez a Nina, Nina que empieza a portarse como David, desertando su cama para designarse como David no sin antes enseñar una lata de arvejas que, según entendemos por los comentarios de asco de Amanda (“Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia.” [55]), son OGM. Si la pesadilla puede parecer algo misteriosa, al final de la novela, encuentra una interpretación bastante obvia: la intuición de la madre hipersensible se realizó, el alma de su hija quizás haya migrado hacia el cuerpo de David cuando Carla, medio loca, trajo el cuerpo de Nina a la casa verde. Y la ironía del relato radica en la autoafirmación de Nina, que gritó su nombre en el aljibe para que

7 El vínculo entre David y Nina se hace mediante el topo de peluche y la mirada de David. Ahora bien, el topo es un animal ciego que vive bajo la tierra, cavando galerías como el gusano. En la simbología, representa aquel que inicia a los misterios de la tierra y de la muerte para curar enfermedades y quedar a salvo (Chevalier, Gheerbrant, 1982; 929).

8 Es más, él confiesa que no tiene nada que decir: “Usted sabe que no hay nada que yo pueda decirle” (121). El lector puede dudar un poco de la palabra de este personaje porque antes Amanda aclaró lo siguiente: “Algo en la inmovilidad del hombre hace pensar que ya ha recibido otras visitas.” (119) ¿Lo silenciaron? ¿Acerca de la casa verde o del glifosato?

9 El barro puede ser asociado con la intoxicación porque Amanda se fija en las manos de Nina, zona de contacto con el glifosato, llenas de barro después de la intoxicación.

resonara, justo después de la intoxicación, como un eco, invertido, de la pesadilla en la que se auto designa como David. Pero Amanda no se conecta con su intuición sino que, en vez de escuchar a su hija, se deja llevar por el relato de Carla que le cuenta cómo David empezó a enterrar patos muertos: el relato sobre la transmigración del alma de David la embelesa, en una forma de ironía trágica¹⁰. El relato también puede ser tóxico.

14. El “falso misterio” del glifosato, el enigma de los gusanos, el enigma de la migración de las almas y del comportamiento extraño de David como guía psicopompo que empuja a los moribundos hacia la muerte y entierra animales muertos, el miedo desmedido de Carla, etc. están en el centro de la novela, que juega con la dimensión deceptiva de la trama pero sin perder eficacia a nivel del suspenso. Cuando, al final, el hilo de la distancia de rescate deja de tirar del estómago de Amanda¹¹, aparece otro hilo (el hilo sisal) en casa de David que lo conecta con el inicio del texto y la “migración” de David (30). El hilo es la metáfora del suspenso pero también del texto literario donde todo se vincula, creando redes de sentidos, el tejido que es el “texto”.

15. El diálogo es un dispositivo que permite disparar la pulsión narrativa. Al principio de la novela, el diálogo está puesto en escena, es decir que antes de adquirir cierta espontaneidad, Amanda explica la situación de enunciación asumiendo un papel a la vez actancial y narrativo. Las réplicas de David van en cursivas mientras que las de Amanda no (sin duda para mayor claridad y legibilidad); cuando Amanda se hace cargo del diálogo entre Carla, Nina y ella (y otros personajes) en el pasado, lo hace con guiones, signos tipográficos más habituales para señalar la presencia de un diálogo. Después de la primera página, Amanda pierde su papel de narradora, hasta el final en el que quien desaparece es David (como interlocutor), en provecho de Amanda que se dirige a David pero parece hablar sola hasta desaparecer a su vez. El diálogo instala una distancia para rescatar una palabra, la

10 A Carla le pasa algo similar: cuando se embaraza, tiene miedo que a su futuro bebé le falte un dedo, y luego David se intoxica al chuparse los dedos con el agua contaminada. Ahora bien, los niños intoxicados en la novela nacen con deformaciones en el cuerpo, y en los brazos en particular. Se sugiere que Carla ha tenido alguna intuición acerca de la salud de su hijo pero un momento de falta de atención bastó para que la concatenación fatal se pusiera en marcha.

11 Se tematiza la ruptura del hilo al final de la novela: “Lo ahorca” (116), “El hilo me va a partir el estómago” (117), “Dios mío, se corta” (117), “Ya no hay tensión.” (117).

de Amanda, y también la de todos los intoxicados. La distancia, del título, forma parte del dispositivo narrativo que también figura la distancia entre el sujeto productor y el sujeto receptor. Es de tal distancia, del margen, del malentendido, de lo que nace la posibilidad de la literatura. Quizás esto explique que el origen del mal (los gusanos tan ambiguos, entre pulsión de vida y pulsión de muerte) nunca sea nombrado en la novela (sino bajo la forma de una comparación, son “*como gusanos*” [11]): es el grial y la condición misma de la aventura narrativa, que se expande textualmente entre el inicio y el final pero que desborda diegéticamente este marco para impactar al lector mediante una circulación semiótica intensa. Si el principio del texto tiene esta particularidad narrativa (Amanda narradora), el final también la tiene: ella termina la novela con una especie de monólogo no realista en el que ella se hace testigo de una escena post-mortem, tras su propia muerte mientras muere. Estos dos “umbrales” del texto parecen no poder escribirse sin una transgresión narrativa, como si iniciar y terminar un texto no pudieran prescindir de una puesta en escena, una designación no realista.

16. Los tres niveles diegéticos, a través de los relatos encajados, permiten que surja una heterogeneidad narrativa y temporal en las digresiones de Amanda controladas por David. David asume el marco mientras que Amanda asume las digresiones y la multiplicidad narrativa; los dos se complementan en este juego de unidad y fragmentación. La polifonía y las tendencias digresivas de Amanda son encauzadas por David que inicia el relato (“*Son como gusanos.*” [11]) para que Amanda lo prosiga, hasta desaparecer al final, como si David no fuera más que un espectro migratorio, una alucinación¹² de Amanda bajo la fiebre, que la guía hacia la soledad más radical, una defensa psíquica frente a la angustia de la muerte inminente. La ausencia de guiones en el diálogo entre David y Amanda (reemplazada por la alternancia cursivas/ausencia de cursivas) sugiere que quizás no sea un verdadero diálogo sino un monólogo dialogizado de Amanda (que también asume una parte narrativa en los umbrales del texto). La imagen de la “migración” puede ser una representación del acto de lectura que es una interiorización de las voces de otros.

17. Amanda es la que asume la narración, la que más habla, la que acepta llevar a cabo el relato de su intoxicación sin entender qué es “lo que

12 David le dice a Amanda que Carla “*vio que estabas desfalleciente, que transpirabas de fiebre, que alucinabas conmigo*” (110).

importa”. Se define por su voluntad de acortar siempre la distancia de rescate con su hija pero también con su interlocutor, David, contestándole siempre. Ella narra en primera persona su historia pero también, de forma más sorprendente, la historia de Carla. Las narraciones así encajadas permiten que emerjan preocupaciones narrativas: Amanda se sorprende de que Carla acepte que la interrumpan en su relato sobre su hijo, asume una voz reflexiva sobre la importancia del tempo narrativo y sobre los efectos de ruptura del relato, interroga la verosimilitud de la historia de la migración, se deja fascinar por el relato de Carla hasta no darse cuenta de que se está intoxicando junto con su hija. Aunque suele obedecer las órdenes de David, intenta tomar momentáneamente las riendas de la narración para entender qué le pasó a David. Esta rebelión narrativa, que no dura, por parte de Amanda puede entenderse como una lucha interna de la narración por elegir el hilo del que más se debe tirar para tejer la trama. De la misma manera, a veces Amanda le hace reproches a David que se salta pasajes en la historia porque él considera que el tiempo urge y le impone una cadencia narrativa, como si los dos negociaran para liderar la historia, entre urgencia (David) y digresión (Amanda). Recordemos que *Distancia de rescate* es, en el momento de escritura, el texto más extenso de Samanta Schweblin, más acostumbrada a la experiencia de escribir cuentos en los que la urgencia y la intensidad predominan sobre las digresiones. La extensión de la novela le da más “distancia” para escribir entre principio y final, pero su “superyó” cuentístico, David, no se olvida de ella y tira del hilo.

18. David se define por su firmeza, su distancia fría y su seriedad digna de un adulto. Tiene algo de un analista que quiere que su paciente configure un relato y que, al expresarse, tome conciencia del origen del problema. Nunca contesta las preguntas que le conciernen. Orienta el relato de Amanda hacia lo objetivo y lo factual, limita su propensión a las digresiones como si fuera un “superyó” de la narración a la vez que un maestro de mayéutica narrativa a lo Sócrates¹³. Cuando Amanda duda de la realidad de la situación, él asume una postura de garante de lo real, explicándole dónde están, es decir que también aparece como poseedor de la verdad: él sabe mientras que ella debe descubrir. David parece saberlo todo, saber lo que importa y lo que no en el relato de Amanda. A veces David cumple con un

13 Este diálogo puede leerse con reminiscencias de los diálogos filosóficos. Las referencias a la mitología griega también pueden aparecer como guiños: la “mayéutica” de Sócrates viene de Maya, la mayor de las siete Pléyades (como siete son los hijos de la señora de la casa verde), madre de Hermes, personaje psicopompo como David.

papel de ayuda narrativa cuando Amanda está demasiado cansada para poder seguir con la narración, él le toma el relevo. Los niños del pueblo nacen con malformaciones y no pueden escribir su nombre, es la enfermera quien cumple con el papel de firmar sus dibujos y otorgarles una identidad simbólica; entonces, parece que la misión de David es la de ofrecerles a los niños enfermos un relato, mediante Amanda, un relato que rescate su memoria y su identidad.

19. Vemos entonces que el dispositivo del diálogo y de su distancia permite que el relato tenga lugar, se libere al principio y pueda terminar al final, como una pulsión por contar que necesita liberarse para luego poder desaparecer. Este relato de la urgencia, y muchas veces deceptivo con sus enigmas no resueltos, también usa recursos para interrogar la eficacia, la pertinencia, la cadencia, y hasta la toxicidad de la narración. Y es que David amenaza a Amanda con dejarla sola si ella no quiere ir al grano: el relato de Amanda es semejante al relato de Scheherazade para quien narrar es cuestión de vida o muerte.

Excipit suspensivo y final apocalíptico: pasar el relevo al lector

20. Si para Andrea Del Lungo el incipit es el lugar en que la violencia de lo arbitrario de la palabra es o disimulada o visibilizada, el final de la novela para Marco Kunz también es “un lugar privilegiado para juegos metaficciones” (Kunz, 1997; 214) que oscila entre los dos polos del escamoteo y de la exhibición del cierre. En la parte final de *Distancia de rescate* surge un cambio del estatuto de la narración: tras ser “empujada” por David (que encarna ahora la pulsión de muerte, pulsión que viene del latín *pulso*, derivado de *pulsāre*, pujar), Amanda ya no cuenta lo que vivió anteriormente sino que cuenta al mismo tiempo que va descubriendo qué sucederá un mes después de su muerte. Es como si David le hubiera pasado el relevo de la casi omnisciencia pero en el momento mismo de la enunciación, y no desde un saber adquirido, sino en proceso, como un sueño lúcido *in articulo mortis* en el que las convenciones realistas, y la del tiempo lineal y orientado en particular, se hacen astillas¹⁴. La narración deja de ser retrospectiva desde el

14 *Distancia de rescate* tiene puntos de contacto evidentes con *Pedro Páramo*: la importancia de las voces y la polifonía narrativa, las redes semióticas densas que se van tejiendo en novelas cortas, las relaciones tóxicas entre padres e hijos, el motivo fantástico

presente de enunciación para enfocarse hacia un futuro desde una temporalidad inverosímil. El valor de la narración deja de ser “meramente” testimonial para ser prospectivo, revelador y suspensivo.

21. El largo monólogo final de Amanda puede ser considerado el excipit de la novela, por la ruptura que dibuja y la heterogeneidad que introduce, dos rasgos que suelen otorgarle a esta porción final del texto cierta autonomía según Guy Larroux (1995; 33). El final del excipit de *Distancia de rescate* se caracteriza por la diversidad de sus recursos conclusivos:

Caminan juntos hacia el coche, ahora con más distancia. Entonces mi marido te ve. Estás sentado en el asiento trasero. La cabeza apenas pasa el respaldo. Mi marido se acerca y se asoma por la ventana del conductor, está decidido a hacerte bajar, quiere irse ahora mismo. Erguido contra el asiento, lo mirás a los ojos, como rogándole. Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. 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.

–Que se baje –dice mi marido–, que se baje ahora mismo.

–Como si fuera a irse a algún lado –dice tu padre, abriendo la puerta trasera del coche.

Los ojos buscan desesperados la mirada de mi marido. Pero tu padre suelta el cinturón y tira del brazo hacia fuera. Mi marido se sube al coche furioso, mientras las dos figuras se alejan, regresan a la casa, distantes, primero entra una, después la otra, y la puerta se cierra desde adentro. Solo entonces mi marido enciende el motor, baja la lomada y toma el camino de ripio. 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 repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (123-124)

22. Siguiendo la tipología de los recursos terminativos que propone Marco Kunz, podemos decir que los anuncios metanarrativos del final inminente, el cambio narrativo, el desenlace y su anticipación, la vista hacia el futuro, el final autoconsciente, el simbolismo de las imágenes, el proceso finalizador, la modificación del registro, los recursos rítmicos, los motivos apocalípticos son algunos de los recursos utilizados por Samanta Schweblin para construir el excipit, y dar por terminada la ficción. El cierre de la puerta “desde adentro” del excipit¹⁵, la repetición del motivo de las dos figuras *dis-*

de la metempsicosis y los guías psicopompos, el desmantelamiento de las convenciones del relato realista (progresivo en *Distancia de rescate*, inmediato en *Pedro Páramo*).

15 Notemos que, en la sala de emergencia, David le dice a Amanda: « *Esa puerta no puede*

tantes (123 y 124), el camino de regreso del marido que no se detiene ni mira ya para atrás hasta el estancamiento, la imagen de la bomba y la imagen de la plaga, todos son recursos que figuran el final inminente precisamente en el momento de cierre de la novela. Los últimos componentes de la diégesis son inseparables de la estrategia conclusiva del texto. El sujeto de enunciación va desapareciendo lentamente con su voz, en un último soplo, particularmente rítmico y poético. La acumulación de construcciones negativas (“no se detiene”, “no mira”, “no ve”, “no repara en” [124]) en posición final contribuye a construir el texto como totalidad y otorgarle un carácter irrepetible. El presente de enunciación y el estancamiento del marido de Amanda, tanto físico (en su coche) como moral (con su ceguera), denuncian la situación de presentismo¹⁶ de nuestra época que no quiere ver ni asumir que el futuro ecológico inminente es apocalíptico¹⁷ y que nos impide pensar la posibilidad de una alternativa, por no disponer de una prórroga.

23. Entonces, podemos decir que *Distancia de rescate* utiliza tales recursos terminativos de forma bastante insistente, como si, después de haber tensado el hilo conversacional, su corte debiera ser a la vez acompañado (con anuncios del final por David que va a “empujar” a Amanda) y afirmado (con la acentuación del carácter concluso, en particular con el motivo apocalíptico).

24. El efecto producido por esta exhibición del cierre es, como en el caso del íncipit, paradójico. Podemos hablar de un efecto doble y especular.

abrirse desde adentro, ninguna de nuestras puertas puede abrirse desde adentro » (86), sugiriendo una forma de encierro a nivel- simbólico, y como para figurar el texto en proceso de escritura/lectura, a diferencia de lo que ocurre con la puerta cerrada desde adentro en el excipit.

16 Utilizo el concepto de “presentismo” elaborado por François Hartog en *Régimes d'historicité* (2012). Se trata de uno de los regímenes de historicidad que el historiador observa en función de la articulación del pasado, del presente y del futuro, por una época. En la época contemporánea (posterior a 1989), que se caracteriza por el final de los grandes relatos, una nueva tensión se dibuja entre el campo de la experiencia y el horizonte de expectativas hasta convertirlos en dos polos entre los que la distancia es máxima, dando la impresión, más o menos angustiante, de un presente perpetuo.

17 Si las madres se definen más bien por el hilo roto con sus intuiciones o con su inconsciente (la pesadilla en el caso de Amanda, la angustia de tener un bebé con nueve dedos en el caso de Carla), los padres de *Distancia de rescate* (muy poco presentes en la novela) están bajo el efecto de la ironía oracular como los héroes trágicos: no entienden el sentido del oráculo (la intuición de las madres) o no ven lo que tienen bajo su mirada (la ceguera del padre) y es precisamente este desconocimiento lo que los lleva a su pérdida y a la de sus hijos. Y son los hijos los que poseen el saber: David-Nina intenta abrir los ojos de Amanda, quizás para salir del círculo vicioso de la fatalidad, pero quizás sea demasiado tarde.

25. Doble, porque cierra el texto y abre el paso de la ficción a la no ficción. Hasta podemos decir que el efecto de hacer patente el cierre produce el efecto contrario: si el cierre del texto es evidente y anunciado, la revelación final de metempsicosis de Nina (que desconcierta al lector) y el motivo del apocalipsis por venir hacen que el lector se quede con una fuerte impresión de *obra abierta* en la que su participación desborda el momento de la lectura propiamente dicha, en este final suspensivo. La destrucción de la naturaleza, no ocurrida, sino por venir, hace eco con la situación de no ficción del lector y no es solamente la destrucción de un mundo ficticio a través del apocalipsis sino, quizás, también del nuestro. La impresión de que la profecía de catástrofe ecológica en el mundo de la ficción puede proyectarse en el mundo de la no ficción, en la última frase de la novela, en el umbral de ese paso de la ficción a la no ficción, es potenciada por la revelación del metempsicosis de Nina hacia la que converge toda la novela en la tensión del hilo teleológico. La revelación de metempsicosis de Nina, en el momento del paso de la vida a la muerte de Amanda, produce un efecto perturbador precisamente porque desdibuja las fronteras: entre Nina y David, entre vida y muerte, entre realidad y espectro fantástico, entre ficción y no ficción. El final de la novela, que emplea recursos terminativos de forma insistente, no deja de aludir al paso de un estado al otro. La casi omnisciencia, repentina e improbable, de Amanda puede entenderse como una respuesta al silencio de la ciencia respecto del glifosato y como un aviso al lector que quizás no ve la amenaza como tampoco la ve el marido de Amanda, que encarna cierta ceguera trágica. Lo que convoca el excipit es el fuera del texto del acontecer ecológico en el Antropoceno.
26. Especular, porque el excipit parece ser el doble invertido del incipit: el incipit se construye exhibiendo lo arbitrario de la toma de la palabra para borrarlo y el excipit hace patente el final como para seguir existiendo en la mente lectora, “en esos otros ojos” (123) que ven. El reflejo invertido del incipit también se ve con la inversión formal (la dialogización para empezar, la unicidad para cerrar) y con la posible reversión de la identidad de una de las dos voces de la novela (¿David es Nina?) de modo que una tensión se proyecta hacia la exterioridad de la ficción, en el lector. El umbral del final permite pasar de la ficción a la no ficción pero el umbral no es hermético, el proceso de lectura sigue obrando, literalmente, más allá del final. Es un final proyectivo, con una plaga inminente y una bomba por explotar es decir con motivos apocalípticos no acabados, y también con un sentido

retrospectivo de una “puerta [que] se cierra desde adentro” (124) (la revelación final según la cual David es Nina puede invertir la lectura). Si retomamos la tipología de las relaciones entre principio final propuesta por Andrea Del Lungo (2010; 19-20), podemos hablar de una relación a la vez de desvelamiento (con la identidad de David-Nina) y de suspensión (con el apocalipsis por venir), que dinamiza aún más los polos ya dinamizados del incipit y del excipit. Este doble movimiento de proyección y retrosección es precisamente el doble movimiento que caracteriza al proceso de lectura según Wolfgang Iser (1976; 199-215). Se puede pensar que el final de apocalipsis y de ruptura del hilo, a través de este espejo tendido desde la ficción, escenifica imaginariamente el difícil abandono a la muerte, el difícil desapego de una madre con el hijo y el quizás difícil abandono del texto de una escritora al lector.

Conclusión

27. Novela, “nouvelle” o cuento largo, *Distancia de rescate* es un texto que se construye con la urgencia narrativa del cuento a partir del dispositivo dialógico en un movimiento de expansión textual. De ahí que el título, que remite al vínculo materno, también pueda ser entendido en un sentido metatextual: el texto se da como el espacio de una distancia, entre principio y final, entre David y Amanda, que permite la gestación de la obra y la liberación de una pulsión por contar. El proceso creativo se lleva a cabo gracias a dos voces rescatadas, cuyos papeles están bien definidos, entre el deseo digresivo de la voz que está por extinguirse (Amanda) y la función de control de la voz que guía y ayuda (David) a la primera para que ésta pueda liberarse más allá de las convenciones realistas y adquirir el estatuto de monólogo. Hasta cierto punto se podría decir que Amanda representa el deseo de novela y David el control del cuento, y que *Distancia de rescate* es un diálogo, a la vez literal y metafórico, de la pugna entre dos deseos genéricos algo contradictorios, que desemboca en un texto difícil de encasillar genéricamente hablando. La novela, de muerte inminente y de apocalipsis ecológico, nace pasando del diálogo al monólogo, del 2 al 1, es decir a contrapelo de la gestación biológica, en un extraño paso de relevo entre las generaciones ya que son los niños los que intentan enseñar a los adultos el sentido profundo de su vida y de su muerte. Cavando vacíos en el texto, a la manera de los gusanos, *Distancia de rescate* consigue tener al lector en vilo

a pesar de no resolver los varios enigmas que plantea (y quizás gracias a ello).

28. El íncipit dinámico y el excipit suspensivo de *Distancia de rescate* se construyen de forma especular, cada uno y entre ellos también, como para tender el hilo de la ficción. El íncipit exhibe la situación de diálogo para que esté aceptada por el lector en un intento de legitimación de la toma de la palabra en el umbral del paso de la no ficción a la ficción. En su polo opuesto, el excipit adopta una estrategia contraria que consiste en exhibir el cierre con recursos terminativos que, paradójicamente, echan puentes entre la ficción y la no ficción, tensando el hilo con el lector en el momento en que se rompe. El íncipit y el excipit son doblemente dinamizados en esta novela que se construye como una única escena. El principio y el final de la novela son como dos espejos tendidos desde la ficción para reflejar algo del “fuera de texto”, como para agarrarse de algún lugar, que reflejan, con sus inversiones y deformaciones posibles, la “culposa” escena de toma de la palabra en el íncipit y la difícil escena de “abandono” a la lectura en el excipit. Entre estos dos polos, se tiende el hilo conversacional con sus escenas de lucha por el poder de la palabra, sus momentos de tensión narrativa, su mayéutica enigmática. Y en la urgencia, nació una novela, en el filo de la palabra.

Bibliographie

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, « Bouquins », 1982.

DE LEONE Lucía, “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, in *452°F*, n°6, 2017, p. 62-76.

DEL LUNGO Andrea, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », in *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, DEL LUNGO Andrea (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2010, p. 7-22.

DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 2003.

P. Laurent, « *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin (2014) »

FORTTES Catalina Alejandra, “El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, in *Revell*, vol. 3, n°20, 2018, p. 147-162.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

GONZÁLEZ DINAMARCA Rodrigo Ignacio, “Los niños monstruosos en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, in *Brumal*, vol. III, n°2, otoño 2015, p. 89-106.

HAMON Philippe, « Texte littéraire et métalangage », in *Poétique*, n°31, septembre 1977, p. 261-284.

HAMON Philippe, « Clausules », in *Poétique*, n°24, 1975, p. 495-526.

HARTOG François, *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, 2012.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1976.

KUNZ Marco, *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Gredos, 1997.

LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.

NEMRAVA Daniel, “Más allá de lo fantástico en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, in *Verbum: analecta neolatina*, vol. XVIII (1-2), 2017, p. 149-158.

SCHWEBLIN Samanta, *Distancia de rescate*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

Entrevista a Samanta Schweblin, por la revista *Lee+* de las librerías Gandhi, 27 de octubre de 2014, “La maternidad y los gusanos: *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”: <https://www.youtube.com/watch?v=SJvZ4Ds8fXY> (consultado el 15 de septiembre de 2019)