

La fragmentación de lo (sobre) natural en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin

JOSE GONZÁLEZ PALOMARES

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE JEAN JAURÈS, CEIIBA

J_gonzalezpa@hotmail.com

Introducción

1. Los espacios generados en los textos literarios aparecen a menudo como fuente de interrogantes y claves de lectura. Al contrario que las novelas decimonónicas realistas y naturalistas cuyos objetivos apuntaban en muchos casos a la desaparición del narrador y a dejar el menor espacio posible a la imaginación del lector¹, la estética fragmentaria desarrollada en la posmodernidad² busca a menudo generar vacíos en los que los lectores puedan construir parte de la historia y encontrar significados.
2. Se puede decir que la novela fragmentaria se opone a un tipo de “novela total” como la denomina Vargas Llosa (Forero Quintero, 2011) especialmente en lo referente a la construcción del narrador. Si en una novela total se busca la unidad de esta instancia “todopoderosa”, omnisciente, “ubicua” y “confiable” (Forero Quintero, 2011; 39), la novela fragmentaria produce precisamente la desunión de estos conceptos. Por esto, la

- 1 En el prólogo de *Los pazos de Ulloa*, Cardona de Gibert detalla cómo funciona la narración naturalista partiendo de *Le roman expérimental* (1880) de Zola. Pone de relieve el lugar residual del lector en la construcción del relato: “Perseguir al personaje elegido, anotar sus reacciones, calcar sus rasgos físicos, indagar sobre aficiones, plan de vida, conducta profesional y familiar...; después tejer el argumento, que ha de enmarcar las reacciones de estos seres extraídos de la realidad y no regatear detalle ambiental, ni explicación minuciosa sobre cuanto pueda ilustrar los hechos. El lector no puede imaginar: lo tiene todo en las páginas de la novela” (de Gibert, 1967; 11).
- 2 En oposición a la universalidad de la modernidad, la fragmentación surge como uno de los rasgos característicos de la posmodernidad, la cual representa el mundo contemporáneo que ha perdido su unidad. Frederic Jameson, por ejemplo, habla de un cambio de paradigma respecto a la Modernidad en torno a la fragmentación. La fragmentación sería una nueva forma de representación de diferentes conceptos, por ejemplo, los de ansiedad y alienación: “Este desplazamiento en la dinámica de las patologías culturales puede describirse diciendo que la alienación del sujeto ha sido sustituida por la fragmentación del sujeto” (Jameson, 1991; 30-31).

novela fragmentaria “ya no describe y recompone un mundo” (Forero Quintero, 2011; 39), sino que lo descompone junto con su estética, y representa la imposibilidad de pensar el mundo a través de la unidad.

3. La consecuencia de lo fragmentario, además de poner de relieve otra cosmovisión, es la producción de grietas, huecos y silencios de los que surge algo interpretable. Estos se perciben incluso en las narraciones realistas como indica el comparatista Martin von Koppenfels en su libro *Narradores inmunes*³ (Koppenfels, 2007) donde llama la atención sobre aquello que se instala en los silencios de las narraciones que, por la impersonalidad del narrador, están carentes de emocionalidad. El comparatista alemán se refiere en su libro a la impersonalidad de Gustave Flaubert la cual, pese al intento de evitar toda emotividad, aparece entre los fragmentos y silencios mediante un efecto sensitivo que se instala en los huecos y espacios del discurso (Koppenfels, 2007; 374).
4. La estética de *Distancia de rescate*, al contrario de la de Flaubert, pone abiertamente de manifiesto la aparición de espacios en los que se instala algo más que un efecto sensitivo, por lo que la interpretación de los mismos se hace imprescindible. Schwebelin compone una novela mediante fragmentos provenientes del presente de narración, de la historia y de meta-historias, las cuales saltan en el tiempo, en el espacio y entre mundos (naturales y sobrenaturales), entre los que crean espacios de los que emerge una sensación inquietante. De hecho, estos huecos inter-fragmentarios se pueden considerar *lo importante* como repite la voz de David⁴ desde las primeras páginas del relato⁵. Lo importante del texto es aquello que no se ve, pero que se (pre) siente. Es algo que va a pasar irremediablemente, pero que no se dice y que solo se conoce por sus consecuencias fatales. Se pone de realce mediante una paralipsis⁶, eso es, el procedimiento para llamar la

3 El título del libro en alemán es *Immune Erzähler* (2007).

4 La voz y la presencia de David en el relato pueden ser considerabas como una alucinación de la narradora a causa de la intoxicación o por la muerte próxima. La traducción inglesa, con su título *Fever Dream* (2017) y la filmación a cargo de Claudia Llosa también bajo el título de *Fever Dream* (2021) hacen incapié en el estado alucinatorio por el que pueda estar pasando la narradora Amanda.

5 En un inicio, la voz de David, le indica a Amanda que hay que encontrar *el punto exacto en el que nacen los gusanos* (Schwebelin, 2014; 11), es decir el momento de la intoxicación por glifosato, que es justamente lo que se omite.

6 Gérard Genette define la paralipsis como un elemento de la historia del cual se pasa cerca, pero que no se menciona en el relato: “Ici, le récit ne saute pas, comme dans l’ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d’une donnée. Ce genre d’ellipse latérale, nous l’appellerons, conformément à l’étymologie et sans trop d’entorse à l’usage

atención sobre algo por el hecho de no mencionarlo. En este caso, la amenaza silenciosa del glifosato (el nombre del herbicida no aparece en la novela) y la consumación de la misma, la cual atenta contra los imaginarios culturales y destruye lo que se puede considerar como lo “natural”.

5. Sobre estas bases me propongo analizar el cruce de fragmentaciones formales y temáticas en *Distancia de rescate* como una estética que funciona en paralelo a la desunión de los conceptos pensados como “naturales” en los imaginarios. Para ello voy a comenzar analizando las diferentes rupturas textuales y diegéticas que dan lugar a la estética fragmentaria, continuaré indagando en la sensación inquietante que se manifiesta en los huecos inter-fragmentarios y, por último, estudiaré cómo estas estrategias se unen a la atmósfera fantástica para alterar los conceptos naturales en los imaginarios tales como el campo y la familia.

1. La novela

6. En *Distancia de rescate* encontramos dos voces que dialogan, la de Amanda, quien se encuentra moribunda en la cama de una consulta médica de pueblo a causa de una intoxicación por glifosato, y la de David, un niño que se intoxicó por esta misma sustancia 6 años atrás. La voz de Amanda explica lo que ha pasado antes de la intoxicación, y la David quiere llevarla al punto clave del acontecimiento trágico bajo la indicación de *eso es o no es importante*.
 7. La ahora moribunda y su hija Nina habían llegado a un pueblo de la provincia de Buenos Aires donde conocieron a Carla y a su hijo David. Entre ambas mujeres se instaló cierta confianza, hasta el punto que Carla explicó a Amanda cómo su hijo David había sufrido años atrás la intoxicación y cómo, para salvarlo, ante la falta de medios médicos, recurrió a una curandera quién hizo una transmigración del alma de David a otro cuerpo. Desde aquel entonces David se convirtió en un monstruo para su madre.
 8. Tras tener lugar un extraño incidente con David y la propia Carla, Amanda decide abandonar el pueblo con su hija al amanecer, pero antes pasa para despedirse por el lugar de trabajo de Carla, en las oficinas de la empresa Sotomayor que produce los agrotóxicos. Cuando Amanda y Nina
- rhétorique, une paralipse” (Genette, 1972; 93).

están esperando a Carla, se sientan en la hierba y, en ese momento, madre e hija se contaminan sin saberlo. Este acontecimiento es el que provocará la muerte de la narradora y una nueva visita a la curandera para la trans migración del alma de Nina, la cual, adivinamos, va a parar al cuerpo de David.

9. Al final, cuando supuestamente Amanda ya ha fallecido, ella narra un acontecimiento que acontece un mes después de su muerte. Su marido llega al pueblo para pedir explicaciones al padre de David, Omar, acerca de lo ocurrido esos dos días. La visita del marido se saldará sin una explicación racional y con su vuelta inmediata a Buenos Aires.

2. Fragmentaciones y particiones

10. La fragmentación y la ruptura en *Distancia de rescate* aparecen presentadas en diversos aspectos como el tiempo, la voz, los espacios, así como en las relaciones familiares, personales y hasta en el propio individuo, de modo que se puede percibir cierta intención de ubicuidad fragmentaria tanto en los aspectos formales del relato como en los temáticos.
11. Ya desde el inicio, el hecho de que el relato comience *in medias res* nos indica que hay que reconstruir las diferentes partes. Este comienza prácticamente a la mitad de la historia cuando Amanda se encuentra en una consulta médica e imagina una conversación con David.
12. A su vez, la voz de David, señalada en cursivas, empieza haciendo una comparación del momento donde inicia la intoxicación con la sensación de tener gusanos en el cuerpo. Una sensación que David conoce y considera como *lo importante*:

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 (Schweblin, 2014; 11).
13. Además de explicar la sensación de envenenamiento, la imagen de los gusanos se asocia rápidamente a la muerte y a la descomposición de los cuerpos, lo que hace presagiar al lector el final trágico de la narradora. La asociación con la descomposición se puede ver también como un presagio

del final casi distópico de la historia en la que la que el campo, los individuos y especialmente las familias quedan fragmentadas hasta la casi desintegración. Sin embargo, también pueden tener otros significados, en su mayoría emparentados con la lógica fragmentaria. Estos también se pueden entender como la metáfora de un relato agujereado⁷, es decir como espacios que están siendo creados a través de la materia textual por los cuales se introduce la amenaza implacable e invisible y, no menos importante, como una manera de devorar lentamente la vida y lo orgánico hasta hacerlos desaparecer.

14. En lo relativo a la voz, podemos observar en las primeras líneas que Amanda interrumpe su diálogo con David: “El chico es el que habla” (Schweblin, 2014; 11) desde, posiblemente, otra situación enunciativa. El destinatario de este comentario podría ser alguien indeterminado como las lectoras y los lectores, pero también la propia narradora dándose una indicación a ella misma, como una nota del manuscrito que no ha sido eliminada. Esta aclaración resulta curiosa por la escasa necesidad de explicar la situación, ya que la voz de David está señalada en cursivas y el diálogo entre las dos voces es evidente. En este sentido, parece que Schweblin nos quiere hacer testigos de una partición del enunciado mostrando un diálogo interno a través de las dos voces. Cuando la voz de Amanda interrumpe el relato parece que la autora está subrayando la dimensión dialógica del proceso creativo, ya que podemos percibir al autor / autora en su taller de escritura reflexionando acerca del relato y de la estética de su novela.
15. Las voces serían el espejo de los discursos que dialogan en el autor implícito⁸, como una voz desdoblada que se debate en un diálogo interno. Los enunciados, como sabemos por Bajtín⁹, están compuestos por varios

7 Como indica Lucía de Leone en su excelente artículo sobre Distancia de rescate: “Se trata de un relato a dos voces, interrumpido, agujereado (como roído por gusanos) por reflexiones y remembranzas de la moribunda, que evoca y cruza momentos diferentes de la historia, con puntos de contacto con una sesión de psicoanálisis o una escena confesional, en la que rige el verticalismo” (De Leone, 2017; 70).

8 Este concepto fue introducido por Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction* (1961). El autor implícito es la imagen que la lectora o lector se hace del autor a través de la lectura. “Dicho autor implícito sería por tanto, el organizador del texto, el responsable de la marcha y desarrollo de la ficción, el que impone una determinada estrategia narrativa y ritmo al relato, sería aquel que la crítica biográfica identifica con el hombre con el hombre, pero que sin embargo no es posible identificar” (Herrero García, 1984; 21).

9 Para Bajtín todo enunciado es el resultado de un diálogo interno y, por ello, todo enunciado contiene ese diálogo en sí, compuesto de varios discursos. El teórico ruso

discursos ideológicos determinados por sus contextos. Los enunciados literarios son dialógicos porque además de lo narrado, se intuye y se lee la voz refractada del autor¹⁰. No obstante, el diálogo interno del presente texto aparece exteriorizado y explícito, mostrando una discusión con dos puntos de vista diferentes sobre cómo narrar una historia. Desde este prisma, la autora implícita sería quien dialoga con ella misma sobre el arte de narrar¹¹. En varias ocasiones vemos cómo David pide desechar material narrativo y cómo Amanda le replica, por ejemplo, cuando Carla ha llevado a Amanda por primera vez al médico:

[Carla] —Vamos a la salita, Amanda. A ver si tenemos suerte y hay alguien que te pueda revisar.

Pero en la salita te dicen que todo está bien, y media hora más tarde ya están

otra vez camino a casa.

Pero, ¿por qué ese salto? Estábamos siguiendo esta historia paso a paso.

Estás

adelantándote.

Todo eso no es importante, y ya casi no nos queda tiempo (Schweblin, 2014; 91-92).

16. El diálogo entre David y Amanda transcurre con normalidad según la lógica de la novela: Amanda recuerda y David la dirige a lo importante. Pero de repente la voz de Amanda replica a David por querer dar un salto hacia delante en la historia, eso es, por querer hacer una elipsis temporal y aumentar la velocidad del relato, mientras que David le responde que hay poco tiempo. Es decir, como un diálogo de la autora consigo misma sobre los elementos que deben quedarse o no.

identifica diferentes procesos en los que pueden verse los enunciados dialógicos, como la estilización del lenguaje, las construcciones híbridas y el plurilingüismo (Bajtín, 1991, 2011).

- 10 Estos enunciados son para Bajtín lo que resulta del plurilingüismo en la novela: “El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el discurso ajeno en lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor” (Bajtín, 1991; 141-142).
- 11 A este respecto sería interesante tener en cuenta que *Distancia de rescata* se trata de la primera novela de Schweblin y que anteriormente solo había publicado cuentos. La reflexión sobre cómo escribir una novela, reflexionando durante la misma qué elementos son necesarios y cuales hay que eliminar, parece por momentos una *mise en abyme* de la autora quien se debate entre los dos géneros literarios.

3. Los huéspedes inter-fragmentarios: paralipsis e inquietud

17. Los diferentes niveles de fragmentación en *Distancia de rescate* ya sea por rupturas temporales, ya sea por desdoblamiento de voces, además de crear grietas y espacios, parece que quisieran crear un espacio en el que se instala el efecto sensitivo del que hablaba Koeppenfels. Como un sistema de lectura paralelo, el miedo y el terror sorteando las líneas y los párrafos para instalarse como compañero de lectura entre los fragmentos.
18. El silencio amenazante que representa el campo contaminado aparece en ocasiones cerca del peligro que se esconde en el campo y en lo que produce el mismo, como cuando Amanda ve los productos que hay en el mercado y cree que son de calidad “es buena comida” (Schweblin, 2014; 40) o en las descripciones de los campos “me gusta mirar las casas y las quintas, el campo...” (Schweblin, 2014; 45). Sin embargo, el elemento más llamativo no dicho es el veneno mismo: el glifosato. No parece casualidad que el producto generador de desgracias en ambas familias y en gran parte del pueblo no se mencione ni una sola vez en el libro, y solo se sobreentiende y se ponga de relieve por el hecho de no pronunciarlo¹². Mediante la paralipsis, la autora denuncia el peligro silencioso de un herbicida al servicio de mercancías como la soja, pero que tienen graves consecuencias para la tierra y la vida humana¹³.
19. David sabe bien lo que genera este agrotóxico, como también lo sabe Amanda gracias a la historia que le ha contado Carla y, sin embargo, ninguno de los dos verbaliza el peligro. No se narra ni siquiera en el momento antes de la intoxicación, sino que se describen los detalles que la provocan desde la perspectiva de Amanda:

Carla dice que va a dejar unos papeles y que enseguida nos lleva a las caballerizas, que la esperemos afuera. Y entonces hay un ruido. Algo se cae, algo plás-

12 Además de no mencionarse el glifosato, tampoco se menciona la palabra agrotóxico en la novela. Algunas de las palabras que pueden hacer referencia indirectamente a los agrotóxicos en el libro son “intoxicación”, “veneno” o “enfermo”.

13 Desde el punto de vista de la denuncia, el texto se puede leer desde una perspectiva ecocrítica que cada vez está tomando más fuerza en la literatura del cono sur. En la última década han aparecido varios libros que se pueden leer desde la perspectiva ecocrítica, como por ejemplo *Un pequeño mundo enfermo* (2014) de Julián Joven (Cristian Molina), *La inauguración* (2011) de Inés María Krimer, *Mugre rosa* (2020) de Fernanda Trias o *El regalo de virgo* (2014) de Mariano López Seoane.

tico y pesado, que sin embargo no se rompe. [...] Nina se sienta en el pasto, cerca del camión (Schweblin, 2014; 62).

20. Mientras esperan a Carla, Amanda y Nina oyen un bidón que ha caído en la entrada de la oficina donde hay hierba, justo el lugar donde madre e hija van a sentarse una al lado de otra. A pesar de que ambas advierten la presencia de un líquido que les empapa la ropa y manos, imaginan que se trata del rocío de la mañana. Cuando Amanda cuenta esta parte de la historia a David, él pone de relieve que lo que está contando Amanda es lo importante:

Es esto.
Uno de los bidones quedó solo en la entrada del galpón.
Esto es lo importante.
¿Esto es lo importante?
Sí.
¿Cómo puede ser esto lo importante? (Schweblin, 2014; 62).

21. A pesar de la evidencia y de las constantes indicaciones de David, Amanda no le pone palabras al suceso ni entiende qué ha pasado. En este momento esperamos la verbalización del peligro, del cumplimiento de la amenaza, pero nos topamos con un silencio que despierta la inquietud por la integridad de los personajes. El justo mantenimiento de la distancia de rescate, la metáfora que usa Amanda para referirse a la distancia máxima de la que se puede separar de su hija para salvarla de eventuales peligros, no va a ser suficiente para evitar la tragedia a pesar de que la separación entre madre e hija en el momento del contacto con el herbicida es de centímetros, un espacio suficiente para garantizar el rescate de Nina desde la perspectiva de su madre. Pero estos escasos centímetros, en lugar de representar la seguridad, se llenan de temor e inquietud para las lectoras y los lectores.

22. Si bien el peligro fatal no es tematizado de forma explícita, sí que se hace lo propio con el silencio, que aparece verbalizado en diferentes momentos de la novela. Del mismo modo que lo no-dicho cumple la función de poner de relieve el glifosato y el peligro, el silencio también es un elemento interpretable. Amanda pone el foco en él en varios momentos, por ejemplo, cuando habla con Carla en su casa después de haberse intoxicado con el glifosato “cómodo silencio” (Schweblin, 2014; 84) cuando observan las tumbas que hizo David “estamos un rato en silencio” (Schweblin, 2014; 101) o momentos antes de su muerte: “Todo queda en silencio, finalmente.

Un silencio largo y total. [...] Necesito que lo digas y después quiero que siga el silencio.” (Schweblin, 2014; 15). Pero es al final del libro, en el relato de la Amanda post-mortem que narra el encuentro entre los dos maridos, cuando se tematiza directamente y donde se puede interpretar la amenaza con claridad:

—Sabe —dice tu padre—, yo antes me dedicaba a los caballos —niega, quizá para sí mismo—. Pero ¿escucha ahora a mis caballos?

—No.

—¿Y escucha alguna otra cosa?

Tu padre mira hacia los lados, como si pudiera escuchar el silencio mucho más allá de lo que mi marido es capaz de hacerlo (Schweblin, 2014; 122-123).

23. Como lectores y lectoras asociamos el silencio entre los campos de soja directamente a un peligro latente dispuesto a manifestarse en cualquier momento. Pero este sigue siendo invisible para los dos hombres y, a modo de premonición fatal cuando dice “mira hacia los lados”, sentimos que la amenaza volverá de alguna parte y se materializará en otras personas. El hecho de que no se escuchen los caballos (seres vivos) y tampoco se escuche nada que tenga vida, alude a la letalidad que se esconde en el campo. Los dos hombres dialogan de David y Nina, y, sin saberlo, sobre las respectivas migraciones de sus almas. El marido de Amanda quiere saber qué ha pasado para que Nina se haya transformado, pero no obtiene respuesta porque Omar también parece desconocer el peligro que entrañan los agrotóxicos. Si bien es consciente de un cambio en la vida en el campo por el silencio de las plantaciones, no es capaz de precisar en qué consiste la amenaza que percibe.

24. De este forma, los no dichos y las paralipsis están constantemente presentes en la lectura, generando sensaciones de inquietud y miedo paralelas a la historia. Se trata de esconder algo evidente, que normalmente se muestra, pero no se hace con el fin de ponerlo de relieve. Pero la autora también usa otra estrategia —inversa a la anterior— cuando tematiza lo que normalmente no se muestra. El hecho de sacar a la luz lo que debería estar escondido, se puede vincular inevitablemente a la sensación definida por Freud como *unheimlich*¹⁴.

14 El término *unheimlich* alemán está compuesto por el adjetivo “heimlich” que a su vez se forma a partir del sustantivo “Heim” (el hogar). Por su parte, “heimlich” significa lo escondido, lo íntimo o lo secreto, mientras que “heimisch” es lo hogareño o lo doméstico. El profijo de negación en alemán “un” niega los dos conceptos. El resultado sería lo que

25. En efecto, en *Distancia de rescate* la sensación de lo extraño y familiar asusta (Drucaroff, 2018). El miedo que se instala entre las grietas silenciosas del relato es una consecuencia ligada al relato de Carla sobre su hijo, quien es una encarnación del concepto de lo *unheimlich*. El niño que es y al mismo tiempo no es el hijo de Carla, el hijo extraño que su madre ya no reconoce. El hecho de que David se haya transformado en algo extraño, hace que sintamos que esa amenaza sobrevuele a Nina, especialmente desde el momento en el que se produce el envenenamiento de madre e hija en las oficinas de Sotomayor. A partir de ahí el miedo a la pérdida de la hija, y/o a la transformación de la niña en algo extraño se instala en la lectura y la sensación de que aparezca aquello que no tiene que aparecer va en aumento como una fatalidad, como menciona Amanda cuando recuerda que su madre repetía que llegaría una fatalidad en la familia (Schweblin, 2014; 44).

26. La sensación de la extrañeza en lo familiar también se anuncia en forma de sueño, cuando Amanda cuenta a David una pesadilla en la que aparece Nina, su marido y Amanda. En ella Amanda se encuentra a su marido con Nina en la mesa del comedor y aparecen varios elementos que generan la sensación *unheimlich*:

—Nina... —dice mi marido.
—No soy Nina —dice Nina.
Se apoya en el respaldo y cruza las piernas de un modo en que nunca antes lo había hecho.
—Decile a tu madre por qué no sos Nina —dice mi marido.
—Es un experimento, señora Amanda —dice y empuja hacia mí una lata (Schweblin, 2014; 55).

27. El primero de ellos, cuando Nina dice que no es ella hace un eco con la historia que nos han contado sobre David, el niño que es él y no lo es al mismo tiempo. En segundo lugar, aparece un gesto que ella nunca había hecho, como si fuera otra persona con la apariencia de Nina. Por último, llama a su madre “señora Amanda”, creando un distanciamiento en la forma de hablar que la aleja de lo familiar. Antes de terminar de contar la pesadilla Nina le dirá también a su madre que “Soy David” (Schweblin, 2014; 56) a modo de premonición de lo que ocurrirá al final de la novela,

deja de ser familiar y secreto. Por lo que es y no es familiar y secreto al mismo tiempo. Freud lo define de la siguiente manera: “La palabra alemana “unheimlich” es, evidentemente, lo opuesto de “Heimlich” {“íntimo”}, “heimisch” {“doméstico”}, “vertraut” {“familiar”}; y puede inferirse que es algo terrorífico justamente porque no es consabido {*bekannt*} ni familiar” (Freud, 1992; 220).

pero sobre todo como una manera de introducir el miedo a que Nina pueda correr la misma suerte.

4. Lo sobrenatural como exterminador de lo natural

28. Los elementos sobrenaturales o fantásticos, pero también los elementos que están sobre el campo, como es el caso de los agrotóxicos, aparecen finalmente como los fragmentadores y destructores de imaginarios “naturales”. De esta manera, se puede observar cómo lo fantástico que acompaña gran parte del relato¹⁵, y cómo este estaría al servicio de la fragmentación de lo que se considera en los imaginarios sociales como “natural”.
29. En la novela hay una conmoción del orden natural (dentro del orden de las categorías naturalizadas¹⁶) en sí. Por un lado, los individuos y las familias tradicionales (naturales) se fragmentan, se dividen y se destruyen por medio del glifosato, pero también a través del elemento sobrenatural de la transmigración de las almas que da pie a la duda que genera lo fantástico¹⁷. Por otro, el campo pierde su visión idílica al mostrarlo como generador de enfermedades y muerte (Ducraroff, 2018).
30. Desde el inicio, el concepto de maternidad se establece como un tema central de la novela, reflejado tanto en el título como en la contraposición

15 Se puede considerar que la atmósfera fantástica se crea desde un inicio, desde la llegada de Amanda y Nina al pueblo: “En primera instancia, el texto utiliza giros y tópicos vinculados al terror y lo fantástico. Amanda, una madre joven, y su pequeña hija Nina, llegan a un pueblo rural donde hay algo indefinidamente amenazante, como en los relatos clásicos de pueblos fantasmas o embrujados (Salva, 2021; 292).

16 Considero las categorías naturalizadas como aspectos culturales que se presuponen naturales. Por ejemplo, la heterosexualidad como sexualidad natural o los roles de género tradicionales como roles considerados como dados por la naturaleza. Uno de los objetivos de los estudios de género es la deconstrucción de estas categorías, especialmente desde la perspectiva performativa. Judith Butler, desde su teoría de la performatividad del género, afirma que el género es performativo, es decir que ha sido construido mediante una sedimentación de discursos, donde lo natural (si lo hubiera) es inaccesible (Butler, 1998, 2007). En *Distancia de rescate* además de la performatividad de los géneros, aparecen como categorías naturalizadas la maternidad, la familia y el campo.

17 Entre las definiciones de lo fantástico, aquí se puede pensar en la que propone Tzvetan Todorov donde la sensación de lo fantástico viene dada por la incertidumbre o la vacilación tras la introducción de un elemento supuestamente sobrenatural en el relato. Cuando no podemos determinar si se trata de un evento que podemos explicar mediante leyes naturales o si aceptamos lo sobrenatural, estamos ante un relato fantástico (Todorov, 1980).

de dos tipos de maternidad: la de la 'buena madre' (Amanda) y la de la "mala madre" (Carla)¹⁸. Carla no cumple con el papel de buena madre a raíz de la intoxicación y la transmigración del alma de su hijo, ya no lo protege, no se preocupa de él y lo más inquietante: no lo reconoce como hijo sino como un "monstruo" (Schweblin, 2014; 34). Esta relación, además de introducir un interesante distanciamiento con la imagen de la madre en el imaginario cultural, se introduce dentro de una atmósfera fantástica. Las apariciones de David, de ese hijo monstruoso cuya alma ha transmigrado, crean un fondo sobrenatural y su presencia va acompañada de sucesos extraños que dejan su verosimilitud en constante duda.

31. Desde que David se intoxicara la relación se rompe y los episodios que narra Carla acerca de él no hacen más que abrir la brecha ya existente con sus progenitores. David habla y se comporta diferente, no llama mamá a su madre, entierra animales, pero también genera situaciones que no pueden explicarse desde puntos de vista racionales. Por ejemplo, cuando Carla cuenta a Amanda que una noche David salió de su casa de madrugada y que, cuando Omar se despertó, los caballos habían desaparecido:

No estaban los caballos. Ninguno de los caballos. Había solo un potrillo chico, uno que había nacido cuatro meses atrás. Parado solo en el medio del campo, y Omar dice que, ya desde la casa, tuvo la certeza de que el animal estaba duro de miedo (Schweblin, 2014; 82).

32. La atmósfera de miedo e irracionalidad impregna el relato. Más aún si tenemos en cuenta el contexto en el que se explica este suceso. Omar se había distanciado de David, no hablaba con él y por miedo, lo encerraba por las noches con llave en su habitación. Pero esta noche había conseguido salir de forma inexplicable y aparentemente habría liberado los animales. La partida de los caballos se podría entender por la acción de David, sin embargo, el hecho de que se narre el miedo del potrillo y que a la mañana siguiente tampoco la policía parece encontrarlos, parece indicarnos un camino que se separa de la explicación racional.

18 Oscar Esteban Vargas Silva aborda el tema de la representación sociocultural de las buenas y malas madres en *Distancia de rescate*, donde Carla ejemplifica el papel de la madre que no cumple con las expectativas sociales: "el caso de Carla es muy diferente. A los ojos de Amanda, inclusive ante los suyos, es una mala madre. Hacia el inicio de la novela, Amanda narra a David una conversación que mantuvo con Carla. Ella refiere el accidente que derivó en la intoxicación de David, su descuido, el proceso de la transmigración y el posterior distanciamiento entre madre e hijo [...]" (Vargas Silva, 2022; 47-48).

33. El evento sobrenatural surge de forma más escabrosa cuando Carla piensa o habla de David, donde lo íntimo y familiar se convierte en extraño. Lo *unheimlich* irrumpe en esta relación de madre-hijo en ambas direcciones: tanto de David hacia Carla cambia, quien ya no la llama mamá, como la de Carla hacia David. Cuando Nina y Amanda vuelven de las oficinas de la empresa Sotomayor a la casa de Carla y están allí conversando con ella, Amanda se pregunta dónde está David, y le pregunta a su madre por él:

—¿Dónde está David, Carla? —le pregunto.

Pero no se sobresalta ni me mira, y me cuesta saber si realmente estoy diciéndolo que pienso, o si las preguntas solo quedan en mi cabeza, mudas.

Tu madre se desarma el rodete del pelo, usa las manos como dos grandes peinetas, los dedos finos abiertos y estirados.

—¿Por qué no estás con él, Carla?

Se airea el pelo con un gesto distraído (Schweblin, 2014; 95).

34. La respuesta de la madre a la pregunta de Amanda es de indiferencia a pesar de que David podría estar en cualquier parte, expuesto de nuevo a los peligros de los agrotóxicos, del río, de la carretera. Carla no responde por dos veces mientras dedica su atención a su pelo, sin sobresaltarse, sin mirar y distraída. La sensación que se genera hace que el espacio entre madre e hijo generado por la fractura de la intoxicación y la transmigración, parezca lo suficientemente amplio para salir de la órbita de lo “natural”, generando a su vez una apertura a la reflexión sobre el concepto de maternidad¹⁹.

35. Si bien las relaciones madre hijo son imprescindibles, tampoco es intrascendente que al final de la novela aparezcan como contrapunto las relaciones padre-hijo cuando las familias ya se han casi desintegrado. De hecho, el encuentro entre los dos padres atiende a una simetría axial de la vida y situación de los dos hombres: ambos han perdido a sus mujeres. Omar ha sido abandonado y Amanda ha fallecido, los hijos de ambos han sufrido un envenenamiento al lado de sus madres, sus hijos han pasado por la curandera para una transmigración, han sido divididos en cuerpo y alma, y desde entonces no los reconocen. Cuando Amanda adopta el papel de narradora sobrenatural y narra el evento futuro un mes después de su muerte, su marido llega al pueblo para hablar con Omar. Tras entrar en la casa e interrogarle, aparece David:

Esperás quieto, atento a mi marido.

—Y ahora se le dio por atarlo todo.

19 Véase el artículo de Óscar Esteban Vargas Silva (2022).

Tu padre señala hacia el living, donde muchas cosas más cuelgan de hilo sisal, o atadas entre sí. [...] No parece una cantidad desproporcionada de cosas, más bien parece que, a tu manera, estuviste tratando de hacer algo con el estado deplorable de la casa, y todo lo que hay en ella (Schweblin, 2014; 121-122).

36. David intenta unir en un mismo hilo objetos del hogar, primero objetos de la casa familiar y luego fotografías familiares. Un mismo hilo sostiene toda la estructura creada por David, mostrando la fragilidad de la unidad. A pesar de la intención evidente de David, ninguno de los dos hombres entiende la acción del niño de unir elementos de la casa y la familia. Ambos continúan su conversación antes de la partida del marido de Amanda sin preguntárselo. Este intento por unir lo fragmentado queda pues incomprendido, lo que hace consumarse la desintegración definitiva de ambas familias. El concepto naturalizado de familia se convierte aquí en fragmentos irreconocibles como unidad: la fragmentación de los hijos, pérdida de las mujeres, y una futura educación monoparental de unos hijos a los que no reconocen.
37. De este modo, el herbicida, la amenaza silenciosa, y la atmósfera fantástica, se unen para fisurar los imaginarios familiares. En este sentido, la descomposición final de las familias se asocia de nuevo al símbolo de los gusanos que descomponen el tejido humano, el textual, pero ahora también el familiar. De hecho, en el momento que David indica como lo importante, es decir cuando se sienten los gusanos, es cuando también empieza la descomposición definitiva de la familia de Amanda. A partir de ahí, pierde de vista a su hija Nina, el alma de Nina será transmigrada y ella morirá sola (o con David) en una cama de hospital mientras su marido estará ausente durante todo este proceso.
38. Por otro lado, la atmósfera fantástica también genera un extrañamiento con el campo. Las narraciones clásicas del campo argentino idealizadas (Ducraroff, 1998) repletas de salud y tranquilidad que se oponen a la ciudad, se transforman en ocasiones en la novela de Schweblin en un mundo casi distópico por la atmósfera que lo envuelve. Un ejemplo de ello es la descripción del campo tras el encuentro entre los dos maridos donde prácticamente aparecen todos los elementos de lo fantástico: el silencio, la soja verde y brillante bajo nubes oscuras, la amenaza de la lluvia (Schweblin, 2014; 122-123), un hombre solitario y David con supuestamente el alma de Nina transmigrada, crean una visión del campo casi apocalíptica, alejada de aquella imperante en los imaginarios sociales.

39. Esta imagen distópica final crea un extrañamiento del campo y de la naturaleza en las lectoras y los lectores aún mayor del que se ha podido experimentar en los sucesos que se narran antes de llegar al final. En este sentido, el título *Distancia de rescate*, se podría leer también como la distancia que tenemos con la naturaleza, la cual comienza a ser demasiado grande para poder proceder a un eventual rescate de la misma. La conversación de los dos hombres incapaces de ver más allá de los campos de soja, la narradora y David incapaces de narrar el porqué de su muerte, Carla trabajando para la empresa Sotomayor obviando que es la causante del envenenamiento de David, se presentan como una sinécdoque de la sociedad que no ve y no quiere ver este alejamiento.

Conclusión

40. Los aspectos de la fragmentación, los espacios inter-fragmentarios y lo sobrenatural permiten una lectura destructiva de la novela, que golpea lo natural, entendiéndose lo natural como algo íntegro, esencial e indestructible.
41. Tal es el caso de la familia, la maternidad y el campo, los conceptos que rondan en el epicentro de la novela. Los primeros porque, a medida que transcurre la narración, se van desintegrando las relaciones entre madres, padres e hijos, el segundo porque el idilio con el campo se desvanece ante la amenaza silenciosa que se representa a través de las paralipsis y los silencios que se han instalado en las grietas de lo fragmentado.
42. Pero lo sobrenatural también fragmenta y extermina. Este aparece para quedarse en una forma monstruosa. La figura de la madre que no reconoce a su hijo, el hijo que llama a su madre por su nombre, la irrupción de lo *unheimlich* freudiano en sueños y en la figura de David, generan una sensación de inquietud en las lectoras y lectores que llega a generar miedo. La distancia con los hijos e hijas se agranda mediante esta sensación hasta el punto que la tragedia parece irremediable.
43. Algo parecido ocurre con la representación del campo leído desde una perspectiva ecocrítica, porque la distancia máxima que permite salvar a un hijo de un eventual peligro, se aplica también a la distancia que hay entre la naturaleza y el ser humano. A pesar de que esta distancia sea físicamente

pequeña, se muestra igualmente como una distancia de rescate que ya parece insalvable.

Bibliografía

BAJTÍN Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus Ediciones, 1991.

_____, *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2011.

BOOTH Wayne, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Ed. Bosch, 1974.

BUTLER, Judith, "Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", *Debate feminista*, 18, 1998, p. 296-314,

_____, *El género en disputa*, Madrid, Paidós, 2007.

CARDONA DE GIBERT Ángeles, *Estudio preliminar*, en PARDO BAZÁN *Los pazos de Ulloa*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1967.

DE LEONE Lucía, "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate de Samanta Schweblin", 452^oF. *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (16), 2017, p. 62-76. Recuperado a partir de <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>.

DUCRAROFF Elsa, 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*, Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2018.

FREUD Sigmund, "Lo ominoso", *Obras completas*, Tomo XVII (1917-19), Buenos Aires, Amorrotu, 1992, p. 215 -251.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

HERRERO GARCÍA María Isabel, "En torno a una de las ideas recibidas de la narrativa de Gustave Flaubert: la impersonalidad", *Cuadernos de investigación filológica*, n^o 10, 1984, p. 17-28.

JAMESON Frederic, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.

JOVEN Julián, *Un pequeño mundo enfermo*, Mar del Plata, La bola editores, 2014.

KRIMER María Inés, *La inauguración*, Buenos Aires, El Ateneo, 2011.

LÓPEZ SEOANE Mariano, *El regalo de virgo*, Buenos Aires, Mansalva, 2014.

SALVA José Fernando, “Distancia de rescate de Samanta Schweblin: Invisibilidad e intimidad del desastre en la argentina agroindustrial”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXVII, Núm. 274, enero-marzo 2021, p. 289-305.

SCHWEBLIN Samanta, *Distancia de rescate*, Barcelona, Random House, 2014.

TODOROV Tzvetan, *Introduction a la litterature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

TRÍAS Fernanda, *Mugre rosa*, Barcelona, Random House, 2020.

VARGAS SILVA, Óscar Esteban, “La maternidad y lo contrafáctico en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”, *Social Innova Sciences Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 3, nº 1, enero - abril 2022, p. 43-52.

VON KOPPENFELS Martin, *Immune Erzähler*, München, Wilhelm Fink, 2007.