

LA PAMPA ILEGIBLE: ESPACIO Y NARRACIÓN EN *DISTANCIA DE RESCATE* DE SAMANTA SCHWEBLINTHE ILLEGIBLE PAMPAS: SPACE AND NARRATION IN SAMANTA SCHWEBLIN'S *DISTANCIA DE RESCATE*

MATÍAS B. OVIEDO

St. Paul's School (New Hampshire)

<https://orcid.org/0009-0003-6375-2621>

moviedo@sps.edu

Recibido: 11.05.2021

Aceptado: 03.10.2023

RESUMEN: La novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin se inscribe en una larga tradición de textos sobre la pampa argentina y realiza una intervención fundamental al mostrar cómo este espacio se ha vuelto ilegible y ahora necesitamos nuevas formas de navegar y narrarlo. La novela responde al interrogante de cómo leer un espacio que ha sufrido transformaciones que son imperceptibles a primera vista y que fueron causadas por la contaminación agrotóxica. En su respuesta, la novela pone en cuestión la habilidad del sujeto intencional de narrar un espacio que le es desconocido y recurre a una segunda voz que la auxilia. Lo que emerge entonces es una forma de narración dialógica o lectura ecológica que se corre del lugar de autoridad y se acerca a una forma de escucha, que no solo se encuentra en solidaridad con lo humano, sino que va más allá del sujeto y lee desde y con el medio. *Distancia de rescate* se propone responder al desafío estético de narrar formas de violencia que se resisten a ser representadas y, en ese proceso, la experiencia de primera mano se erige como el parámetro que define al conocimiento. Al mismo tiempo, nos permite postular una función de la ficción en el presente: la de volver visibles procesos de violencia que son imperceptibles para nuestros sentidos, la de nombrar nuevos peligros y tratar de volver legible la opacidad del espacio, una apuesta por una nueva relación con el espacio y por una renovada relevancia y urgencia de la narración. En última instancia, lo que la novela muestra es cómo el espacio no es un fondo sobre el que la narración se inscribe, sino que tiene formas específicas e invisibles de agencia.

PALABRAS CLAVE: Schweblin, ilegibilidad, narración dialógica, violencia imperceptible

ABSTRACT: *Distancia de rescate* by Samanta Schweblin is part of a long tradition of texts about the Argentine pampas and undertakes a fundamental intervention by showing how this space has become illegible and proposing new ways to navigate and narrate it. The novel responds to the question of how to read a space that has undergone transformations that are imperceptible at first glance and were caused by agrochemical contamination. In its response, the novel questions the ability of the intentional subject to narrate an unfamiliar space and resorts to a second voice to assist it. What emerges then is a form of dialogic narration or ecological reading that moves away from the position of authority and approaches a form of listening, which not only stands in solidarity with the human but goes beyond the subject and reads from and with the environment. *Distancia de rescate* aims to address the aesthetic challenge of narrating forms of violence that resist representation, and, in this process, first-hand experience becomes the parameter that defines knowledge. At the same time, it proposes a function of fiction in the present: to make visible processes of violence that are imperceptible to our senses, to name new dangers, and to try to make the opacity of space legible through a new relationship with space and a renewed relevance and urgency of narration. Ultimately, what the novel shows is that space is not a backdrop upon which narration is inscribed but has specific, invisible forms of agency.

KEYWORDS: Schweblin, Illegibility, Dialogic Narration, Imperceptible Violence



En el imaginario de un territorio sobre el cual fundar una nación, la pampa húmeda fue el espacio sobre el que se proyectaron los sueños decimonónicos argentinos. Es conocido el hecho de que Domingo F. Sarmiento escribió sobre ella en *Facundo* (1845) sin siquiera haberla visto con sus propios ojos, solo la conocía a partir de fuentes secundarias; sus fuentes eran novelas, libros de viajeros, relatos orales, pinturas paisajísticas y *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría (Rodríguez 2010: 253). El texto fundacional de Sarmiento se volverá una referencia ineludible cuando se trate de entender la pampa aun cuando su autor carezca por completo de experiencia de primera mano sobre el territorio, lo cual lo vuelve una referencia puramente textual.<sup>1</sup> La pampa, a su vez, se convertirá en el es-

---

<sup>1</sup> Es por eso que Rodríguez dirá que “La Argentina es un texto enmarañado, un enredo de cuerpos y enunciados que hay que desentrañar” (2010: 253).

pacio literario predilecto al que autores volverán una y otra vez: representación sobre representación, los textos se acumulan sobre este territorio a la manera de estratos geológicos, un espacio al que no se puede acceder de manera no mediatizada. En este sentido, se trata de un espacio sobre el que siempre volvemos y del que nuestras impresiones son, como las de Sarmiento, siempre de segundo grado.<sup>2</sup> Hasta cierto punto, toda escritura de la pampa es una reescritura de un texto previo.<sup>3</sup> Cuando Samanta Schweblin, en 2014, publica *Distancia de rescate*, su texto indefectiblemente entra en diálogo con esa larga tradición de narrativas de la pampa que lo precede. De este modo, la lectura de la novela pone en funcionamiento una serie de comparaciones y contrastes con textos canónicos que comparten su espacio narrativo.

Una de las preguntas que queremos responder aquí es qué sucede cuando los marcos de referencia dejan de ser útiles para leer un espacio y este se torna ilegible en consecuencia. O, mejor dicho, cuando necesitamos inventar nuevos marcos de legibilidad. La novela se abre camino en un espacio que está altamente cargado de significado y que, en un principio, pareciera ser transparente y legible. Sin embargo, su intervención consiste precisamente en demostrar lo opuesto: cómo este espacio se ha vuelto ilegible y ahora necesitamos nuevas formas de navegar y narrarlo. Como tal, la novela se propone formular una respuesta al interrogante de cómo leer un espacio que ha sufrido transformaciones que son imperceptibles a primera vista. En este sentido, revela la brecha entre los modos en que el espacio se vuelve visible y lo que dicha visibilidad oculta. Nuestra hipótesis es que, en la búsqueda de volverlo narrable, la novela pone en cuestión la habilidad del sujeto intencional de narrar un espacio que le es desconocido y recurre a una segunda voz que la auxilia. Lo que emerge entonces es una forma de narración dialógica que se corre del lugar de autoridad y se acerca a una forma de escucha. Al mismo tiempo, la novela recupera otros modos de lectura y reconoce formas de agencia ambiental.

Los esfuerzos decimonónicos de construcción de un estado sobre un territorio se pueden reconocer como parte de lo que James Scott (1998) llama formas de legibilidad mediante las cuales los estados vuelven legibles sus sujetos y sus ambientes. Scott incluye en su análisis la organización del mundo natural e incluye a la agricultura como uno de los modos elementales de organización. Esto resultará de particular relevancia aquí, ya que el espacio en el que se enfoca *Distancia de rescate* es uno codificado por la agricultura industrial y, en particular, el uso de agrotóxicos. Podemos entonces reformular nuestra pregun-

<sup>2</sup> "Pero esa 'conciencia argentina' poblada de jinetes, esa base de percepciones compartidas 'fijadas en el lector por anticipado' gracias al contacto directo con las cosas de campo, ¿es el fundamento de la literatura nacional? ¿O es la literatura la que funda el falso recuerdo de lugares en los que nunca estuvimos y de experiencias que nunca vivimos pero que recordamos con precisión?" (Rodríguez 2010: 309).

<sup>3</sup> "Es que sobre la pampa no hay viaje original (ni viaje al origen): todo viaje al desierto es repetición de un viaje anterior, huella sobre huellas precedentes, traducción de otros textos, verificación de lo ya leído. La llanura es ausencia de origen, repetición periódica de sus términos, paisaje sin originalidad, combinatoria, pero a condición del olvido —no de la memoria— del término anterior" (Rodríguez 2010: 89).

ta a modo de qué ocurre cuando el mismo mecanismo de legibilidad del espacio lo vuelve ilegible. Es decir, cuando se atraviesa cierto umbral de legibilidad.

1.

Amanda, la protagonista de la novela y madre de Nina, ha decidido que las dos abandonen la ciudad en que viven para pasar unos días en una casa de campo donde conoce a Carla, una vecina del lugar. Una vez que llegan al lugar, pronto descubrirán que está lejos de ser el espacio idílico que habían imaginado y sus vacaciones se transformarán en calvario. Maristella Svampa y Enrique Viale (2014) hablan de "territorios ociosos" como aquellos territorios improductivos hacia los cuales el capital apunta como sus objetivos de expansión.<sup>4</sup> Los avances tecnológicos de las últimas décadas han permitido la expansión de las fronteras de la extracción hacia rincones antes insospechados, empujando los límites de la productividad y convirtiendo esos territorios ociosos en productivos. Es decir, hay una creciente pérdida de esos espacios ociosos que cada vez más se van incorporando a las filas de la productividad, cuyas fronteras se expanden constantemente.<sup>5</sup> A esto debemos agregarle el proceso de transformación de campos donde ya se realizaban actividades económicas a la agricultura de monocultivos. Ambas transformaciones son relevantes para la novela de Schweblin, ya que esta nos presenta un espacio que está lejos de ser idílico, donde el uso de pesticidas en la agricultura a gran escala lo ha transformado irreversiblemente en un espacio amenazante para la vida animal humana y no humana. La toxicidad del espacio lo vuelve ilegible y Amanda se vale de la ayuda de un niño para navegarlo y medir los peligros de un mundo que ha perdido sus puntos de referencia.

Esta relación entre ocio y productividad tiene su correspondencia en la novela en el hecho de que Amanda y su hija viajan en busca de un lugar armonioso: huyen del que para ellas es el espacio productivo (la ciudad) para entrar en conexión con un espacio (el campo) y un tiempo (las vacaciones) de ocio.<sup>6</sup> Desde los primeros momentos en que llegan a su destino vacacional, son múltiples las marcas que delimitan al espacio en tanto productivo: la amiga de Amanda se dedica a la cría de caballos y el paisaje está minado de cultivos; son los campos de soja que describe la narradora. Estas marcas de productividad

---

<sup>4</sup> "Sea que a estos espacios se los conciba como 'territorios socialmente vaciables', 'ociosos', 'desiertos' o 'vacíos', el resultado es similar: la desvalorización de otras formas productivas, la devaluación de las economías regionales, la obturación de otros lenguajes de valoración del territorio vinculados a los sectores subalternos y crecientemente incompatibles con los modelos dominantes" (Svampa y Viale 2014: 32).

<sup>5</sup> El crecimiento ilimitado es uno de los axiomas del capitalismo, como explica Andreas Malm (parafraseando a Karl Marx): "But capital recognizes *no* boundary in nature. The moment it becomes comfortable with 'a boundary, it would itself have declined from exchange value to use value, from the general form of wealth to a specific, substantial mode of the same'" (2016: 287-288).

<sup>6</sup> A este respecto, Tania Pérez Cano usa la figura del *beatus ille* proveniente de la literatura pastoril: "Son estos nuevos problemas, estos nuevos motivos, los que revelan la fractura del discurso pastoril y del *beatus ille*, que imaginaba el espacio natural como refugio de los conflictos humanos" (2016: 12).

son los primeros indicios que anticipan que Amanda y Nina no van a encontrar allí la experiencia idílica que estaban buscando: la pampa industrializada no es un lugar de descanso sino de productividad, habitado no por animales silvestres sino por especies genéticamente modificadas.<sup>7</sup>

En su estructura, la novela se presenta como un diálogo entre Amanda y David, el hijo de Carla, en el que ella le cuenta el mal que aqueja a su hija y el cual, a su vez, también padece el propio niño. Aunque faltan precisiones, sabemos que el origen del mal está vinculado con el agua del lugar, presuntamente contaminada con químicos que se usan en el cultivo de soja en los campos de ese lugar de la pampa. Lo que iban a ser vacaciones se convierten, así, en una pesadilla para la madre que desesperadamente pelea por la supervivencia de su hija y la suya propia. Las imprecisiones son comunes: no hay topónimos ni precisiones geográficas que nos permitan ubicarnos, recurso de Schweblin que nos hace pensar que se puede tratar de cualquier lugar de la pampa, sin importar exactamente cuál. Solo sabemos que se encuentran a unas horas conduciendo desde “la ciudad”, que podemos elucidar se refiere a Buenos Aires. Es decir, nos encontramos específicamente en un pueblo del interior bonaerense.

El espacio hospitalario destinado para acoger a madre e hija en su descanso se convierte, dijimos, en un espacio hostil donde la vida corre peligro. El agente causante de la enfermedad es invisible y se esconde en lo cotidiano hasta el punto de volverse imperceptible: el paisaje bucólico esconde otro que es el paisaje agrotóxico. En este sentido, la novela revela el lado monstruoso del paisaje contemporáneo y lo devuelve al ya descrito en el *Facundo* como un desierto inhóspito, solo que, en este caso, el problema no es un desierto natural habitado por formas de vida eliminables (pueblos indígenas), sino que se da un proceso antropogénico de “desertificación” que vuelve al espacio inhabitable. El concepto de “desierto” se complejiza aquí, puesto que pasa a designar un espacio hostil para cualquier forma de vida que quiera habitarlo. Si al desierto sarmentino había que domesticarlo, parcelarlo, poblarlo y volverlo productivo, el desierto del presente es aquel que ha pasado el umbral de habitabilidad y es producto del afán humano por volverlo productivo.

Podemos relacionar este proceso con lo que Rob Nixon llama “displacement without moving”: “instead of referring solely to the movement of people from their places of belonging, [it] refers rather to the loss of the land and resources beneath them, a loss that leaves communities stranded in a place stripped of the very characteristics that made it inhabitable” (2011: 19). Es decir, las poblaciones no son desplazadas en el sentido clásico del término, sino que su territorio sufre una transformación que es a la vez subrepticia y drástica: sin cambiar de espacio, lo que cambia es el espacio mismo.

Schweblin muestra la contracara de la modernidad que, en su empeño extractivista por la productividad, vuelve la tierra tóxica e inhabitable y vuelve

<sup>7</sup> Esto es algo que Lucía De Leone (2017) menciona al pasar, pero en lo que no profundiza: “Un campo al que se va en familia a pasar buenos momentos y está, no obstante, colmado de peligros y de muerte” (69). Es decir, el contraste entre el horizonte de expectativas sobre el espacio al que van Amanda y Nina y lo que encuentran allí es un punto fundamental aquí.

los cuerpos que las habitan en vidas sacrificables que existen en "territorios socialmente vaciables". En *Un desierto para la nación* (2010), Fermín Rodríguez propone la hipótesis de que el desierto es un tropo tan fecundo por el hecho de que se funda en una presunción de vacío sobre el que se han proyectado y reproducido innumerables imaginaciones que recorren y delimitan la historia nacional. En el caso de *Distancia de rescate*, esta presunción del vacío es la que habilita la violencia ejercida sobre el paisaje y sus habitantes. Por otra parte, la dimensión productiva del territorio lo hace entrar en conflicto con una larga tradición de legibilidad del paisaje representada por el tropo del *locus amoenus*. Un tropo clásico que en la literatura hispánica podemos rastrear hasta la literatura pastoril del siglo xvi (y aún antes en el medioevo con Gonzalo de Berceo, por ejemplo) y que propone una idealización del paisaje rural en oposición al urbano. No es casual que el nacimiento del género pastoril y, con él, la recuperación del tropo clásico y una concepción idealizada del paisaje aparezcan en el temprano Renacimiento, cuando una sociedad que había sido predominantemente rural por siglos comienza a ser cada vez más urbana. Se trata de un motivo que vuelve al paisaje pastoril legible.

El *locus amoenus*, desde la definición de Ernst Curtius (1953), se puede entender como un espacio natural apacible, amable, agradable. En este sentido, no sorprende que Curtius empiece su estudio del concepto aludiendo a Virgilio: "'Lovely places' are such as only give pleasure, that is, are not cultivated for useful purposes" (1953: 192). Desde el primer momento, el *locus amoenus* se lee desde una dinámica económica como aquel lugar que se encontraría fuera de la misma; es el espacio de lo inútil, de la tierra no cultivada. Dar placer aparece, en la afirmación de Curtius, desligado de funcionalidad útil. Solo la tierra cultivada es la que produce algo útil y sabemos que, por ley, los pastores tenían prohibido usar tierras cultivadas para el pastoreo. En la economía castellana del siglo xvi, la tierra estaba dividida en dos: la tierra productiva que se utilizaba para la agricultura que alimentaba a los hombres y la tierra improductiva que se utilizaba para alimentar al ganado (Klein 1920). Esta tierra improductiva conserva, no obstante, su potencial estético de producir placer que la tierra productiva parece haber perdido; en consonancia con la idea de que solo lo inútil puede ser bello.

Para sintetizar la definición de *locus amoenus*, podríamos decir que se trata de un espacio donde las pasiones se encuentran en armonía con su entorno natural. El *locus amoenus* supone una relación de continuidad entre la vida interior de los personajes y el espacio exterior en que se encuentran. Es el espacio donde el descanso de las pasiones se hace posible por su relación de exclusión respecto de las dinámicas de productividad y, como tal, está alejado del peligro y la amenaza de violencia. Su excepcionalidad subraya y hace visible la regla: los espacios de producción, tanto los urbanos como los rurales de las tierras cultivadas, no dejan lugar para lo amable, lo apacible; son espacios en los que el sujeto se encontraría en tensión con él. En contraste con el *locus amoenus*, no se puede realizar una apropiación estética del espacio productivo.

En el Romanticismo, la idealización de la potencialidad sublime de la naturaleza se exagera y encuentra su correlato científico en el deseo de car-

tografiar los espacios naturales y las especies que los habitan: “Podría decirse que para el naturalista romántico, la contemplación del paisaje es una forma de comunicación con la naturaleza en la que ya está flotando, como deseo o fantasía, la realización de la futura obra” (Rodríguez 2010: 46). En literatura argentina, esta herencia romántica se traduce en la idealización del habitante natural de la pampa: el gaucho protagonista de la literatura gauchesca. Un antecedente más reciente que es heredero de la literatura pastoril es el de lo que se conoce como la “novela de la tierra” que, en Argentina, tuvo como su máximo representante al *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes. Aquí, lo central es la nostalgia por la pampa perdida y, más específicamente, por el habitante que solo ella podía engendrar: el gaucho. La novela sigue la oposición tajante que Sarmiento había fijado en su *Facundo* entre campo y ciudad, pero en vez de demonizar al habitante del campo lo idealiza como parte de un pasado perdido ante los recientes aluviones de inmigración que empiezan a poner en crisis la idea de identidad nacional que Güiraldes ve reflejada en la figura del gaucho.<sup>8</sup> La novela de Schweblin pertenece, en este sentido, a lo que Gisela Heffes (2020) llama el “giro rural” en la narrativa argentina reciente. Apartándose de una producción literaria que, a lo largo del siglo xx, había priorizado el paisaje urbano, en la última década la literatura producida en Argentina tiene el campo como su espacio principal.<sup>9</sup>

En el caso de *Distancia de rescate*, hay una suerte de pérdida de referente para hablar del espacio. Este se ha transformado a pesar de aparecer igual a la vista: la transformación que ha operado sobre él es de doble orden. Por un lado, los campos de soja se describen en más de un pasaje de la novela, por otro, su toxicidad es invisible a primera vista y solo se revelará en segundo orden.<sup>10</sup> Esto acentúa la importancia de una reescritura del paisaje que permita

<sup>8</sup> En su extenso ensayo de 1933, *Radiografía de la pampa*, Ezequiel Martínez Estrada vuelve sobre el problema. Aunque para Martínez Estrada el gaucho desapareció en 1880, la oposición ciudad/campo sigue siendo operativa: “Y sin duda la libertad verdadera, si ha de venir, llegará desde el fondo de los campos, bárbara y ciega, como la vez anterior, para barrer con la esclavitud, la servidumbre intelectual y la mentira opulenta de las ciudades vendidas” (1993: 67). En esta lucha entre ciudad y campo (para lamento de Martínez Estrada) la ciudad ha tenido una victoria aparente, aunque, con la salvedad de que al final siempre triunfa la pampa (106). Sin embargo, hacia el final de su ensayo, Martínez Estrada hace confluír a ambos: “Lo que Sarmiento no vio es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y de contenido habían tomado el aspecto de la verdad, de la prosperidad, de los adelantos mecánicos y culturales. Los baluartes de la civilización habían sido invadidos” (252).

<sup>9</sup> Además de *Distancia de rescate*, Heffes destaca *La inauguración* (2011) de María Inés Krimer, *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada, *La omisión* (2012) y *Desmonte* (2015) de Gabriela Massuh, *Matate, amor* (2012) y *La débil mental* (2015) de Ariana Harwicz, *La vi mutar* de Natalia Rodríguez (2013), *Un pequeño mundo enfermo* (2014) de Julián Joven (seudónimo de Cristian Molina), *Las hamacas de Firmat* (2014) de Ivana Romero, *El rey del agua* (2016) de Claudia Aboaf y *Las estrellas federales* (2016) de Juan Diego Incardona. A los que podríamos agregar la trilogía de Hernán Ronsino conformada por *La descomposición* (2007), *Glaxo* (2009) y *Lumbre* (2013) y la más reciente *Los llanos* (2020) de Federico Falco.

<sup>10</sup> En un capítulo también dedicado a la novela de Schweblin, Ana María Mutis (2020) analiza el uso de la ficción gótica para resolver las dificultades de la representación de la contaminación

explorar formas de experimentar e interpretarlo. El referente parece el mismo, pero necesitamos un nuevo lenguaje para él porque ya no hay una relación de correspondencia entre ambos. Josefina Ludmer, en uno de sus ensayos de *Aquí América Latina* (2010), propone que “el mundo bipolar ha terminado y estamos en otra era” (127), en las que caen las viejas formas de entender los espacios y categorías que agrupaban nuestro lenguaje literario y que funcionaban en oposiciones: realismo/vanguardia, nacional/cosmopolita, literatura pura/literatura social, historia/ficción. Ludmer propone pensar otros espacios que no reconocen los moldes bipolares: “Que absorben, contaminan y desdiferencian lo separado y opuesto y trazan otras fronteras. Literatura urbana y rural, por ejemplo, ya no se oponen sino que mantienen fusiones y combinaciones múltiples; la ciudad latinoamericana absorbe el campo y se traza de nuevo” (127).<sup>11</sup> Como agrega De Leone (2016) a esta discusión: “El campo es menos un sitio homogéneo que un espacio expandido y expansivo, una renovada cantera de imaginarios, materiales, representaciones, temporalidades y usos múltiples que conviven en la escena cultural contemporánea” (195). Estos espacios a los que Ludmer se refiere son una redefinición contemporánea de la ciudad letrada que Ángel Rama había colocado en el centro del proceso de modernización de las letras latinoamericanas.<sup>12</sup>

La ciudad encarna el sueño moderno y, como bien afirma Rama, ese sueño moderno se hizo posible para España a partir del descubrimiento de América, el que permitió no solo el sustento económico para su desarrollo, sino que le proveyó de un amplio espacio “virgen” sobre el cual proyectar sus sueños civilizatorios. Como alternativa a la ciudad, Ludmer propone lo que llama la “isla urbana”: “Las ciudades brutalmente divididas del presente tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos” (130). Me propongo aquí pensar esta categoría de Ludmer y abrirla para pensar lo “otro” de la ciudad letrada que, como vemos, pierde esa otredad en los movimientos de contagio que caracterizan a la realidad contemporánea. A partir de la novela de Schwebelin, me interesa pensar el espacio rural contaminado de urbanidad. Si ya no podemos hablar de literatura rural es porque el espacio de esta literatura se ha transformado al punto de que ya no resulta reconocible. En la actualidad, dice Ludmer: “la ciudad se barbariza, se rodea de villas miseria y se divide violentamente para representar lo social y

---

agroquímica. También recurre a Rob Nixon para explicar cómo la novela critica el privilegio de lo visible e inmediato por sobre el daño silencioso y oculto de la violencia lenta.

<sup>11</sup> Tania Pérez Cano (2016) resume la tradición de la siguiente manera: “Tanto en América Latina como en España, específicamente, lo agrario y lo urbano han ocupado una posición central en las discusiones acerca de la nación, la identidad y la cultura, que han afectado de manera profunda la producción de discursos acerca de estos” (67).

<sup>12</sup> “Desde la remodelación de Tenochtlán, luego de su destrucción por Hernán Cortés en 1521, hasta la inauguración en 1960 del más fabuloso sueño de urbe de que han sido capaces lo americanos, la Brasilia de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, la ciudad latinoamericana ha venido siendo básicamente un parto de la inteligencia, pues quedó inscrita en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente, el único sitio propicio para encarnar [sic]” (Rama 1984: 17).

el modo en que lo global encarna nacionalmente” (128). La vieja dicotomía de civilización y barbarie que inmortalizó Sarmiento ya no nos es útil para pensar estas zonas que son contaminadas en las que las distinciones se entremezclan y se vuelven difusas.<sup>13</sup>

Con los debates en torno al concepto de Antropoceno, debemos llevar esto aún más lejos y reconocer que incluso las fronteras entre naturaleza y cultura se vuelven difusas una vez que reconocemos al humano como una fuerza geológica. Esta “colisión de los humanos con la tierra” (Danowski y Viveiros de Castro 2019) implica la disolución de la episteme moderna que separaba el orden cosmológico del antropológico. Lo anterior se puede leer como una inversión de la relación entre objeto y ambiente, en lo que puede pensarse como un colapso de un ambiente cada vez más ambiguo, y ya no podemos decir dónde nos encontramos en relación a él (14). La misma idea de paisaje como trasfondo debe ser reevaluada: “The landscape form emerged in the fifteenth century—in simultaneous fashion with the beginnings of European colonial expansion—as an imperial apparatus and as the very condition of knowing, from the detached vantage point of an unseen and disembodied beholder, an object-world to be surveyed, classified, and evaluated” (Andermann 2018: 11). Como veremos aquí, el espacio en la novela de Schweblin no podría estar más lejos de esto. No hay posibilidad de una perspectiva privilegiada y el “contemplador” está completamente enmarañado en el espacio al punto que la distancia contemplativa deja de ser una opción. Además, la visión como modo de relación privilegiada con el medio deja su lugar a otros modos de interacción que son más corporales que contemplativos. El sujeto no se puede distanciar del medio, por lo que sujeto y objeto pierden sus propiedades:

Me sorprenden las ganas que tengo de tomarme unos mates, las pocas ganas que tengo de subirme al coche y manejar cuatro horas y media hasta capital. Volver al ruido, a la mugre, al congestionamiento de casi todas las cosas.

¿De verdad este sitio te parece un lugar mejor?

Un grupo de árboles da algo de sombra y nos sentamos en los troncos, cerca del aljibe. Los campos de soja se abren a los lados. Todo es muy verde, un verde perfumado, y Nina me pregunta si no podemos quedarnos un poco más. Solo un poco. (Schweblin 2014: 68)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> A propósito de las ficciones argentinas de posdictadura, Elsa Drucaroff (2017) dice que, si bien la literatura argentina siempre estuvo atravesada por la antinomia “civilización-barbarie”, ya no lo está. Se trata, para Drucaroff, de una “llave” para organizar la literatura argentina inaugurada por Ricardo Rojas quien, en su *Historia de la literatura argentina*, designa a “El matadero” como “el primero cuento” escrito en el país. Para pensar la literatura de posdictadura, Drucaroff propone hablar de “civilbarbarie”, una fusión de la antinomia que “presenta ambos términos como indiscernibles y naturalizados en su convivencia” y agrega que “La literatura de hoy ausculta e interroga a la civilbarbarie, intenta comprenderla más que juzgarla” (77). Es decir, ya no hay oposición: la civilización es barbarie y la barbarie, civilización.

<sup>14</sup> Conservo aquí (y en todas las citas subsiguientes) las marcas tipográficas presentes en la novela que responden al formato de la conversación entre Amanda y David (cuyas interpelaciones están en cursiva).

La escena parece tener todos los elementos del *locus amoenus*: la sombra del árbol, el aljibe, el cobijo de la naturaleza amable; sin embargo, hay algo que es excesivo, el verde se manifiesta como artificial y la escena está enmarcada por la productividad de la tierra con los campos de soja que la rodean. En el pasaje parecen haber encontrado ese lugar que habían ido a buscar, si no fuera por la sospechosa amenaza del verde excesivo que lo pone en duda; este exceso es sintomático del desfasaje entre la expectativa y lo que efectivamente encontrarán: lo que esperan es encontrar el *locus amoenus*, esa postal mil veces repetida del espacio armonioso que ha desaparecido, pero el páramo que lo ha reemplazado no se conjuga con lo que esperaríamos de él. La asociación que hace Amanda entre la ciudad, la mugre y el ruido contrasta con lo que encuentra en este espacio nuevo para ella, pero David pronto cuestiona su idealización. En sus ojos, este ha dejado de ser un espacio deseable e intenta mostrarle a ella lo que todavía es incapaz de ver.

## 2.

Un modo posible de leer el tipo de violencia presente en la novela es lo que Rob Nixon llama "violencia lenta", a la que define como: "a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all" (2011: 2). El autor identifica lo que podríamos llamar nuevas formas de violencia que aparecen en la segunda mitad del siglo xx, para las que no tenemos un marco de referencia que nos permita comprenderlas. Mientras estamos acostumbrados a pensar en la violencia en términos de hechos abruptos que suceden de manera inmediata, espectacular, altamente visible y sensible, Nixon propone pensar otros tipos de violencia que actúan de manera subrepticia, silenciosa. La violencia como la entendemos normalmente ocupa las primeras planas de los periódicos y un lugar central tanto en la televisión como en el cine; tanto en el periodismo como en la ficción. La violencia lenta, en cambio, se enfrenta a la dificultad de ser representada, lo cual tiene el efecto político de que no ocupa un lugar de relevancia en la imaginación pública. Sus víctimas, a su vez, sufren una suerte similar de no ocupar un lugar de visibilidad; todos tenemos en mente imágenes de las víctimas de guerras, pero no de aquellas víctimas del envenenamiento lento y silencioso de los agrotóxicos cuyas muertes a menudo pasan desapercibidas. Por poner un ejemplo en concreto, las periódicas inundaciones de la pampa húmeda argentina reciben gran atención por parte de la prensa, especialmente cuando la zona afectada incluye cultivos que se convierten en "pérdidas millonarias" o zonas residenciales donde las víctimas muestran el agua que ha invadido sus casas. En cambio, lo que no recibe atención son los lentos pero sostenidos procesos de deforestación que abren espacio para los cultivos y que muchas veces son una de las principales causas de las inundaciones en zonas donde las precipitaciones anuales no han variado sustancialmente. Del mismo modo, existen en América Latina incontables ejemplos literarios

que ponen en primer plano distintas formas de violencia.<sup>15</sup> En esa tradición, la novela de Schweblin se propone responder al desafío estético de narrar formas de violencia que se resisten a ser representadas, cuya temporalidad escapa los márgenes de lo narrable.<sup>16</sup>

Como dijimos, el diálogo funcionará de marco para toda la narración. Amanda le cuenta a David lo sucedido en los últimos días y él, como si de un experto se tratara, evalúa su narración con el objeto de encontrar los puntos de inflexión de la misteriosa enfermedad que aparece desde la primera línea de la novela: "*Son como gusanos. ¿Qué tipo de gusanos? Como gusanos, en todas partes*" (Schweblin 2014: 11). La incertidumbre de la pregunta y la vaguedad de la respuesta son recursos que minarán el texto de forma tal que el lector se ve tan desamparado como los protagonistas y quien parece saber más es David, aquel que ha sufrido la transformación de la enfermedad y cuyo testimonio nos provee de una suerte de brújula para navegar este espacio desconocido que está mediado por la enfermedad. Como veremos, la experiencia de primera mano se erige como el parámetro que define al conocimiento. A la manera del testimonio, el que sabe no es el que observa, sino aquel que vive en carne propia y cuenta su propio sufrimiento. En este movimiento la novela se aleja de la epistemología naturalista que había definido a la pampa y prioriza, en cambio, otro modo de acercamiento al mismo en el que quien visita este territorio nuevo no puede leerlo y necesita del intercambio con aquel que lo conoce desde su propia experiencia, aquel que ha aprendido a navegar sus espacios invisibles.

La narración de Amanda es una reconstrucción de lo sucedido en los días previos a la conversación que entabla con David, y tiene como objetivo encontrar e identificar el momento en que se produce una transformación clave, la aparición de los gusanos: "*hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos*" (11). Carla relata la historia de David y empieza con una confesión monstruosa: "Era mío. Ahora ya no" (15). Lo que está a punto de contar es la historia de cómo dejó de ser su hijo, historia que empieza con el negocio de Omar, su marido, quien criaba caballos como una promesa de prosperidad. La promesa es que la venta de un par de ellos les permitirá rehacer la casa que han heredado de los padres de Carla. La clave está en un padrillo que les han prestado, un seminal destinado a la reproducción y que produce valiosos caballos de carrera. Esto es, su valor radica en la capacidad reproductiva que tiene, en su capacidad de producir ejemplares que son iguales a él y perpetuar a los de su tipo que, suponemos, son superiores a sus pares. La promesa de progreso a partir de la reproducción genética contrasta con el terror de Amanda por la interrupción de

<sup>15</sup> A este respecto, Ricardo Piglia ha propuesto lo siguiente: "En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?" (2000: 16).

<sup>16</sup> Sin usar el término de Nixon, Timothy Morton se refiere a la lentitud en términos del calentamiento global: "It is helpful to think of global warming as something like an ultra slow-motion nuclear bomb. The incremental effects are almost invisible, until an island disappears underwater. Poor people—who include most of us on Earth at this point—perceive the ecological emergency not as degrading an aesthetic picture such as world but as an accumulation of violence that nibbles at them directly" (2013: 125).

su propia descendencia con la posibilidad de muerte de su hija. No es inocente, entonces, que el rastreo del origen del problema demuestre una continuidad que atraviesa las fronteras de lo no humano, lo animal y lo humano. Donde el agente causante de la contaminación y la enfermedad aparece dirigido a controlar lo viviente y acaba por ponerlo en riesgo.

Omar se dedica a la selección artificial de ejemplares destinados a la competencia y todo comienza a desmoronarse con la enfermedad del padrillo. Una tarde cualquiera, donde nada hace sospechar que algo fuera de lo normal pueda irrumpir, Carla no alcanza a ver al padrillo mientras se ocupa de los quehaceres de la casa y, cuando baja al riachuelo para traerlo de vuelta, pierde de vista a David quien se mete al agua. Algo tan inocente como el agua de un riachuelo demostrará estar cargado de toxicidad cuando el caballo rápidamente empieza a manifestar síntomas de enfermedad. Al día siguiente, el caballo amaenece agonizando y Carla teme lo peor: "A veces no hay tiempo para confirmar el desastre. Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David, y si el caballo se estaba muriendo no había chances para él" (22).

Sin tiempo de recurrir a los lentos mecanismos de la medicina rural, Carla está desesperada por salvar a su hijo: "Necesitaba a alguien que le salvara la vida a mi hijo. Al costo que fuera" (22). Sabremos luego que ese costo demuestra haber sido demasiado alto, puesto que, aunque David no pierde la vida, deja de ser "suyo", ya no es el mismo David, es otro y lo ha perdido irremediablemente. Carla va a la "casa verde", el lugar al que recurren los vecinos del lugar en momentos críticos, dado que solo pueden contar con la medicina tradicional en momentos en que no tienen apuro porque "esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben ni pueden hacer nada de nada" (23-24). Su tiempo de respuesta es demasiado lento y su conocimiento es insuficiente para lidiar con este tipo de males para los que, en su lugar, Carla recurre a "la mujer de la casa verde". Esta mujer, en palabras de Carla, "no es una adivina, ella siempre lo aclara, pero puede ver la energía de la gente, puede leerla" (24). Es interesante que este es el único punto de la novela donde se hace referencia a la lectura, una lectura que tiene por objeto no un texto sino un cuerpo, y donde lo que se leen son los síntomas de personas para producir un diagnóstico. O quizás debería decir, se lee el cuerpo como un texto; esta mujer tiene una capacidad especial que le permite leer síntomas y encontrar curas, lee la energía de los cuerpos y la moviliza. Aquí es donde el texto se posiciona a sí mismo y ofrece un modelo de lectura: lo que está haciendo es visibilizar esta energía para que un lector adecuado pueda reconocerla y, de ser posible, movilizarla. La novela vuelve legible un fenómeno que no lo es a simple vista y, al hacerlo, postula una defensa de otras formas de lectura que no tienen que ver necesariamente con la lectura de textos en la que estamos acostumbrados a pensar y en la que se ve involucrado el lector mismo de la novela. En este punto, la novela parece salirse de sí para proponer una reflexión sobre lo que significa leer y cómo, dado el contexto contemporáneo al que interpela, se vuelve muy común una forma de analfabetismo para el que aún la ciencia resulta insuficiente. *Distancia de rescate* postula una forma alternativa de lectura que involucra al espacio como un sig-

nificante críptico que ha perdido legibilidad de acuerdo con los parámetros con los que estamos acostumbrados a leerlo. En cuanto a las formas de agencia no humanas, si pensamos la agencia como la capacidad de tener un impacto y de dejar huellas que otros puedan leer (Vermeulen 2020: 25), entonces tiene sentido concebir a la agencia como una forma de escritura. Sin embargo, para llegar a leer estas huellas, necesitamos interiorizarnos de un nuevo lenguaje y, según me propongo demostrar aquí, la novela de Schweblin es un intento por salir a la búsqueda de ese lenguaje.

Conocemos por medio de la mujer de la casa verde que David ha sufrido una intoxicación y que la única forma de que sobreviva es a través de una migración de su espíritu a otro cuerpo. Increíblemente, Amanda dice: "No sé si entiendo, Carla", a lo que ella responde: "Sí entendés, Amanda, entendés perfectamente" (28). A la incredulidad de Amanda, Carla responde con un pragmatismo casi instintivo: hizo lo que debía para salvar a su hijo y esa es toda la verdad que cuenta. Después de la migración, David ya no es el mismo: "Así que este es mi nuevo David. Este monstruo" (33); la única posibilidad de supervivencia del niño consiste en convertirse en un mutante, en dejar de ser el que era. La intoxicación es una violencia de la que no se vuelve, tiene un efecto irreversible y, cuando no alcanza a acabar con la vida, deja una huella imborrable. Luego descubrimos que David no es el único mutante; en la tienda hay otra niña, Abigail, que tiene una malformación congénita: una de sus piernas es más corta que la otra y tiene una frente enorme que le ocupa más de la mitad de la cabeza. Hay todo un grupo de niños mutantes que recorren el pueblo juntos y van a la "salita" para ser tratados. Solo unos pocos no están afectados por la contaminación: "¿Hay chicos sanos también, en el pueblo? *Hay algunos, sí. ¿Van al colegio? Sí. Pero acá son pocos los chicos que nacen bien*" (109). Hay víctimas que ya lo son desde el nacimiento, para los que no hay una distancia de rescate concebible, puesto que su intoxicación se dio en el vientre materno.<sup>17</sup>

La relación de protección maternal está presente desde el título mismo: la "distancia de rescate", dice Amanda, es el cálculo de la distancia que la separa de su hija y del tiempo que le llevaría llegar a ella para poder salvarla de un inminente peligro:

Varía con las circunstancias. Por ejemplo, las primeras horas que pasamos en la casa quería tener a Nina siempre cerca. Necesitaba saber cuántas salidas había, detectar las zonas del piso más astilladas, confirmar si el crujido de la escalera significaba algún peligro. Le señalé estos puntos a Nina, que no es miedosa pero sí obediente, y al segundo día el hilo invisible que nos une se estiraba otra vez, presente pero permisivo, dándonos de a ratos cierta independencia. (Schweblin 2014: 36)

La idea de una distancia de rescate supone que el peligro se puede reconocer visiblemente y se puede medir, pero no toma en cuenta las amenazas invisibles que una madre no puede prever y de las que David, el hijo de Carla, ha

<sup>17</sup> Este tema ha sido tratado en profundidad por González Dinamarca (2015).

sido víctima. Los parámetros habituales mediante los cuales una madre evalúa el bienestar de su hijo ya no funcionan en el espacio de la novela, pertenecen a un tiempo en que los peligros eran reconocibles y, por tanto, evitables. Una advertencia como “no salgas sin abrigo” pretende cuidar a un hijo del frío, pero no hay advertencia suficiente para cuidar a los hijos de nuevas amenazas; el mundo está codificado de tal modo que necesitamos nuevas herramientas para leerlo, habitarlo y navegar sus peligros. Cuando David le pregunta a Amanda cuándo empezó a medir la distancia de rescate, ella responde: “Es algo heredado de mi madre. ‘Te quiero cerca’, me decía. ‘Mantengamos la distancia de rescate’” (44). Hay una línea de sucesión que se interrumpe entre Amanda y Nina, los parámetros que la primera ha heredado de su madre ya no le sirven para medir los peligros del mundo que ella y su hija habitan. Más adelante, la idea de la distancia de rescate se complejiza: “‘Tarde o temprano algo malo va a suceder’, decía mi madre, ‘y cuando pase quiero tenerte cerca’” (45). Como vemos aquí, la relación entre madre e hija no se basa únicamente en la posibilidad de protección ante un inminente peligro; se está abierto a la contingencia de que algo malo puede llegar a ocurrir, o aún más, de que algo malo va a ocurrir inevitablemente y no hay nada que se pueda hacer para evitarlo. Ante la inevitabilidad del infortunio, lo que se busca es la compañía como consuelo o como apoyo. Esto se evidencia, particularmente, en la relación entre Amanda y David, cuya conversación atraviesa la novela. Como veremos, son incapaces de salvarse el uno al otro y solo les resta la compañía y la narración como una forma de compañía.

Nos encontramos aquí ante una ausencia de medidas para ubicarnos en el mundo ya que ellas no funcionan, no nos son útiles para medir nuestra relación con el mundo, lo que nos obliga a replantearnos dicha relación. El mundo deviene inmensurable y si ya no se puede medir la “distancia de rescate”, necesitamos configurar nuevas formas de plantear nuestra relación con nuestro medio. La novela se enfrenta a esa dificultad de narrar un mundo inconmensurable y lo toma como un desafío estético. En este punto, el texto entra en un diálogo oblicuo con la vertiente naturalista de la ficción que tenía como una de sus premisas principales la medición científica del mundo, ese mundo “que comienza a existir recién cuando es medido, localizado y nombrado dentro de un mapa” (Rodríguez 2010: 42). Lo que este nuevo mundo revela es que esos mapas ya no son suficientes y necesitamos otros modos de orientación que llenen sus vacíos.

### 3.

La conversación entre Amanda y David que atraviesa la novela es un gran *racconto* de lo que le sucedió a Amanda antes de llegar al lugar en donde se encuentra en el presente de la narración: la cama de un hospital. David actúa como un guía en el relato, seleccionando partes importantes y olvidables; están en la búsqueda de un momento preciso de transformación: “*Buscamos gusanos, algo muy parecido a gusanos, y el punto exacto en el que tocan tu cuerpo por primera vez*” (Schweblin 2014: 43). Hacia la mitad de la novela, parecen encontrar el punto exacto que estaban buscando: el momento del contagio o contaminación de

Nina y Amanda. A punto de abandonar el pueblo, Amanda decide ir al trabajo de Carla para despedirse de ella. Carla trabaja en una gran estancia que al parecer produce cereales y, en los minutos que pasan allí, aparece un camión con muchos bidones que algunos hombres empiezan a descargar. Mientras Amanda y Nina están sentadas observando la escena, en un momento imperceptible Nina entra en contacto con el veneno: “¿Qué pasa con la distancia de rescate? Todo está bien. No. Tiene el ceño fruncido. —¿Estás bien, Nina? —le pregunto. Se huele las manos. —Es muy feo —dice” (65). Lo que iba a ser una experiencia de contemplación se convierte en una experiencia de sufrimiento. De la vista se pasa al olfato, que solo percibe que hay algo que está fuera de lugar en el momento en que ya se ha entrado en contacto con él. Solo es posible identificar el momento preciso en que se produce la transformación *a posteriori*, solo podemos constatar la evidencia una vez que ya ha pasado y cuando lo sabemos ya es demasiado tarde.

La imposibilidad de ubicar con exactitud el momento de contagio recuerda a un pasaje en que Vivian Sobchack se refiere a la representación de la muerte: “The representation of the event of death is an indexical sign of that which is always in excess of representation and beyond the limits of coding and culture: Death confounds all codes. That is, we do not ever ‘see’ death on the screen nor understand its visible stasis or contours. Instead, we see the activity and the remains of the event of dying” (2004: 233). Pareciera que la muerte se nos presenta siempre ya codificada en un punto en que nos es imposible representarla y, me animo a afirmar, también nos es imposible representar el momento mismo en que acontece. En *Distancia de rescate*, el momento del contagio sucede de manera análoga: Amanda, más allá de su obsesión por poder anticipar el acontecimiento para estar lista cuando suceda y poder acompañar y ser acompañada por su hija, fracasa en ser testigo y solo puede constatar los hechos una vez que han tenido lugar: “Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias. ¿Por qué sigue entonces el relato? Porque todavía no estás dándote cuenta. Todavía tenés que entender” (Schweblin 2014: 53). Estas líneas encapsulan dos cosas clave: la temporalidad de la novela y la importancia del acto de narrar. La temporalidad de la novela es una temporalidad de la demora, donde siempre se está corriendo por detrás del acontecimiento.<sup>18</sup> Como subraya David, en el momento en que inicia el relato lo importante ya pasó, la narración es una exploración de sus consecuencias. A pesar de ello, o quizás precisamente por ello, es que el acto de narrar se vuelve tan importante. El relato sigue porque es una forma de poner en lenguaje una experiencia que lo excede y, así, comprenderla. En este sentido, el lenguaje está en permanente lucha con su propia imposibilidad de nombrar, pero es esta misma imposibilidad la que, paradójica-

<sup>18</sup> En un presente mercado por la anticipación, los modelos y la futuridad o lo que Dipesh Chakrabarty (2009) llama los regímenes de probabilidad que gobiernan nuestras vidas diarias, la novela muestra cómo en el afán por anticipar a veces llegamos tarde y mientras más intentamos predecir el mundo, más impredecible se vuelve. Estos regímenes se expandieron con el desarrollo de la computación, que en sí misma es problemática: “Computation projects a future that is like the past —which makes it, in turn, incapable of dealing with the reality of the present, which is never stable” (Bridle 2018: 44).

mente, lo hace avanzar. El acto de narrar sigue siendo una forma de encontrarle un sentido a lo que acontece.

Lo que se busca es ese accidente original que está indefectiblemente perdido. En la búsqueda del momento de "contagio" ese momento que es, al parecer, inenarrable por naturaleza porque no se lo puede ni siquiera reconstruir ficcionalmente. La novela se cuestiona el modo de procedimiento, la naturaleza misma de la representación y cómo se toca con lo real, a partir de ese acontecimiento original perdido que le devuelve a la lengua su propia imposibilidad, con la que se yuxtapone y desde la cual crea: la narración en la lucha con su imposibilidad. La narración, según nos muestra la novela, es, en todo momento, fracaso y resistencia. *Distancia de rescate* es también una pregunta por los tiempos imperceptibles de la narración: la búsqueda del origen intenta dividir el tiempo en intervalos cada vez más reducidos a los que, sin embargo, el momento del cambio le sigue siendo esquivo. La temporalidad de la violencia lenta y su imperceptibilidad contrastan con la falta de tiempo que marca la urgencia del relato en la novela. La urgencia es tal que no hay tiempo para demoras en detalles irrelevantes, David señala una y otra vez esa premura al decir que hay que buscar "lo importante". Podríamos hablar de cierta poética de la urgencia, donde el acto de narrar ha vuelto a ser algo necesario.

Paul Virilio, en su teoría sobre el accidente, subraya que toda herramienta lleva implícita su propio accidente: "To acquire a tool, a new piece of industrial equipment, or whatever, is also to acquire a danger, a particular risk; it is to open one's door, to expose one's intimacy to hazards, slight or major" (2000: 81). Es esta virtualidad del accidente la que Amanda quiere anticipar, y el intento de esa anticipación configura su relación con el espacio. La madre recorre el espacio para asegurarse de que no haya peligro: "yo no puedo dormir, no la primera noche. Antes tengo que saber qué rodea la casa. [...] Necesito ir por delante de cualquier cosa que pudiera ocurrir, pero todo está muy oscuro y no termino de acostumbrarme. Creo que tenía una idea muy distinta de la noche" (Schweblin 2014: 88- 89). Amanda busca anticipar los peligros que se esconden en la noche del pueblo, pero es una noche diferente a la que está acostumbrada; se encuentra inmersa en una oscuridad que no se disipará con los primeros rayos de la mañana, es una noche eterna que ha perdido la posibilidad misma de claridad y donde la única claridad que se puede ensayar es la del relato. Ella busca ir por delante del peligro, anticiparse al accidente, pero, como una detective que persigue a un criminal más perspicaz que ella, siempre se encuentra un paso por detrás y no puede más que volver sobre sus pasos para encontrar ese instante perdido.

El problema se halla en la imperceptibilidad del accidente que ocurre de manera tal que Amanda no puede dar crédito de haber sido testigo y de haber estado allí cuando ocurría: "Se trata de algo en el cuerpo. Pero es casi imperceptible, hay que estar atento" (50). Es el punto de inflexión que se comporta como una catástrofe, como algo que de manera repentina cambia radicalmente un estado de cosas. Más que catástrofe, quizás sería útil pensar en desastre, tal como lo articula Kate Rigby, quien recupera la raíz latina de la palabra como "the

state of having been disowned by the stars that ensure a safe passage through life" (2015: 20). Este des-astre nos deja en un estado de orfandad, de pérdida de un punto de referencia como una estrella en el firmamento que, inamovible, nos indique el camino de vuelta a casa. El envenenamiento es producto de una contaminación subrepticia que actúa sobre el cuerpo antes de que el sujeto afectado cobre conciencia de ella; hay una demora que imposibilita su experiencia como un acontecimiento. Como lo explica Nixon: "ours is also an era of enclaved time wherein for many speed has become a self-justifying, propulsive ethic that renders "uneventful" violence (to those who live remote from its attritional lethality) a weak claimant on our time" (2011: 8).

A esto, Timothy Morton le agrega que los desastres tienen lugar sobre un trasfondo estable y, por el contrario, lo que ocurre aquí es una intrusión del trasfondo en el primer plano donde la distinción entre ambos colapsa.<sup>19</sup> Esto lleva a Morton a afirmar que: "The worry is not whether the world will end, as in the old model of the dis-astron, but whether the end of the world is already happening, or whether perhaps it might already have taken place" (2013: 16). Morton va más lejos que Rigby para decir que no solo hemos perdido el astro-guía, sino que, de cierta forma, es el cielo sobre nuestras cabezas lo que hemos perdido o, mejor dicho, la capacidad de distinguir entre fondo y forma. El verdadero desastre, entonces, no es un giro o vuelco repentino de las condiciones del mundo (tal como en la definición de Aristóteles citada por Rigby), sino el fin mismo del mundo.

En este afán por identificar el momento exacto en que el acontecimiento tiene lugar se aferra a una idea de narración que no puede sin ella. Esta fútil búsqueda apunta a una necesidad de ir más allá de una idea de acontecimiento que no representa el tipo de narración llevado a cabo por la novela de Schweblin. En ella, no podemos leer el momento preciso del desastre, sino que se desarrolla en un contexto posterior al desastre donde más vale crear nuevos puntos de anclaje que valerse de viejos parámetros. Esto es cierto no solo en la manera de relacionarse con el mundo sino, y sobre todo, en cómo contamos historias sobre él. Lo que ocurre aquí es que categorías narrativas como las de espacio y acontecimiento entran en jaque. Asimismo, la noción del narrador como sujeto trascendental que toma el control de la narrativa es disputado y emerge una forma de narración dialógica en la que la segunda voz articula la historia por medio del diálogo.

Hace casi un siglo, Walter Benjamin escribía en uno de sus textos más comentados en referencia a la primera guerra mundial que: "las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído" (1989: 168). Aunque hay muchas interpretaciones posibles para este texto y el pasaje en particular, me interesa pensar cómo Benjamin habla de una pobreza

---

<sup>19</sup> La metáfora especial funciona particularmente bien en inglés, donde la oposición que se disuelve es la de *background* y *foreground*.

de experiencia para referirse a la violencia a la que fueron expuestos los sobrevivientes de la Gran Guerra. El rápido desarrollo de la técnica produce un desajuste en la experiencia para “una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado” (168). El asunto que aquí nos ocupa es que el desajuste de nuestra experiencia es aún más extremo porque ni siquiera podemos percibir la violencia como tal: sucede ante nuestros ojos pero no somos capaces de discernirla. Si la violencia de la que habla Benjamin es imposible de ser interpretada por abrumadora, la violencia lenta lo es por intangible. En palabras de Amanda, el veneno es “amargo, amargo, sí. Pero es tan sutil, Dios mío, es tan sutil” (Schweblin 2014: 67). Además de ser imperceptible, la violencia que sufren los personajes de la novela no reconoce un agente específico; sabemos que el agua está contaminada solo porque los que entran en contacto con ella comienzan a padecer los síntomas de una misteriosa afección. Lo mismo que normalmente es fuente de vida, ahora se ve convertido en fuente de enfermedad. Esta violencia llega sin aviso, no se la ve venir y solo se reconoce a posteriori, cuando el daño ya está hecho.<sup>20</sup>

En este encuentro con una violencia irreconocible se nos revela, bajo una nueva luz, la importancia de la ficción: “In a world permeated by insidious, yet unseen or imperceptible violence, imaginative writing can help make the unapparent appear, making it accessible and tangible by humanizing drawn-out threats inaccessible to the immediate senses” (Nixon 2011: 15). La ficción parece adquirir una nueva función del presente: la de volver visibles procesos de violencia que son imperceptibles para nuestros sentidos, la de nombrar nuevos peligros y tratar de volver legible la opacidad del paisaje. Al darle un relato, el paisaje empieza a revelarnos aspectos a los que antes no estábamos atentos y, por ende, empieza a superponerse con otro paisaje al que la ficción le da cuerpo. En cierto modo, *Distancia de rescate* dialoga con una tradición de larga data en América Latina que podemos agrupar bajo el nombre de “literatura de denuncia”, que ha adoptado distintas formas dependiendo del sujeto cuya opresión se está denunciando: el indigenismo y la literatura de la tierra son dos de ellas. Este tipo de literatura se basa en la exposición de una situación de injusticia que tiene como fin ulterior producir un cambio en una situación política que trasciende los límites del texto. La manipulación del relato funciona de modo tal que aspira a conmover al lector al punto de llevarlo a actuar sobre la situación de injusticia que se está denunciando. La denuncia consiste en volver visible lo que está oculto: funciona a partir de la lógica del secreto; es algo que tiene nombre pero que deliberadamente se conserva innombrado. Pero en este caso, la novela trabaja a partir de la dificultad de nombrar. El peligro que acecha en *Distancia de rescate* es un peligro para el que todavía no tenemos un nombre, necesitamos redefinir nuestros modos de narrar e inventar una nueva lengua que se corresponda con un nuevo orden de cosas.

---

<sup>20</sup> Sobre esto Nixon dice lo siguiente: “our theories of violence today must be informed by a science unavailable to Fanon, a science that addresses environmentally embedded violence that is often difficult to source, oppose, and once set in motion, to reverse” (2011: 7).

En la novela de Schweblin, entonces, esto se complejiza por la ausencia de un agente identificable que ejerce la violencia. Esta aparece de cierto modo como estructural al paisaje. Podríamos decir que la causa de la intoxicación es una instrumentalización sin control del paisaje. Sin embargo, la novela sí aspira a salirse de sus propios límites al proponer, como dijimos más arriba, que nuestras formas de leer ya no se adecúan a los tiempos que nos toca vivir y, por ende, necesitamos nuevas formas de interpretar la realidad que nos rodea para interactuar con la misma. Las alternativas no aparecerán necesariamente buscando en los mismos canales como las ciencias, estas aparecen completamente ausentes en el contexto de la novela. Entonces la narración busca explicaciones en otras formas de conocimiento. El discurso de Amanda, dijimos, aparece cortado iterativamente por las intervenciones de David, que actúa como un interpelante que va en busca de lo importante del relato y le dice siga, que pase por alto algunos detalles pero que se concentre en otros. Está buscando que se detenga en “lo importante” y, sabemos, “lo importante son los gusanos” y el momento en que aparecen, aunque sabemos que habla de gusanos a falta de una mejor descripción para explicar la sensación física de experimentar la enfermedad. David es quien guía a Amanda y la acompaña en el proceso de contar su propia historia, él es el que sabe porque ya estuvo allí: ya sufrió la mutación y es un sobreviviente que entiende lo que le sucede. En este proceso, busca enseñarle a leer los signos que le envía el cuerpo y las maneras de relacionarse con el entorno. Es decir que, en cierta medida, la novela entera es un ejercicio de edición y una poética de cómo escribir en el presente buscando “lo importante” que necesita ser narrado. Al mismo tiempo, se trata de una reeducación de la lectura que permita reconocer y reconocerse en este nuevo mundo.

La novela cierra desde una perspectiva diferente, siguiendo al esposo de Amanda quien sufre de la misma incapacidad que ella para leer los signos del mundo que habita. En el siguiente pasaje leemos una descripción en tercera persona desde la voz de Amanda los paisajes que atraviesa el padre de Nina mientras conduce desde el pueblo de vuelta a la ciudad:

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. (Schweblin 2014: 126)

En viaje de regreso a la ciudad, el padre de Nina quiere dejarlo todo atrás, pero esta obstinación le hace incurrir en el mismo error que su esposa: se distancia de su entorno al negarse a enfrentarse a él. Nótese, en este sentido, cómo la repetición de “no” al inicio de cuatro de las oraciones subraya su negativa. Los lugares que va dejando atrás demuestran cómo se van mezclando los espacios urbanos y rurales en el presente. La acumulación de coches produce un

estancamiento que lo equipara a la inmovilidad del pueblo y es justamente en esa inmovilidad, en las aguas tranquilas de las que no sospechamos, donde el peligro que no podemos ver se encuentra al acecho. La inminencia de algo que está a punto de suceder pero que no vemos llegar sino hasta después de que pasó; la educación de esa experiencia es en torno de lo cual se articula la novela. La política de la novela es una apuesta por una nueva relación con el espacio y por una renovada relevancia y urgencia de la narración. Narrar sigue siendo relevante y hay que seguir buscando formas de contar, aun (o, sobre todo) aquello que parece que no podemos articular en palabras, aunque fracasemos en el intento, como el final de la novela parece mostrarnos.

Puede decirse que, al final, lo importante no es encontrar el momento exacto en que ocurre el acontecimiento perdido, sino una reeducación sensible que permita la apertura de nuevas formas de leer el espacio para reconocer sus peligros y seguir contándolo. En *Distancia de rescate*, es la voz de la víctima la que adquiere autoridad, una autoridad que desprende de su propia experiencia. Como dice Nixon: "Contests over what counts as violence are intimately entangled with conflicts over who bears the social authority of witness, which entails much more than simply seeing or not seeing" (2011: 16); no hay testigos simplemente porque no hay nada para ver. Como hemos observado, uno no puede ser testigo de la violencia lenta, pero sí puede serlo de sus efectos y consecuencias.

A modo de cierre, podríamos decir que la lectura del espacio que problematiza la novela de Schwebelin puede pensarse dentro de lo que Isabelle Stengers (2015) y Bruno Latour (2017) llaman "la intrusión de Gaia" y que, en términos concretos, implica la desarticulación entre fondo y primer plano, entre escena y contexto y entre sujeto y medio. Es necesario entonces repensar la idea misma de medio en un momento en que sujeto y medio están entrelazados, anulando la posibilidad de un afuera. En última instancia, lo que la novela muestra es cómo el espacio no es un fondo sobre el que la narración se inscribe, sino que tiene formas específicas e invisibles de agencia. Esta es la forma de lectura que he esbozado aquí: una lectura ecológica que no solo se encuentra en solidaridad con lo humano, sino que va más allá del sujeto y lee desde y con el medio.

#### OBRAS CITADAS

- Andermann, Jens (2018). "Introduction", in *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*, ed. Jens Andermann, Lisa Blackmore y Dayron Carrillo Morell. Zurich: Diaphanes, 1-22.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bridle, James (2018). *New Dark Age: Technology, Knowledge and the End of the Future*. Nueva York: Verso.
- Chakrabarty, Dipesh (2009). "The Climate of History: Four Theses". *Critical Inquiry*, 35(2): 197-222. <https://doi.org/10.1086/596640>.
- Curtius, Ernst Robert (1953). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Nueva York: Pantheon Books.

- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro (2019). *¿Hay mundo por venir?* Buenos Aires: Caja negra.
- De Leone, Lucía (2016). "Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas". *Cuadernos de literatura*, 20(40): 181-203. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.irac>
- De Leone, Lucía (2017). "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schwebelin". *452°F. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 16: 62-76. <<https://raco.cat/index.php/452F/article/view/318768>> (23 de marzo de 2022).
- Drucaroff, Elsa (2017). "Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilbarbarie". *HeLix-Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, 10: 68-87.
- González Dinamarca, Rodrigo (2015). "Los niños monstruo en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schwebelin. *Bumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 3(2): 89-106. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/bumal.249>
- Heffes, Gisela (2020). "Toxic Nature in Contemporary Argentine Narratives. Contaminated Bodies and Ecomutations", in *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*, ed. Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth Pettinaroli. Nueva York: Routledge, 55-73. <https://doi.org/10.4324/9781003001775-3>
- Klein, Julius (1920). *The Mesta: A Study in Spanish Economic History, 1273-1836*. Cambridge: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674337206>
- Latour, Bruno (2017). *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge: Polity.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Malm, Andreas (2016). *Fossil capital*. Nueva York: Verso.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1993). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Morton, Timothy (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mutis, Ana María (2020). "Monsters and Agritoxins: The Environmental Gothic in Samanta Schwebelin's *Distancia de rescate*", in *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*, ed. Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth Pettinaroli. Nueva York: Routledge, 39-52. <https://doi.org/10.4324/9781003001775-2>
- Nixon, Rob (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674061194>
- Pérez Cano, Tania (2016). *Imposibilidad del beatus ille: Representaciones de la crisis ecológica en España y América Latina*. Leiden: Almenara.
- Piglia, Ricardo (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rigby, Catherine (2015). *Dancing with Disaster: Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

- Schweblin, Samanta (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Scott, James (1998). *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press.
- Sobchack, Vivian Carol (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520937826>
- Stengers, Isabelle (2015). In *Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*. Londres: Open Humanities Press.
- Svampa, Maristella y Enrique Viale (2014). *Maldesarrollo: La Argentina del extractivismo y el despojo*. Buenos Aires: Katz. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bcs8>
- Vermeulen, Pieter (2020). *Literature and the Anthropocene*. Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351005425>
- Virilio, Paul (2000). *A Landscape of Events*. Cambridge: MIT Press.