

Una lectura ecocrítica de Distancia de rescate de Samanta Schweblin

Tufek, Adi

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:663861>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-20**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

Ekokritičko čitanje *Niti koja nas veže* Samante Schweblin

Student:

Adi Tufek

Mentorica:

dr. sc. Gordana Matić

Zagreb, svibanj 2022.

Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

Una lectura ecocrítica de *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin

Estudiante:

Adi Tufek

Tutora:

Dra. Gordana Matić

Zagreb, mayo de 2022

Sažetak:

Ovaj je rad ekokritička analiza kratkog romana *Nit koja nas veže* (2014.) argentinske spisateljice Samante Schweblin. Nakon osvrta na povijesni razvoj ekokritike i njezine opće postavke, te pregleda književnog opusa autorice i njezina položaja u takozvanoj novoj argentinskoj prozi, slijedi studija formalnih i tematskih aspekata teksta. Struktura *Niti koja nas veže*, uz poseban osvrt na ulogu pripovjedača, tumači se kao odraz simboličke razine djela. Analizira se toksični, ekogotički svijet koji gradi Schweblin – najvažnije točke njegove geografije, prikaz zagađenog sela i dalekog grada te iscjeliteljska funkcija vode – kako bi se zaključilo ima li tekst obilježja toksičnog diskursa koja je definirao Buell. Osim toga, razmatra se prikaz životinja, koje trpe smrtonosne simptome zagađenja kao i ljudi, te prikaz majčinskih figura i djece. Posljednji dio rada usredotočen je na završnu scenu kratkog romana, koja objedinjuje raznolike okolišne trope i različita moguća tumačenja djela. Naposljetku se promišlja sprega između kulturnog naslijeđa koje spisateljica nastavlja svojim tekstom i doprinosa ovog djela novim imaginarijima okoliša u suvremenoj književnosti.

Ključne riječi: ekokritika, ekofikcija, toksični diskurs, Samanta Schweblin, *Nit koja nas veže*

Resumen:

El presente trabajo analiza la *nouvelle Distancia de rescate* (2014) de la escritora argentina Samanta Schweblin en clave ecocrítica. Tras la presentación de la evolución histórica de la ecocrítica y sus postulados generales, y el repaso de la producción literaria de la autora y su posición dentro de la llamada Nueva narrativa argentina, sigue el estudio del plano formal y temático del texto. La estructura de *Distancia de rescate*, con un especial detenimiento en la función de los narradores, se entiende como reflejo del plano simbólico de dicha obra. Se examina el mundo tóxico ecogótico que crea Schweblin —sus puntos geográficos más relevantes, representación del campo contaminado y la ciudad lejana, así como la función curativa del agua— para decidir si cumple con los rasgos del discurso tóxico como los definió Buell. Asimismo, ese analiza la representación de los animales, que padecen síntomas letales igual que los humanos, y las figuras maternas e infantiles que figuran en la narración. La última parte del trabajo se centra en la escena final de la obra como el foco en el que confluyen varios tropos medioambientales y múltiples lecturas posibles de la *nouvelle*. Finalmente, se reflexiona sobre la interacción del acervo cultural del que se vale la autora y el aporte de la obra a los nuevos imaginarios medioambientales que emergen en la literatura contemporánea.

Palabras clave: ecocrítica, ecoficción, discurso tóxico, Samanta Schweblin, *Distancia de rescate*

«Everything is connected to everything else.»

The Closing Circle, Nature, Man & Technology, Berry Commoner

«Mutato nomine de te fabula narratur.»

Sátiras, Horacio

«También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era hartó inferior a su conocimiento nostálgico y literario.»

«El sur», Jorge Luis Borges

Índice

1. Introducción: literatura y medioambiente	1
2. Ecocrítica(s)	3
2.1. Las posiciones hacia el medioambiente.....	7
2.1.1. Ecofeminismo	8
2.2. El lugar	11
2.3. El discurso tóxico	13
2.4. El humano y el animal	15
3. Samanta Schweblin, «hija de la globalización»	18
4. <i>Distancia de rescate</i> : plano formal como reflejo del plano temático	23
4.1. La fiabilidad de lo narrado.....	27
5. Un mundo tóxico	31
5.1. La geografía del pueblo	34
5.2. El campo y la ciudad: la civilbarbarie	39
5.3. El agua	43
6. Animales.....	45
7. Madres e hijos	51
7.1. La maternidad y el hilo invisible	51
7.2. Mutua fascinación y repulsión.....	54
7.3. Sobre niños y monstruos.....	57
8. Los ecos del silencio: acercándose al punto ciego	62
9. Conclusión.....	67
10. Bibliografía.....	71

1. Introducción: literatura y medioambiente

Las obras literarias siempre reflejan, de una u otra manera y en diversos grados de transparencia, las preocupaciones del contexto sociohistórico del que surgen. Modificando la afirmación que Ortega y Gasset lanzó en *Meditaciones del Quijote* en 1914, podríamos alegar que el escritor es el artista y su circunstancia. Y aunque este no anhele salvar la circunstancia en la que le tocó crear, suele reflexionar sobre ella y reaccionar ficcionándola.

Es a partir de estas premisas que hay que entender los recientemente publicados títulos de la literatura escrita en español como el libro de ensayo *Todo lo que crece* (2021) de Clara Obligado, las novelas *La mirada de las plantas* (2022) de Edmundo Paz Soldán y *El tercer paraíso* (2022, Premio Alfaguara de novela) de Cristián Alarcón o el volumen de cuentos *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022, Premio Ribera del Duero) de Liliana Colanzi. Los escépticos argüirán que estos textos, cuyo interés recae principalmente en el medioambiente y su degradación por parte del ser humano, no son más que una moda literaria efímera —«the suspicion that it might not boil down to much more than old-fashioned enthusiasms dressed up in new clothes» (Buell 2005 2)—, pero lo que queda indiscutible es que ponen de manifiesto la creciente preocupación de escritores sobre el futuro de nuestro planeta y la huella humana que parece cada vez menos reversible.

Se trata de manifestaciones literarias del antropoceno, innovación léxica introducida en 2000 por Paul J. Crutzen, químico neerlandés, que se difundió con rapidez tanto en ciencias naturales como en humanidades, y designa nuestra época geológica en la que «el ser humano, como agente colectivo, está transformando drásticamente todos los sistemas —físicos, químicos, biológicos— terrestres con consecuencias catastróficas para la comunidad biótica» (Prádanos 156). Una de las narraciones vinculadas con el desasosiego que provocan las consecuencias nefastas del antropoceno es también la *nouvelle Distancia de rescate* (2014), de la escritora argentina Samanta Schweblin (1978). Esta ecoficción, a saber, «narrativa en la cual los temas ecológicos son centrales» (Garcés y Flys Junquera 373), la cual se aparta de los modos realistas de representación que suele estudiar ecocrítica, será el objeto del presente trabajo.

Ya que nos interesa sobre todo la representación del medioambiente y su relación con el ser humano en la obra, hemos optado por la ecocrítica como el armazón teórico idóneo para acercarse a dicho texto literario y su construcción artística. A partir de reflexiones ecocríticas, pretendemos ofrecer una lectura global que abarque los diversos aspectos de la obra, tanto su plano formal como temático, así como su manera de relacionarse con el acervo literario, los

imaginarios culturales existentes y otras ecoficciones. El objetivo de nuestro análisis es volver al texto de Schweblin para analizar los indicios que revelan la interrelación del humano con su entorno e identificar los tropos medioambientales dentro de la retórica schwebliana sobre la contaminación. Intentaremos demostrar de qué recursos se vale la autora argentina para crear su narración insólita y poliédrica. Asimismo, dado que *Distancia de rescate* ya ha sido estudiada por un número respetable de críticos, pondremos en diálogo nuestro análisis con los estudios de la obra ya publicados a través de su síntesis recapitulativa y crítica.

El trabajo está dividido en nueve capítulos principales. Luego de la presente introducción, sigue el capítulo teórico sobre la ecocrítica como aparato teórico para entender el medioambiente dentro de la literatura. Tras la presentación de la evolución histórica de la ecocrítica y sus postulados generales, dedicaremos respectivos subapartados a los diversos posicionamientos críticos hacia el medioambiente, categoría de lugar, discurso tóxico y la cuestión de los animales. Luego, en el tercer capítulo, repasaremos la producción literaria de la autora argentina con el fin de destacar las claves de su poética y ubicarla en las corrientes de la historia literaria hispanoamericana. Lo que sigue en los capítulos posteriores es el análisis de la obra en sí. Primero nos enfocaremos en el plano formal de *Distancia de rescate* para intentar explicar cómo este refleja el plano temático de la obra, con un especial detenimiento en los narradores. El capítulo que sigue lo dedicamos al mundo tóxico que crea la escritora en su texto: sus puntos geográficos de interés, representación del campo y la ciudad, y la función del símbolo del agua. El sexto capítulo está centrado en la representación de los diversos animales, mientras que el séptimo capítulo lo constituye el análisis de las figuras maternas y de sus dos hijos que figuran en la narración. En la última parte se estudia la escena final de la obra, por ser el foco en el que confluyen varios tropos medioambientales. Finalmente, en la conclusión resumiremos los puntos relevantes de nuestro estudio, apuntando a las múltiples lecturas que abre la obra schwebliana y, a la vez, a su interconexión.

2. Ecocrítica(s)

Como mencionamos, en nuestro análisis de la *Distancia de rescate* emplearemos los postulados de la corriente teórica denominada ecocrítica. Se trata de una escuela crítica en ciernes, que surgió hacia principios de la década de los 90 en Estados Unidos a raíz de los estudios de la literatura del oeste norteamericano, donde la naturaleza recurrentemente desempeña un papel fundamental (Flys Junquera, Marrero Henríquez y Barella Vigal 15). Su aparición también hay que vincularla con los trabajos de estudios culturales dedicados a la larga tradición estadounidense de la escritura de la naturaleza (*nature writing*), textos no ficcionales dentro de los que podría inscribirse, por ejemplo, el libro de ensayo *Todo lo que crece* de Clara Obligado, al que aludimos en la introducción. Si pasamos a escala global, la eclosión de dicho paradigma como un nuevo ámbito de estudio se debe también parcialmente al giro espacial y material dentro de las humanidades, las cuales han vuelto su mirada en las últimas décadas hacia el estudio interdisciplinario del fenómeno del espacio y la materialidad del mundo que nos rodea.

Sin embargo, el ya antológico volumen *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996), editado por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, emerge principalmente como respuesta de críticos culturales al estado preocupante del medioambiente, y puede entenderse como institucionalización de una conciencia ecológica cada vez más elevada. La fundación de ASLE (*The Association of the Study of Literature and Environment*) en 1992 –que cuenta hoy con más de 1450 miembros en 30 países– y, al año siguiente, la revista bianual *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment)* fueron momentos claves para la constitución de la disciplina dentro de la academia anglosajona (Heffes 2014 14).

Según la definición más aceptada, elaborada por Glotfelty en la introducción de dicho volumen, la ecocrítica se constituye como «una propuesta centrada en la tierra y desde la cual se estudian, analizan y exploran los estudios literarios y culturales» (Glotfelty XVII, traducción en Heffes 2014 11). En su afán de unir la visión literaria de la naturaleza con la científica y la ecológica, la ecocrítica «toma como punto central el análisis de la representación de la naturaleza y las relaciones interdisciplinarias de los seres humanos y no-humanos según han quedado reflejados en las obras de la cultura y de la literatura» (Flys Junquera, Marrero Henríquez y Barella Vigal 18).

A tenor de las definiciones expuestas, se podría afirmar que en la base de toda reflexión ecocrítica yacen las ideas de relación e interacción sistemática entre el ser humano y el paisaje, los animales, las plantas y el mundo material en general. Dicha interconexión nos remite a las

cuatro leyes o los cuatro principios de la ecología que el biólogo Barry Commoner definió en su libro *The Closing Circle: Nature, Man, and Technology* en 1971 (cfr. 33-45). La primera y más conocida es su primera ley, la cual incide en que en la biosfera todo está relacionado con todo lo demás. Desde la perspectiva de las humanidades, es posible compararla con la noción del valor de la unidad lingüística según de Saussure, para quien el cambio de un elemento afecta inevitablemente a todo el sistema. Con la segunda ley, la que establece que todas las cosas han de ir a parar a alguna parte, Commoner procura subrayar el hecho de que en la naturaleza no hay residuos que al ser arrojados no vuelven, sino que la energía y la materia funcionan en términos cíclicos. La tercera ley propone, en un nivel metafórico, que la naturaleza es la más sabia (*nature knows better*). Lejos de tener una visión romántica, con ese principio Commoner hace hincapié en que la naturaleza ha sido autosostenible por miles de años, en constante evolución, por lo cual hay que descartar las ideas de la supremacía absoluta del hombre y la tecnología sobre ella. La última ley, que advierte que nada es gratis, está íntimamente ligada a la primera y vuelve a llamar la atención sobre las relaciones dentro del ecosistema. En síntesis, la intención del pionero norteamericano, quien supo anticipar muchas de las claves de la crisis medioambiental actual, fue:

mostrar que en la naturaleza todo viene de algún lado y va a parar a alguna otra parte, lo que debería obligar a pensar sistémica y globalmente, pensar en ciclos; es decir, abandonar la habitual visión mecanicista y utilitarista que considera el ambiente como mera reserva de recursos por un lado y como depósito de basuras por otro (Reichmann 10).

Según Glotfelty, cabe distinguir tres fases principales en el desarrollo académico de la ecocrítica (xvii-xiv). La primera fase abarca la indagación en la representación de la naturaleza en textos literarios particulares, mientras que la segunda incluye la recuperación de una tradición marginal dentro del canon para trazar la línea del pensamiento sobre el medioambiente a lo largo de la historia literaria. Con la republicación y reedición de textos que no han estado en el foco del interés de críticos literarios, se pretende poner de relieve que existe toda una tradición textual olvidada relacionada a la naturaleza. La última fase sobreentiende la ampliación y consolidación del aparato teórico ecocrítico en sí, así como una reflexión global acerca de las relaciones que se establecen entre las obras literarias, construidas simbólicamente, y el medioambiente material. Con independencia de las diferentes etapas, vale subrayar que la ecocrítica no conlleva una innovación metodológica ni un paradigma definitivo a la hora de analizar un texto literario, por lo menos no en el sentido clásico de un paradigma crítico como el formalismo ruso o la narratología de Genette. La pluralidad de acercamientos ecocríticos, que se apreciará sobre todo en el siguiente apartado donde se presenta la diversidad de

ecofilosofías, no confluye en una línea de pensamiento teórico homogéneo y consolidado. De hecho, de la uniformidad de la ecocrítica se puede hablar más por cuestiones temáticas que metodológicas.

La ecocrítica literaria hispánica es aún más reciente. Los primeros estudios ecocríticos de la literatura hispanoamericana, en sentido estricto de la disciplina, forman parte de números especializados de revistas literarias, a saber, del *Hispanic Journal* (1998), *Ixquic* (2000) y *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2004) (Marrero Henríquez 2010 193). También es notable un cierto desequilibrio entre la cantidad de estudios ecocríticos sobre la literatura hispanoamericana frente a los estudios sobre la literatura española, lo cual se debe probablemente a la «querencia *antiteórica* que impera en las facultades de letras españolas» (Binns 132). Sin embargo, el número de ecocríticos dentro del hispanismo (como Niall Binns, José Manuel Marrero Henríquez, Gisela Heffes, Carmen Flys Junquera o Laura Barbas-Rhoden) que ha ido aumentando en los últimos años, por una parte, y, la publicación de obras literarias con temas medioambientales que requieren un acercamiento analítico adecuado, por la otra, respaldan nuestro optimismo acerca del futuro de la ecocrítica hispánica naciente.

Es imprescindible mencionar también la labor del grupo GIECO (Grupo de Investigación en Ecocrítica) de la Universidad de Alcalá como el punto de referencia para las investigaciones ecocríticas llevadas a cabo en español. A partir de su trabajo, en 2010 se publicó el libro *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*, el primer volumen ecocrítico de tal índole en español, con traducciones de trabajos constitutivos de la disciplina, aportaciones sobre su aplicación dentro de los estudios literarios hispánicos y un glosario de términos claves. En 2014, en colaboración con EASLCE (*European Association for the Study of Literature, Culture and Environment*), la Universidad de Alcalá también dio comienzo a la publicación de *Ecozon@: Revista Europea de Cultura, Literatura y Medioambiente*, la cual ya cuenta con trece volúmenes.

Con todo, no sería fundamentado vincular la fecha tardía en la que aparece la ecocrítica, tanto la anglosajona como la hispánica, con la falta de interés por la naturaleza por parte de los críticos literarios, o incluso su papel secundario en textos ficcionales y no ficcionales. Aún más si tomamos en cuenta la posición central que obtiene el medio natural en la literatura e historia cultural hispanoamericanas desde sus comienzos. Ya Cristóbal Colón, en la descripción de su primer viaje, según lo transcribió posteriormente fray Bartolomé de las Casas, repara en:

muchos árboles muy diformes de los nuestros, y dellos muchos que tenían los ramos de muchas maneras y todo en un pie, y un ramito es de una manera y otro de otra, y tan disforme, que es la mayor maravilla del mundo cuánta es la diversidad de una manera á la otra (Colón 33).

Como destacan Flys Junquera, Marrero Henríquez y Barella Vigal, existía una preocupación medioambiental en estudios literarios hispánicos antes de que apareciera el mismo término (22) y muchos de los trabajos que, a tenor de los planteamientos teóricos aquí expuestos, se calificarían de ecocríticos ni siquiera emplean tal adjetivo.

Asimismo, es importante ser consciente de que, a pesar de la creciente globalización, la compleja realidad latinoamericana y sus artefactos literarios, como el texto de Samanta Schweblin que estudiaremos, presentan diferencias sustanciales en comparación con el contexto anglosajón en el que se ha desarrollado la ecocrítica. Tanto la utilización de términos acuñados dentro de la crítica estadounidense como la transposición de conclusiones basadas en obras literarias anglosajonas requieren un esmero reflexivo por parte del crítico de la literatura hispanoamericana. Heffes, al analizar la relación entre el aparato teórico norteamericano y la realidad cultural latinoamericana, plantea la pregunta:

¿de qué manera se conjugan, dentro del campo de esta disciplina emergente, estas preocupaciones medioambientales con las expresiones textuales, visuales y artísticas provenientes de América Latina, donde lo ecológico es abordado ya sea de manera central, sea de forma tangencial, y qué elementos específicos podemos identificar en todas estas prácticas culturales? (2013 19).

La crítica argentina luego asevera que la producción literaria y cultural latinoamericana, según su opinión, excede a la ecocrítica como aparato teórico de análisis (2013 31). En su libro *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina* —el estudio ecocrítico latinoamericano tal vez más amplio y coherente que se ha publicado hasta el momento—, Heffes explora las delimitaciones de las teorías anglosajonas, las repiensa y reconfigura ciertos conceptos para el contexto cultural latinoamericano. En concreto, a partir de un corpus variado, analiza tres tropos medioambientales: el de la destrucción a través de la imagen del vertedero de basura, el de la sostenibilidad a través de la imagen del reciclaje, y el de la preservación a través de la imaginación utópica. Sus conclusiones confirman la afirmación de que «el imaginario medioambiental de los siglos XX y XXI de América Latina se ocupa fundamentalmente de cuestionar, dismantelar y desafiar el privilegio de explotar al trabajador y la naturaleza» (Barbas-Rhoden 84).

2.1. Las posiciones hacia el medioambiente

Para practicar la ecocrítica como herramienta de análisis literario, es fundamental conocer los diferentes posicionamientos filosóficos e ideológicos contemporáneos hacia el medioambiente y su gestión por parte del ser humano. Cada una de las posiciones, o ecofilosofías, que se ven reflejadas en textos literarios, subraya un aspecto diferente de la crisis medioambiental. En nuestra breve presentación seguiremos el resumen sistemático y didáctico que elaboró Greg Garrard en su *Ecocriticism* de 2004 (*cfr.* 16-32), pero ya de antemano advertimos que no es más que eso, un resumen con fines sistemáticos y didácticos, que simplifica las cuestiones abiertas a polémicas, y excluye la yuxtaposición de diversas corrientes.

Lo que el crítico canadiense denomina la posición «cornucopiana¹» es la actitud escéptica acerca de los pronósticos apocalípticos sobre el futuro de la Tierra, que se entienden como exagerados, improbables e ilusorios (Garrard 16). Esta corriente, compuesta sobre todo por economistas que defienden el capitalismo neoliberal y ciertos demógrafos, arguye que las economías capitalistas, por su dinámica interna, encontrarán soluciones para los problemas que surjan en el futuro y que el incremento de la población llevará a mejoramientos medioambientales necesarios (*ibid.*).

La posición más moderada, y la más común, que sí considera que el impacto humano es preocupante es el activismo medioambiental. Sus defensores reconocen la envergadura del sobrecalentamiento y la contaminación, pero no están en favor de un cambio social radical, sino una transición institucionalizada por vías de desarrollo sostenible y reciclaje. La ecología profunda es, por el contrario, una apuesta por un mundo diferente. Aboga por el valor intrínseco de todas las formas de la vida humana y no humana en el planeta, con independencia de su utilidad para el ser humano. Por eso, desde la perspectiva de la ecología profunda, los demás movimientos medioambientales resultan ser superficiales, pues no reconocen las diversas formas de vida como iguales. Exigiendo una transformación del modo de pensar en el Occidente, la ecología profunda suele tener una fuerte dimensión espiritual, a menudo vinculada con las religiones orientales, figuras heterodoxas del cristianismo o cosmovisiones americanas precolombinas (Garrard 22-23).

La ecología social y el eco-marxismo son las corrientes más involucradas en la lucha política. Haciendo hincapié en el aspecto económico, critican los modos de producción capitalistas que

¹ Símbolo latino de la afluencia que, en este contexto, alude a la abundancia de recursos naturales, económicos y el avance general de la civilización.

provocan las desigualdades estructurales entre las clases. La escasez de los recursos naturales se entiende entonces como consecuencia de una lógica explotadora que perpetúa su repartición inequitativa, mientras que la crisis medioambiental se adscribe al deseo desmesurado del incremento constante (Garrard 28). La ecología social comparte objetivos con movimientos de justicia medioambiental, «los cuales generalmente asocian y cuestionan la relación entre degradación y polución del medio ambiente con pobreza, marginalidad y segregación» (Heffes 2014 18). Se incide en el hecho de que los territorios habitados por sujetos marginalizados han devenido zonas de mayor peligro y degradación medioambiental y que la periferia se transforma en paisaje tóxico repleto de «sobrevivientes medioambientales» (Heffes 2014 17). La justicia medioambiental hace frente a este «ecologismo de los pobres», según lo definió Joan Martínez Alier (2009), e intenta reivindicarlo o, como mínimo, reconocerlo.

A pesar de su estatus marginal dentro de la ecocrítica actual, hay que mencionar la ecofilosofía heideggeriana, porque las profundas críticas de la modernidad industrial y el progreso tecnológico por parte de Martin Heidegger han inspirado a cierto número de ecocríticos contemporáneos. Por muy hermético que sea el sistema filosófico del pensador alemán y controvertida su afiliación política, los críticos literarios han reparado en la importancia que Heidegger otorga al lenguaje y al arte en sus reflexiones sobre el estar en el mundo (Garrard 32).

Como deduce Lawrence Buell, a pesar de sus discrepancias, en la base de todos esos posicionamientos están dos cuestiones éticas básicas que causan su polarización: primero, elegir entre el biocentrismo o el antropocentrismo, y, segundo, optar por centrarse principalmente en el funcionamiento adecuado del medio natural o en el bienestar social y la igualdad interhumana (Buell 2005 97-98).

2.1.1. Ecofeminismo

Otra filosofía ecocrítica, que constituye una de las corrientes ecocríticas más desarrolladas teóricamente y con mayor proyección, es el ecofeminismo. Por su relevancia para nuestro análisis, hemos decidido dedicar un apartado separado a esta corriente. El término *ecofeminismo* en sí fue acuñado por la pensadora francesa Françoise d'Eaubonne en su obra *Le féminisme ou la mort* (1974), en la que reflexiona sobre la sobrepoblación y la explotación de los recursos naturales en el mundo dominado por los hombres. Sin embargo, el ecofeminismo como movimiento filosófico, social y práctico, constituido a partir del maridaje entre el ecologismo y el feminismo, se expandió principalmente desde Estados Unidos en los años 90 (Gates 167).

Según la definición de Karen J. Warren, elaborada en su *Ecological Feminism* (1994), el ecofeminismo contemporáneo, o el feminismo ecológico –término que prefiere la crítica–, hay que entenderlo como «an umbrella term which captures a variety of multicultural perspectives on the nature of the connections within social systems of domination between those humans in subdominant or subordinate positions, particularly women, and the domination of nonhuman nature» (1). Por muy heterogéneos, e incluso contradictorios, que sean los acercamientos y posiciones ecofeministas² hoy en día, en base de todos ellos se encuentra lo que Warren denomina la lógica de dominación, compartida por el antropocentrismo y el androcentrismo (129). Dicho término se refiere a la dicotomía entre los sexos, igual que a la oposición entre el ser humano y la naturaleza, que se ha convertido socialmente en una jerarquía valorativa donde un elemento –el sexo masculino frente al femenino y el humano frente a la naturaleza– obtiene la primacía que le autoriza someter al otro. En su libro *Feminism and the Mastery of Nature* (1993), Val Plumwood afirma que estamos frente la misma mentalidad del amo (*master mentality*) subyacente, cuyas consecuencias son la crisis medioambiental y la posición degradada de la mujer en el sistema patriarcal (*cf.* Rey Torrijos 143).

El ecofeminismo aparece como reacción, por una parte, a la asociación tradicional, casi mística, de la mujer y lo natural, lo emocional, lo doméstico y lo material, y, por la otra, a la asociación del hombre con lo no material, lo racional y lo abstracto, por la otra (Davion 9), un «denominador común en el desarrollo de las culturas y las sociedades occidentales desde la prehistoria hasta nuestros días» (Rey Torrijos 135). Carolyn Merchant en su trabajo «Nature as Female» resume la historia de la metáfora femenina de nuestro planeta. Según la crítica norteamericana, las raíces de dicha metáfora hay que buscarlas en la tradición pastoril y nostalgia por un Edén incorrupto. Como explica, en el imaginario pastoril, tanto la mujer como la naturaleza están subordinadas y esencialmente pasivas (Merchant 14). No obstante, lo que hace posible tal vinculación son la fuerza reproductiva femenina y la función cuidadora que se proyectan al planeta, creando la perenne imagen de la madre tierra. Hay que recordar que ya en la mitología griega Gea o Gaya era una diosa que representaba la Tierra y una deidad nutricia que hizo de nodriza de Zeus. En su análisis, Merchant traza los puntos de inflexión en la milenaria representación de la naturaleza como una madre que nos cría, y su contrapunto, la

² La presentación de las múltiples posturas, cada vez más numerosas, dentro de esta vertiente ecocrítica rebasa los límites del presente trabajo, pero remitimos a la excelente síntesis de ecofeminismo de Rey Torrijos: «¿Por qué ellas? ¿Por qué ahora? La mujer y el medioambiente» (2010).

metáfora del medioambiente como una mujer iracunda y vengativa, y destaca la transformación discursiva que comenzó paulatinamente en el siglo XVI. Como destaca, en los albores de la era moderna surgió la nueva idea del medio natural, una naturaleza dominada por máquinas, que se consolidaría con la Revolución Científica, con la cual se ablandaron las restricciones normativas que implicaba considerar a la naturaleza un ser vivo (Merchant 19). En otras palabras, el paso a la consideración de la naturaleza como un sistema inanimado y físico, descartando parcialmente la imagen de la madre tierra, permitía al ser humano llevar a cabo intervenciones medioambientales sin que se suscitaran dudas morales o éticas.

¿Y qué propone el ecofeminismo para subsanar las desigualdades expuestas? La solución, claro está, no se halla en la exaltación del elemento infravalorado de las dicotomías perpetuadas, sino en la relación y cooperación, conceptos que Plumwood sienta en las bases del ecofeminismo, ahora aceptados por sus diversas corrientes (Rey Torrijos 143). Con todo, esta ética del cuidado mutuo no debería terminar en la veneración de la mujer como la salvadora del planeta contaminado. Como resume el crítico español, «el ecofeminismo actual defiende el equilibrio medioambiental, la desjerarquización, heterogeneidad social y la preservación de las culturas indígenas» (Rey Torrijos 164). El ecofeminismo contemporáneo incluso ha ampliado su ámbito de aplicación: se defiende que el sistema socioeconómico vigente va en detrimento no solo de la mujer y el medioambiente, sino de todos los sujetos subalternos en calidad de Otros culturales. Las desigualdades basadas en diferencias de raza, religión o clase social, así como el sufrimiento de los seres vivos no humanos, devienen así una muestra más del dualismo racional, de la confrontación del yo y el otro, rechazado por el ecofeminismo.

También hay que aludir a las propuestas del llamado ecofeminismo de los países del hemisferio sur, que se enfocan principalmente en el monopolio de las empresas multinacionales y reflexionan sobre modelos de desarrollo alternativos que sean más adecuados para salvaguardar la biodiversidad y diversidad cultural locales. Se trata sobre todo del ecofeminismo que se practica en la India, de corte espiritualista, y de la teología de la liberación en Hispanoamérica, cercanos a las máximas de la justicia medioambiental y ecojusticia³ (Rey Torrijos 150).

³ A esta línea podría adscribirse una carta en contra del ecocidio, titulada «No hay cultura sin mundo», firmada en 2020 por una larga lista de escritores e intelectuales argentinos, entre otros Samanta Schweblin, Selva Almada, Mempo Giardinelli, Mariana Enriquez, Claudia Piñeiro, Elsa Drucaroff y Luisa Valenzuela. El texto de la carta está disponible en: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfkUcgnvRAa-Sqx8mb5a-bjRZdbDsBsGULHNGPAdycASyMJbQ/viewform> .

Las elaboraciones filosóficas, legislativas o políticas sobre cuestiones ecofeministas, a veces llevadas a extremos en polémicas acerca del esencialismo y constructivismo, pueden hacer dificultosa la estimación de su relevancia y trascendencia para análisis literario. Sin embargo, las obras artísticas han sido uno de los mejores ámbitos de aplicación para dichas teorías. El arte es en este sentido manifestación de una paradoja a la que suele reparar el ecofeminismo: por una parte, la naturaleza se concibe como un constructo androcéntrico y terreno reservado a los hombres, frente al espacio doméstico de mujeres, pero, por otra parte, se codifica culturalmente como femenina, como «an arena of potential domination analogous to the female body» (Buell 2005 109). Como ejemplo concreto de la repercusión literaria de la inrelación de la mujer y el medioambiente nos puede servir el tropo constante en la literatura occidental del cuerpo femenino como una tierra que descubrir y poseer, estudiado por Margarita Carretero González (2010).

2.2. El lugar

Cualquier sea la posición que apliquemos en nuestro estudio literario, la categoría del lugar es fundamental para la ecocrítica (Heffes 2014 12). Los primeros trabajos de esta disciplina, relacionados a menudo con corrientes regionalistas, se limitaban a estudiar la naturaleza en su sentido tradicional, delimitando su análisis a las representaciones de bosques, montañas, ríos y otros entornos no urbanizados. Se hacía énfasis en los restos del mundo natural intacto que todavía irrumpía en textos literarios, por lo cual lo rural o lo natural solía entenderse como opuesto a lo urbano, a la ciudad donde la presencia del ser humano ha influido en el medioambiente de una manera irreversible.

Con la evolución autoreflexiva de la ecocrítica y la formación de su segunda y tercera ola, el ámbito de estudio se ha ampliado y se ha subrayado la inseparabilidad de los entornos naturales y sociales (*cfr.* Gifford 79-80). Buell apunta que, sobre todo, la ecocrítica de justicia medioambiental –que, según el crítico norteamericano, pertenece a la segunda ola ecocrítica–, denuncia los intentos artificiales para establecer una frontera nítida entre la naturaleza y el medioambiente como término general (2005 22), puesto que cualquier acercamiento que procure dilucidar la relación del ser humano con su entorno tiene que fijarse también en las ciudades y lugares degradados o contaminados.

Para estudios ecocríticos, es importante volver a la distinción antropológica del espacio y lugar. El término espacio se reserva para designar el fenómeno físico, espacial en sentido literal de la palabra, remitiendo a sus rasgos geométricos y topográficos, mientras que el lugar designa un

espacio al que el ser humano ha adscrito ciertos valores, sentimientos o actitudes, transformándolo en el escenario de relaciones sociales e identificación personal (*cf.* Buell 2005 23). Poéticamente, «a place [lugar] is seen, heard, smelled, imagined, loved, hated, feared, revered» (Walter 142). No es de extrañar, entonces, que Buell incluso proponga entender la historia humana como historia de la conversión del espacio en lugar (2005 23). Como ejemplo por excelencia de dicha transformación histórica puede servirnos el encuentro de los europeos con el llamado Nuevo Mundo, para ellos un nuevo espacio, que han ido saturando con sus expectativas y creencias preconcebidas, y lo han convertido en lugar.

A partir de la diferencia entre el espacio y el lugar, los estudios ecocríticos indagan en el apego individual con este último y las alteraciones de semejante relación por diversas circunstancias sociohistóricas. Es de esperar que la identificación personal con un lugar determinado, que la ecocrítica denomina el sentido del lugar (*sense of place*), no sea de misma índole a comienzos de la era moderna iniciada con la colonización de las Américas y en el mundo globalizado del siglo XXI. Se ha discutido mucho acerca de la incidencia de la condición global sobre nuestro sentido de pertenencia a un lugar. Por una parte, la modernidad se ha considerado como factor que tiende a eliminar nuestro sentido de lugar y nos desarraiga de una patria chica delimitada geográficamente, con lo cual crece el desinterés del hombre por las condiciones del medioambiente en el que habita. Sin embargo, es importante no caer en las idealizaciones de épocas premodernas y el determinismo romántico del ser humano, definido completamente por su condición geográfica. Buell, por otra parte, sugiere la aparición de un sentido de lugar global (2005 92), que supone una nueva concepción de todo el planeta como el lugar al que pertenecemos y, consecuentemente, que el ser humano toma la responsabilidad por él. Ese desplazamiento es paralelo al que se produce a nivel político: el medio natural de un lugar concreto hoy se ve afectado por decisiones tomadas a miles de kilómetros, resultantes de continuas luchas entre los gobiernos, las empresas multinacionales y las organizaciones no gubernamentales, decisiones, por lo tanto, globales (Filipova 9-10).

En análisis de textos literarios, los ecocríticos a menudo vuelven al biorregionalismo para retomar la noción de bioregión en tanto territorio, sea transnacional o nacional, definido por sus condiciones biológicas, sociales y geográficas comunes (Valero Garcés y Flys Junquera 372). En su reflexión acerca de lo local y lo global en la literatura contemporánea, Buell concluye que «the new environmental writing and criticism is also always in some sense a post-nationalist persuasion» (2005 81), pues tiene en cuenta que las fronteras nacionales no equivalen a fronteras biorregionales y que la crisis medioambiental no concierne a una sola nación. Por la

misma razón, Laura Barbas-Rhoden aboga por una ecocrítica transnacional, en la que considera fundamental los aportes de filósofos y críticos latinoamericanos por su posición periférica (80).

2.3. El discurso tóxico

El temor contemporáneo a los elementos tóxicos que saturan nuestro medioambiente, junto con la referida preocupación de ecocríticos por abarcar con su análisis espacios contaminados, han contribuido a un amplio estudio del discurso tóxico⁴ dentro de la ecocrítica. Buell explica que la retórica global sobre la toxicidad sobrepasa los límites temporales de las últimas décadas, y que deriva parcialmente de las ansiedades de la cultura de la industrialización tardía, parcialmente de los modos de pensar y expresarse culturalmente arraigados (2001 30). El crítico estadounidense dedica uno de los capítulos de *Writing for an Endangered World* al discurso tóxico⁵, término que introduce para referirse a un género cultural que define como «expressed anxiety arising from perceived threat of environmental hazard due to chemical modification by human agency» (Buell 2001 31). En otras palabras, Buell estudia las imágenes y la estructura del discurso que denuncia la contaminación, una denuncia que se construye tanto a base del pánico individual o social como a base de las evidencias de fenómenos medioambientales.

Deduce cuatro rasgos característicos que se reiteran en discursos tóxicos (*cfr.* Buell 2001 35-45). El primer tópico recurrente es la disolución del ideario edénico, un golpe de gracia a «la inocencia pastoral-utópica» (Buell 2001 37). El medioambiente ya no ofrece un refugio en forma de una oasis idílica (segura, limpia y bella), sino que se convierte en un espacio contaminado repugnante. Por mucho que sus habitantes quisieran ignorar tal hecho, el discurso tóxico esboza la imagen de un mundo donde no hay escape del veneno omnipresente. La ubicuidad imperceptible de sustancias tóxicas, la segunda característica del discurso tóxico, afecta a toda la comunidad envenenada. En tercer lugar, dicha comunidad con frecuencia está amenazada por la opresión hegemónica de un poder ajeno. Su penetración en una localidad rural se suele presentar como conflicto donde resalta la asimetría del poder y queda patente el juicio moral hacia cada uno de los lados opuestos. El cuarto rasgo es más bien estético, y se refiere a la «gotificación» de las secuelas de la intoxicación, es decir, los problemas de salud pública se manifiestan típicamente en forma de descripciones naturalistas de enfermos y

⁴ Se trata en realidad del discurso sobre la toxicidad, pero mantenemos el sintagma que se suele usar como traducción de la expresión inglesa *toxic discourse*.

⁵ Buell había introducido su idea ya en 1998 en el artículo «Toxic Discourse» en *Critical Inquiry*.

condiciones precarias de vida en villas miseria. Las víctimas devienen testigos deformados de un entorno ponzoñoso.

Una de las manifestaciones literarias de dicha gotificación sería el ecogótico, categoría propuesta por Andrew Smith y William Hughes en *EcoGothic* (2013) para designar el gótico moderno, influido por la (auto)consciencia de los problemas ecológicos y su repercusión política (Smith y Hughes 5). El ecogótico, como una modalidad literaria protagonizada por los aspectos perturbadores de los agentes no humanos, refleja entonces la angustia del hombre actual, espantado por las fuerzas inexorables del medio ambiente, que no consigue comprender (*cf.* Mackey 256). Como argumentan Smith y Hughes, dicha modalidad que emplean los escritores contemporáneos, constituye un cruce de relevancia cultural entre la crítica literaria, la teoría ecocrítica y los procesos políticos actuales (5).

Según Buell, el ejemplo paradigmático y el origen del discurso tóxico es el libro *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson (2001 35). En este libro, ampliamente comentado dentro de la ecocrítica (*cf.* por ejemplo Garrard 1, Norwood 337 o Hiltner xviii), la bióloga estadounidense advertía de los efectos perjudiciales de los pesticidas en el medioambiente, en concreto, de las consecuencias nocivas del uso de DDT, un insecticida que va en detrimento del mundo animal y vegetal, así como de la salud pública. La célebre apertura de su invectiva es la imagen idílica de un pueblo imaginado de Estados Unidos, al que se impone una catástrofe destructiva. Tras la muerte misteriosa del ganado, los habitantes se despiertan un día de primavera y caen en la cuenta de que les rodea un silencio siniestro: ya no hay pájaros ni insectos.

Las obras ficcionales y las de divulgación científica de la misma índole han ido fijando su posición en el espacio público desde la publicación del libro de Carson, tanto en el mundo anglosajón como en el hispano. El giro rural dentro de la literatura argentina reciente también se compromete con la realidad del paisaje contaminado. Heffes (2021) estudia una gama de escritores contemporáneos que denuncian la utilización de los agroquímicos en el campo argentino y construyen sus narraciones a base de consecuencias inocuas de los tóxicos en el medioambiente. Los campos que matan (De Leone 2017) surgieron como un tema recurrente de la literatura argentina a raíz del monocultivo de soja que se apoya en el uso del glifosato⁶,

⁶ La situación con el glifosato en Argentina ha sido explicada en varios trabajos sobre *Distancia de rescate*, así que remitimos a ellos y a la bibliografía que incluyen (Heffes 2021 352-353, Oreja Garraldo 246-247, Forrtes 153-155, Pérez 149). En cuanto a las reacciones artísticas, nos parecen eludibles la serie *Potential effects of agrochemicals in Argentina* (2013) de la fotógrafa argentina Natacha Pisarenko, y el ensayo fotográfico y el documental corto de Pablo Ernesto Piovano *El costo humano de los agrotóxicos* (<https://www.youtube.com/watch?v=8Yay1sEC5-Y>).

un herbicida controvertido que elimina cualquier otra planta que brota, menos la soja transgénica resistente, y los efectos que este tiene sobre las comunidades rurales. Como resume Heffes:

El uso del glifosato en el cultivo de soja transgénica es causante no sólo de problemas ecológicos y ambientales como la deforestación de bosques nativos, el desplazamiento violento de comunidades indígenas y campesinos locales, y la remuneración económica de una minoría privilegiada, sino también de salud pública y colectiva, dada la exposición de los habitantes a una toxicidad elevada y letal (2021 352-353).

2.4. El humano y el animal

Tomando en consideración el objetivo de explorar las formas en las que el hombre se relaciona con su medioambiente, y la correspondiente representación de tales procesos en obras literarias, es ineludible que la ecocrítica dirija su mirada hacia los animales. La voz que se otorga a animales, la zoomorfización del humano y la antropomorfización del animal, la posición marginal compartida entre los animales y ciertos grupos marginales de seres humanos, así como la agencia de animales en la narración, son solo algunos de los numerosos aspectos que abre el estudio de lo animal en textos literarios.

La llamada cuestión animal, hoy uno de los temas más actuales en el discurso crítico dentro de las humanidades y ciencias sociales, tiene una historia cultural longeva y ha sido discutida por filósofos como Jean-Jacques Rousseau, René Descartes, Martin Heidegger, Jacques Derrida o Giorgio Agamben. En los trabajos tradicionales sobre los animales, se subrayaba sobre todo su falta de la facultad lingüística y ausencia de raciocinio como la mayor diferencia frente al hombre, pero la noción que se ha posicionado en el centro de polémicas legislativas, filosóficas y críticas contemporáneas es su sufrimiento. En lo que atañe a este aspecto, es imprescindible referirse al libro *Animal Liberation* (1975) de Peter Singer, que ha sido un fuerte ímpetu para las reflexiones acerca del tema en las últimas décadas. Singer, remitiendo al filósofo utilitarista Jeremy Bentham (1748-1832), toma el criterio de la capacidad de sufrimiento⁷ como central para la consagración de ciertos derechos al sujeto. Para Singer, la exclusión de los animales a base de requisitos psicológicos no puede justificar su dolor y sufrimiento, una postura radical

⁷ La pregunta de si los animales pueden sufrir ha incitado, entre otras, la célebre respuesta del filósofo francés Jacques Derrida, quien afirmó que dicha pregunta: «viene a ser [...]: «¿Pueden no poder?» ¿Y qué hay de esta impotencia? ¿Qué hay de la vulnerabilidad experimentada desde esta impotencia? ¿Qué es ese no-poder en el seno del poder? ¿Cuál es la cualidad o la modalidad de esta impotencia? ¿Hasta dónde hay que tenerla en cuenta? ¿Qué derecho concederle? ¿En qué nos atañe? Poder sufrir ya no es un poder, es una posibilidad sin poder, una posibilidad de lo imposible. Aquí se aloja, como la manera más radical de pensar la finitud que compartimos con los animales, la mortalidad que pertenece a la finitud misma de la vida, a la experiencia de la compasión, a la posibilidad de compartir la posibilidad de esta im-potencia, la posibilidad de esta imposibilidad, la angustia de esta vulnerabilidad y la vulnerabilidad de esta angustia» (Derrida 44).

para la época (*cf.* Garrard 146-148 y Buell 2001 225-226). En otras palabras, la cuestión de si el perro –tomemos el animal prototípico de nuestra cotidianidad– puede expresarse verbalmente o tiene capacidades cognitivas equiparables a los del ser humano es secundaria; lo que cabría plantearse como el interrogante principal es si nuestra acción va a perjudicar a dicho animal. Lo relevante, por lo tanto, es la capacidad de sufrir, que, en última instancia, es común a seres humanos y no humanos, es decir, a todos los seres sintientes.

Esta posición ha de entenderse como un corte decisivo con el legado de la concepción cartesiana del animal como una máquina, con la cual se ha justificado su degradación por parte del humano. En su *Discurso del método* (1637), Descartes defendía «la libertad del ser humano frente al mecanicismo de la naturaleza animal en virtud de su disposición de lenguaje, razón y conciencia autorreflexiva» (Marrero Henríquez 2017 262-263). La frase más célebre de dicha obra, *cogito, ergo sum*, deja constancia de la visión donde la racionalidad humana se impone a la naturaleza que funciona a base de repetición mecánica e involuntaria, pues si el sujeto no dispone de la mencionada facultad racional, simplemente no es. Dicha obra ha tenido una amplia recepción y sus ideas continuaron durante la Ilustración europea, cuyas figuras centrales abogaban por una represión absoluta de las formas latentes de lo animal en seres humanos (Huggan y Tiffin 134). Las metáforas zoomórficas denigradoras, como bien muestran Huggan y Tiffin, persiste incluso hoy en discursos de odio y se emplea para descalificar al oponente o a todo un grupo (135).

La reivindicación de los derechos de los animales, como lo explica Marrero Henríquez, se intensificó en los años 1970, y se ha expandido a varios ámbitos desde entonces (2017 260). El campo académico, si nos centramos en las humanidades, ha contribuido en forma de nuevos enfoques que estudian la representación de lo animal en artefactos culturales, aunque la reacción más notable ha sido la instauración de los estudios animales como un ámbito transdisciplinario, cuyo interés principal son los animales. Por génesis académicas diferentes, los estudios animales no forman parte de la ecocrítica *stricto sensu*, pero, teniendo en cuenta el lugar central que se concede al animal en ambas disciplinas, en muchos casos no siempre es posible trazar una frontera nítida.

A la ecocrítica le interesan los recursos retóricos y poéticos para introducir al animal en la narración, y reflexiona sobre la representación de sujetos no humanos en textos literarios y maneras de otorgarles una voz propia, que en la mayoría de los casos desemboca en su antropomorfización. Desde la perspectiva de Huggan y Tiffin, tal antropomorfización puede

explicarse por el hecho de que las especies animales existan para la población moderna principalmente a nivel simbólico (193), puesto que su posición en la semiosfera revela más sobre el humano y el contexto cultural que de esos mismos animales y sus rasgos. En textos literarios, ya por su lógica literaria interna, ya por la visión tradicional de críticos que descartaban a los animales como actantes y los reducían a alegorías, «los animales literarios [suelen ser] [...] símbolos de algo, o metáforas, o símiles, que en poco o nada atienden al animal que los sustenta» (Marrero Henríquez 2017 273).

No obstante, las obras artísticas y aportaciones teóricas recientes se preocupan por explorar las vías por las que se subvierte esa separación ortodoxa entre el ser humano y otros seres vivos. El posthumanismo es una de tales corrientes, que ofrece una visión diferente de lo que es, o puede llegar a ser, el humano. A pesar de que el posthumanismo más conocido es la imagen ciberéntica futurista en la que se produce una fusión entre el humano y la máquina –impulsado por las reflexiones teóricas de Donna Haraway y su manifiesto cyborg–, hay otra perspectiva posthumanista, la que interroga la frontera que aparta la especie humana del resto de la comunidad biótica y pone de manifiesto el alto nivel de agencia de otros integrantes del ecosistema (Marrero Henríquez 2017 263). Tanto los críticos como los escritores han indagado últimamente en la distinción entre el humano y el animal, apuntando hacia los sujetos que se ubican en el umbral entre los dos polos. Los individuos como los hombres-basura que Heffes estudia en su libro anteriormente mencionado nos muestran que a veces la representación de sujetos marginalizados en el discurso hegemónico no depende de su naturaleza animal o humana. O, volviendo al campo argentino, que la toxicidad afecta por igual al hombre como a los demás seres vivos que lo habitan.

3. Samanta Schweblin, «hija de la globalización»

Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) es una de las narradoras más conocidas, traducidas (con traducciones a más de veinte idiomas) y representativas de la literatura argentina actual. Estudió la carrera de Diseño de Imagen y Sonido con especialización en guion cinematográfico en la Universidad de Buenos Aires. En una entrevista en *Anfibia* de 2019, la autora argentina comenta su relación con el mundo literario: «[y]o no hice la carrera de Letras, mi formación literaria se forjó de forma autodidacta y ecléctica, en bibliotecas de amigos, algunas librerías o talleres literarios» (Laube, s.p.).

Su primer libro de cuentos, *El núcleo del disturbio*, fue publicado en 2002. Esta colección de doce narraciones le valió el Premio del Fondo Nacional de las Artes de Argentina, y el relato «Hacia la alegre civilización de la capital», incluido en el libro, había sido galardonado en 2001 con el primer premio en el Concurso de Cuento Haroldo Conti. En su obra inicial, Schweblin ya asienta los pilares de su estética: llegar al núcleo de las relaciones humanas y de la violencia, sobre todo hacia la mujer, elaborando narraciones donde sobresale la irrupción de elementos insólitos o fantásticos en la cotidianeidad, que producen extrañamiento de lo verosímil. A través de sus discursos que se mueven entre lo absurdo, lo fantástico, lo terrorífico y lo distópico, Schweblin crea atmósferas cortazarianas y continúa la tradición literaria argentina proclive a las representaciones no miméticas. Su estilo agudo y preciso, de adjetivación connotativa, suscita una tensión inquietante en el lector, consciente de que los enigmas narrativos se han vuelto interrogantes ontológicos. Schweblin comenta que «cuanto más fuerte y concreto es lo que quiero decir, menos palabras debería utilizar» (Sevilla y Barragán 115). De ejemplo nos servirá el cuento mencionado «Hacia la alegre civilización de la capital», en el que el protagonista, Gruner, quiere volver del pueblo perdido a la *alegre civilización*, pero no tiene cambio para comprarse el billete del tren y se entera de que los trenes ni siquiera se detienen en su estación. Luego se aloja en la casa del boleterero y, junto a otras personas que se encuentran en la misma situación, trama una estrategia para escapar, con lo cual el relato «apela al absurdo, al humor, reelabora hallazgos kafkianos y construye un cruce tiempo-espacio abstracto donde el tiempo está detenido y cualquier traslado geográfico termina llevando a la gente a un lugar exactamente igual del que partió» (Drucaroff 2011 23).

El éxito siguiente de la autora fue la colección *Pájaros en boca y otros cuentos* (2009)⁸, que ganó el Premio Casa de las Américas, a la que se sumaron *Siete casas vacías* (2015), laureada por el premio de Narrativa Breve Ribera del Duero, y *La respiración cavernaria* (2017). En los cuentos de dichas recopilaciones, Schweblin da un paso más allá en la elaboración de su poética, que dialoga con las ideas que le aportaron Samuel Beckett, Boris Vian o Dino Buzzati, la técnica narrativa de los norteamericanos Raymond Carver, Jerome D. Salinger o John W. Cheever, y la tradición del fantástico rioplatense de Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto, y Felisberto Hernández (Sevilla y Barragán 113).

Conocida más bien por sus exitosos cuentos cortos, Schweblin ha publicado recientemente también dos narraciones más extensas⁹, *Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis* (2020), que le han asegurado mayor proyección internacional. Suzanna Regazonni explica que *Distancia de rescate* forma parte del boom de autoras hispanoamericanas que se produjo hacia 2015 con las publicaciones del libro Samanta Schweblin, los relatos de Mariana Enriquez y una novela de Pola Oloixarac, «libros recibidos con interés y elogiosos artículos en la prensa norteamericana» (163). El mismo año, el libro de Schweblin obtuvo el Premio Tigre Juan.

Distancia de rescate, escrita durante el primer año de la residencia de Schweblin en Berlín, sigue la historia de Amanda, una madre sobreprotectora que agoniza en su lecho de muerte en un pueblo rural, y se acuerda de su estancia en el campo que se convirtió en una pesadilla. Carla, la vecina que conoció, y su hijo David funcionan como señales que presagian la intoxicación de Amanda y su hija Nina que se produce en la pampa contaminada. La problemática ecológica, el tema de la maternidad, la relación entre madres y sus hijos, junto al planteamiento narrativo minuciosamente detallado, hacen de esta obra perturbadora una de las más aclamadas en la literatura argentina reciente. Tras la entrada en el mercado anglosajón, *Distancia de rescate* ganó en 2018 el Premio Tournament of Books y el Premio Shirley Jackson en la categoría de novela corta, mientras la traducción inglesa de *Distancia de rescate* (*Fever Dream*, traducida por Megan McDowell) fue seleccionada como finalista para el premio Man Booker International Prize en 2017. En 2021, se estrenó también la película *Distancia de rescate*

⁸ La primera edición se publicó bajo el título de *La furia de las pestes* en 2008. En la edición del libro hecha por Literatura Random House en 2018 fueron añadidos siete cuentos inéditos, así que el libro inculye veintidós relatos al final.

⁹ Aunque *Kentukis* sí es una novela propiamente dicha, la estructura y los rasgos formales de *Distancia de rescate* llevan a sus diversas denominaciones genéricas dentro de la crítica. Aquí no nos ocuparemos de las clasificaciones de géneros literarios ni de su aplicación al caso concreto, y entenderemos el libro como una *nouvelle*, narración a caballo entre novela y cuento.

dirigida por la directora peruana Claudia Llosa, basada en la novela homónima de Schweblin. El guion fue elaborado por la directora y la escritora argentina.

El elemento unificador que entrelaza las diferentes historias de su segunda novela, *Kentukis*, y su eje narrativo, es el kentuki, una ingeniosa invención de la autora. Se trata de un objeto en forma de animal que permite a su propietario comunicarse con otro usuario cuya identidad desconoce. Puesto que las relaciones que los desconocidos entablan a través de sus kentukis varían en cuanto a su naturaleza, duración y grado de intimidad, la novela explora la construcción virtual de la identidad, la violencia, las caras y caretas de la globalización, así como el papel de la tecnología en la contemporaneidad. En *Kentukis*, Schweblin se centra de nuevo en familia como una institución social básica y saca a la luz relaciones familiares, a menudo disfuncionales. La dinámica familiar, el amor y la maternidad se desvelan como sus preocupaciones constantes, permeadas por el sinsentido de muchos aspectos de nuestras vidas. En la vacilación entre la ficción distópica de *Kentukis* y el relato del terror maternal de *Distancia de rescate*, la estrategia narrativa característica para la autora argentina sigue siendo la elipsis (Regazonni 187).

Con respecto a las corrientes de la literatura hispanoamericana actual, Schweblin se ubica, por un lado, en el grupo de las escritoras argentinas que «ha adquirido un protagonismo insólito en el siglo XXI» (Gallego Cuiñas 2020 71). Según señala Sonia Mattalía, la eclosión más significativa de las escritoras latinoamericanas se produce en los años setenta del siglo pasado y continúa en las décadas posteriores (156). Desde entonces, las obras literarias escritas por mujeres se vuelven cada vez más visibles, a la par con la irrupción de perspectivas feministas, hasta alcanzar su posición actual en el mercado (internacional) del libro. Gallego Cuiñas, que ha intentado sintetizar los rasgos de la novísima novela argentina, señala justamente esta presencia «masiva y reveladora» de las escritoras y poéticas feministas como la marca fundamental de la literatura actual (2020 72). Aparte de Schweblin, la reciente ola de autoras argentinas la constituyen, entre otras, Mariana Enriquez, Pola Olaixarac, Selva Almada y Ariana Harwitz.

Por otro lado, Schweblin es una de las integrantes más famosas fuera de las fronteras nacionales de la llamada Nueva narrativa argentina. En su libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), Elsa Drucaroff emplea dicho término al realizar una revisión crítica de la producción narrativa de los escritores argentinos que nacieron después de 1960 y empezaron a publicar a partir de los años 90. Con el afán de acabar con la visión de

que en la literatura argentina no pasaba nada desde finales de los años setenta, halla las manchas temáticas recurrentes y los procedimientos extendidos entre las nuevas promociones literarias, tal como la incertidumbre, el filicidio, la sensibilidad al lenguaje, la trascendencia del cuerpo, la civilbarbarie, y, sobre todo, el trauma del pasado dictatorial, donde el golpe militar de 1976 deviene el límite del imaginario histórico.

Según Drucaroff, Schweblin se encuadra en la segunda generación de posdictadura (2011 183), que engloba los escritores nacidos en la década de los setenta, cuyas obras aparecen tras 2004. Marcados por la introducción del neoliberalismo en la economía nacional en los años noventa y la crisis financiera de 2001 que luego desembocó en la crisis editorial, los escritores de esta segunda generación tienen una alta autoconsciencia generacional y «construyen lectores, mercados, visibilidad» (Drucaroff 2016 27). A diferencia de la primera generación de la Nueva narrativa argentina, la segunda la constituyen también las escritoras, una de las más famosas siendo justamente Samanta Schweblin. Sus estilos son heterogéneos, de ahí que el denominador común sea la libertad de probar, de atreverse a acudir a estéticas marginales. En cuanto a Schweblin, sus obras reafirman la recuperación del enigma, la tensión y la vuelta a la trama como un rasgo recurrente de las narraciones argentinas recientes, donde la estructura se establece como elemento primordial.

Si consideramos la politización de la Nueva narrativa argentina (*cf.* Drucaroff 2016 32), no es de extrañar que los textos de Schweblin se comprometen con la realidad contemporánea y los grandes interrogantes del hombre del siglo XXI, que son a la vez universales. Como bien afirma Francisca Noguero Jimémez, «[c]osmopolitas, urbanos y comprometidos especialmente con la literatura, los nuevos narradores retratan sociedades multiculturales, caóticas y tecnificadas en las que cada vez resulta más evidente la falacia de los nacionalismos» (Noguero 2008 176).

Con residencia en Alemania desde 2012, y habiendo vivido un tiempo en Italia, México y China, Schweblin forma parte de las últimas promociones literarias que Noguero Jimémez denomina hijos de la globalización. En términos de la «dialéctica pendular» (Aínsa 2010 925) de la literatura hispanoamericana, que se mueve entre, por una parte, pulsiones centrífugas (el diálogo con las corrientes culturales de la cultura occidental), y, por la otra, centrípetas (una literatura que se preocupa de los problemas locales particulares), la obra de la autora argentina sería representación de lo primero, el planteamiento universalista, pues la mayoría de sus ficciones no incluyen referencias geográficas concretas y problematizan las relaciones generales del mundo globalizado de hoy. Si nos centramos en *Distancia de rescate* y el tema

ecológico que nos interesa en este trabajo, la literatura schwebliana sería una muestra del común destino que la Argentina comparte con el resto del viejo mundo, o el planeta entero contemporáneo, y pondría de manifiesto que la problemática medioambiental no pueden sino entenderse a nivel global, el de un mundo interconectado que constituye un ecosistema sumamente complejo.

A pesar de esta extraterritorialidad y las narraciones de tono universal, que conciernen por igual a cualquier habitante del mundo moderno, la misma autora afirma en la entrevista publicada en *Anfibia*: «[y]o sigo siendo una escritora argentina que vive en Berlín. No soy una escritora internacional» (Laube, s.p.). Por eso, en el presente trabajo analizamos *Distancia de rescate* a tenor de las tendencias de la literatura argentina actual, pero siguiendo el paradigma ecocrítico, que aboga por una visión holística y global que trasciende las fronteras nacionales, sean estas físicas, políticas o culturales.

4. *Distancia de rescate*: plano formal como reflejo del plano temático

Nerea Oreja Garralda (2018) estudia *Distancia de rescate* como el relato de los que no tienen voz: las mujeres, los niños, los animales y todos los sujetos abyectos cuyos discursos han sido silenciados a lo largo de la historia. En la *nouvelle* de Schweblin son ellos los que hablan, reaparecen como actores sociales, y en este apartado nos proponemos analizar la yuxtaposición de sus voces en la estructura polifónica de la obra. Tal estructura, junto a ciertos procedimientos que emplea la autora argentina, construye una narración inusitada, una ecoficción cuya configuración formal refleja sus preocupaciones temáticas.

Ideada en un primer momento como cuento, tal y como lo afirma la autora en una entrevista¹⁰, *Distancia de rescate* traza un intento turbador de identificar el punto exacto en el que se produjo la intoxicación, un regreso a la semilla desde la cual brotó el mal que se despliega por el resto de la narración y satura la diégesis. David, un niño de apenas nueve años, se encuentra arrodillado al lado de la cama de Amanda, de la que exige que le cuente la experiencia de la estancia en su pueblo. Hasta aquí estaríamos frente a una escena común, si la mujer no estuviera a punto de fallecer y casi no pudiera seguir la conversación, y si el niño, cuyas directrices guían el relato de Amanda, no encarnara una presencia siniestra de identidad alterada. Los críticos han reparado en la voz extraña de David, su vehemencia y el carácter adulto de su discurso (Nemrava 153, Oreja Garralda 246) como elementos que inquietan al lector desde el mismo comienzo y desmienten el candor infantil asociado a los niños. Sabine Schlickers también comenta que «es inverosímil que el narratario intradieгético de Amanda, que dirige su relato con preguntas precisas e implacables, sea un niño de tan solo seis¹¹ años de edad» (13). La estudiosa procura explicarlo dentro de la lógica del universo schweblinano, donde, como veremos, cabe considerar la posibilidad de que alma de un adulto habite el cuerpo del infante.

Dicho diálogo entre el niño y la mujer es solo el marco general, el armazón sobre el que Schweblin edifica una historia mucho más polifacética. Esta se construye como una búsqueda exasperada en tres niveles narrativos, «en forma de diálogo doblemente metanarrativo» (Oreja Garralda 245). El primer nivel narrativo, el presente de enunciación, lo constituye la conversación entre Amanda y David, que tiene lugar mientras Amanda está en la sala de emergencias, agonizando en su lecho de muerte. El segundo nivel narrativo lo presenta Amanda como narradora autodieгética, relatando a David su llegada al pueblo y los acontecimientos que

¹⁰ Lo afirma la escritora en la entrevista en *Los 7 locos*: https://www.youtube.com/watch?v=hkFcL_hKnGk.

¹¹ Según nuestro cálculo, basado en las referencias de las páginas 16 y 17 de la obra, David debe tener nueve años, ya que enfermó a los tres años, hacía unos seis años en el momento de narración.

precedieron, incluidas sus conversaciones con Carla, la madre de David. El tercero y último nivel narrativo y temporal lo forman las historias de Carla, también narradora homodiegética, a través de las que descubrimos lo que había pasado años atrás a su hijo, marido y a ella. Sus «narraciones que florecen» (De Leone 2017 67) abarcan la historia de la intoxicación de David, la muerte del padrillo arrendado, así como el retrato de su marido Omar y el cambio de su carácter a causa de los acontecimientos nefastos.

En términos temporales, la estructura de la obra se divide en un presente del diálogo entre Amanda y Carla, un pasado cercano y un pasado lejano. Para facilitar la lectura, las réplicas de David del presente están en cursiva, mientras que los diálogos del segundo nivel, el pasado cercano, se introducen con rayas. Esta diversificación tipográfica pone de relieve la planificación minuciosa del texto y marca visualmente el primer nivel narrativo, el más abierto a diferentes lecturas.

A pesar de varios niveles narrativos y voces que se intercambian a lo largo de la narración en una heteroglosia bajtiniana, la *nouvelle* podría parecer relativamente simple a primera vista según el análisis expuesto. La división didáctica de los tres niveles en aras de un análisis sistemático no hace justicia a «la muy compleja y perfecta estructura del texto» (Drucaroff 2018, s.p.), por lo que se comentarán con más detalle algunos aspectos formales del discurso y partes del texto especialmente innovadoras.

Lo primero en lo que hay que reparar es que los diferentes niveles, como líneas narrativas de una historia general cuyas coordenadas el lector va identificando, se solapan constantemente, con frecuencia en la misma página. Esto vale sobre todo en cuanto al segundo y tercer nivel, o sea, la historia de Amanda que reproduce las conversaciones de Carla, en las que esta relata los acontecimientos que le marcaron la vida. A modo de ejemplo, cuando Carla le confiesa a Amanda qué sucedió con David y explica que acudió a la mujer de la casa verde para salvar a su hijo (tercer nivel), Amanda agrega que quería «decirle a Carla que todo es una gran barbaridad» (Schweblin 28) (segundo nivel). De repente, se introduce la voz inquietante de David que comenta a Amanda: «[e]sa es una opinión tuya. Eso no es importante» (*ibid*) (primer nivel). El lector sigue a la vez el desarrollo de las distintas líneas argumentales, un procedimiento que nos induce a estar atentos a posibles paralelismos entre los hechos de diferentes niveles. En el fragmento concreto, la autora consigue un contraste brusco entre el ambiente veraniego ameno, al lado de una pileta en casa de vacaciones, donde conversan Amanda y Carla, y el drama emotivo de la historia de Carla. Amanda recuerda (con detalles

sorprendentes) las frases conmovedoras de Carla, en las que intercala la descripción de los movimientos de su hija que estaba en el jardín durante la conversación de las dos mujeres. Óscar A. Pérez, al analizar la parte del relato sobre el nacimiento de David y los miedos maternos de Carla, sostiene que la conexión retórica que se establece entre las dos protagonistas es un mecanismo útil para avanzar la trama. Gracias al transcurso en paralelo de las historias, el relato de Carla desempeñaría entonces una advertencia tácita para Amanda y prepararía al lector para lo que viene (153).

Otro ejemplo llamativo del solapamiento como recurso narrativo fructífero es la conversación entre Amanda y David que se duplica. Amanda cuenta la agitación del día cuando halló a David junto a Nina en la casa que alquiló, un acercamiento alarmante para la madre sobreprotectora que en aquel momento ya conocía la historia de David. Pormenoriza lo que ocurrió cuando encontró al niño en la habitación (segundo nivel), y lo explica justamente a ese niño (primer nivel):

Estás de pie en el medio del cuarto, mirando hacia la puerta, como esperándonos.
Quizá hasta preguntándote por qué tanta alarma.
—¿Dónde está Nina? —te pregunto.
No me contestás.
No sé dónde está Nina en ese momento, y no te conozco (49).

Las palabras dirigidas a David no fueron respondidas, pero el niño es su interlocutor en el presente de la narración, así que aprovecha la ocasión para justificar su silencio de aquel día. Esta conversación que salta del segundo al primer nivel narrativo es solo una muestra de los mecanismos narrativos sutiles del discurso schwebliano, que no hacen que el texto sea hermético a pesar de su complejidad.

En ciertos momentos de la narración, cuando nos sumimos en las historias de las dos madres, que aparecen sin comentarios de David en algunas partes, hasta podemos llegar a olvidarnos del primer nivel narrativo. Verbigracia, la voz de David vuelve a interrumpir en la página 28, tras una docena de páginas en las que el niño no introduce sus observaciones. Nos acuerda así de su presencia, a veces encubierta, que acompaña toda la narración y causa desasosiego en el lector. Sus reapariciones abruptas serían una concretización formal de la retórica del miedo que estudia Pablo Brescia (2020) en relación con las escritoras argentinas actuales.

Esta presencia del niño también ha sido discutida desde el punto de vista narratológico. En cuanto a análisis existentes, Forrtes se refiere a Amanda como a la narradora (150), igual que González Dinamarca (96) y Grenoville (71), mientras a David le otorga la «calidad de narrador-

interrogador omnisciente» (152). Nemrava, quien ha llevado a cabo el estudio narratológico más exhaustivo de la obra hasta el momento, afirma que el discurso emplea todas las focalizaciones (cero, interna, externa) o, en otras palabras, combina el narrador cuasi-omnisciente con el narrador observador (154). El investigador checo también propone su hipótesis en lo que atañe al rol de David: «¿No sería David el narrador, “transmigrao” en el cuerpo de otros personajes, tanto omnisciente como observador? Sugerimos la hipótesis de atribuir a David el papel del narrador “ausente” o “sustituido”, representado por Amanda, parcialmente por Carla» (Nemrava 155). Su lectura podría ser válida dentro de las leyes de la diégesis y, aunque nos parece demasiado atrevida, demuestra el potencial interpretativo del texto. Lo cierto es que, a pesar de que se emplea la focalización interna y que Amanda narra lo que vivió, David es el que le sugiere en qué enfocar su narración y qué rumbo emprender. La distinción narratológica tradicional de *quién ve* (focalización) y *quién habla* (narrador) deviene, por lo tanto, obsoleta, pues Amanda sí cuenta su historia, pero ni sabe lo que buscan en ella ni disfruta de la libertad completa de presentarla como le parezca oportuno.

Asimismo, quisiéramos llamar la atención a la negociación del papel del narrador entre Amanda y David que se produce en el primer nivel narrativo ya avanzado el argumento, cuando Amanda no es capaz de seguir el hilo de su historia. En la página 84 presenciamos la escena de la intoxicación de Amanda y Nina en el campo de soja, donde los síntomas se agravan, y la mujer ya no sabe a ciencia cierta qué le ocurrió. Entonces David asume la posición del narrador y explica qué es lo que pasa a continuación, de modo que la imagen de David como interlocutor que no conoce los pormenores de la historia se pone en entredicho. El efecto de extrañeza que provoca el hecho de que David pueda continuar la narración se refleja en la reacción de Amanda: «¿Cómo sabés que eso es lo que pasa? ¿Lo ves? ¿Estabas ahí escondido? [...] ¿O es eso que dijiste, que ya hablamos del veneno, de la intoxicación, que ya te conté cómo llegué acá otras veces?» (84-85). Schweblin así soluciona parcialmente la confusión potencial del lector y prevé su desconcierto por los saltos narrativos y cronológicos. En este sentido Amanda plasma la voz del lector en el texto y expresa explícitamente sus interrogantes posibles acerca de la manera de contar la historia y ordenar el discurso.

No obstante, los comentarios metanarrativos son más característicos para David, quien, como avanzamos, hace de guía virgiliano a Amanda a vistas de encontrar el punto exacto en que ella y su hija contrajeron la enfermedad. El intercambio verbal entre los dos en el primer nivel narrativo no es una conversación propiamente dicha, ya que en la mayoría de los casos David solo señala a Amanda cómo proseguir con su historia, en qué detenerse y qué descartar por

insignificante. Dada la abundancia de sus reflexiones en torno a la construcción del discurso, Grenoville afirma que *Distancia de rescate* es a la vez «una historia de la escritura» (70) e introduce la idea de un segundo hilo del relato, el hilo invisible entre Amanda y David que no deja que la mujer se aleje de lo esencial. David insiste en que el tiempo se les va acabando, acelera la historia y descarta todo lo que, en su opinión, carece de importancia. Para discernir lo importante de lo fútil en la narración, es imprescindible prestar atención a los detalles. Según afirma la voz madura del niño, «[e]l punto exacto está en un detalle, hay que ser observador» (14). De Leone explica que dicha «teoría del detalle», al margen de otras observaciones, enseña cómo contar una historia hoy (2017 71). La relevancia de lo contado, la vital brevedad del discurso que no se ramifica en digresiones sobrantes y la reiteración del valor central del detalle se configuran como las instrucciones que más destacan de esta teoría narrativa que elabora la autora a través de David. Tomando en consideración que en la obra de Schweblin dominan las formas breves, dichos puntos podrían entenderse como parte de una poética personal que se ha ido formando a lo largo de su labor profesional.

4.1. La fiabilidad de lo narrado

Pero, ¿nos podemos fiar de lo que expone Amanda? Su involucramiento afectivo –relata el conato de resguardar a su hija de la muerte, de procurar escapar del peligro ubicuo en el pueblo– no le permite distanciarse de los hechos, adscribirles sentido fuera de su miedo maternal. Por eso no es de extrañar que su discurso no sea lineal, ordenado, que omita información que consideramos importante, y vuelve al mismo pensamiento en varias ocasiones. Por ejemplo, el primer encuentro con Amanda y la llegada a la casa alquilada no se cuentan en la primera fase del diálogo entre David y Amanda. Tampoco se nos revela la información de que Carla le había advertido de no beber agua potable por su mal olor, lo que se expresa solo al final de la obra.

La focalización interna del primer nivel ya restringe nuestro conocimiento de los hechos a una visión concreta, la de Amanda, pero conforme nos acercamos al final, nos damos cuenta de que ella incluso se encuentra en un estado alterado desde el mismo inicio de la narración (Pérez 156). La intoxicación, el contacto con una materia venenosa, ha provocado un estado de confusión general que acompaña los síntomas corporales. Oreja Garralda entiende su condición como la expresión de lo abyecto de Kristeva, «estado de semi inconciencia previo a la muerte, en un lugar indefinido y descontextualizado que ella ha dejado de recordar y reconocer» (250).

La desorientación de Amanda crece gradualmente. Ella misma expresa su incapacidad de llevar a cabo lo que le pide David, de dilucidar el orden exacto de los acontecimientos: «[m]e parece

que tengo fiebre, ¿es por eso que todo es tan confuso?» (78). Al comentar que se siente «como si estuviera soñando» (87) y que «[n]i siquiera [sabe] si realmente esto está sucediendo» (35), ubica su discurso a caballo entre lo real y lo onírico, entre el relato fidedigno de unas vacaciones veraniegas y el delirio febril. Sus alucinaciones dan paso a la ambigüedad, un punto de indeterminación del texto que deja el espacio a la participación del lector. Es más, este se ve forzado a cuestionar todas sus conclusiones previas cuando David deja constancia de que Amanda vuelve a contar la misma historia una y otra vez:

Ya me contaste cómo llegaste hasta acá cuatro veces.

No es verdad.

Es verdad.

Pero ya no lo sé, todavía no lo sé.

Lo sabés. Pero no lo entendés (79).

Corresponde a cada lector entonces responder individualmente a las dudas que surgen: ¿son diferentes las versiones que había contado?, ¿se van modificando con cada intento nuevo?, ¿será David el que la estimula a contárselo de nuevo en busca de los detalles ocultos? Hacia el final, incluso se sugiere que el diálogo entre Amanda y David posiblemente nunca tuvo lugar y que puede ser mero producto de la imaginación de la mujer agonizante. El mismo niño deja un indicio que respalda esta interpretación al afirmar que Carla, su madre, vio a Amanda desfalleciente que alucinaba con él (110).

Hasta el final del libro, Amanda mezcla la cronología y su relato se vuelve cada vez menos comprensible, por lo que David la reemplaza como narrador. Cada uno cuenta una parte de lo que sucedió casi hasta el mismo cierre de la narración, pero el cambio más notable tiene lugar antes de la última escena. David le avisa a Amanda que la va a empujar hacia delante para que pueda escuchar a su padre, después de lo que ocurre «el pasaje de una narradora protagonista a una omnisciente, una suerte de ascenso a la omnisciencia» (Grenoville 71). Amanda, ahora narradora omnisciente (¿muerta?), presencia la visita de su marido de la capital al pueblo donde estuvo con Nina, su hija. Su marido se encuentra con Omar, esperando descubrir por qué Nina ya no es la misma y qué es lo que pasó exactamente durante las vacaciones. La distancia temporal de más de un mes entre la intoxicación de la hija y la visita del padre, por consiguiente, puede leerse como una prolepsis extradiegética, donde la Amanda fallecida tiene la facultad de observar lo que ocurrirá en el futuro y, de manera rulfiana, continúa la narración de ultratumba.

Este juego de escondite reta a lector a ir acostumbrando su descodificación del argumento a los cambios narrativos y a la información que se le presenta típicamente en forma de indicios. Pérez así valora el efecto que produce de la estructura del texto:

At the structure level, the in medias res beginning, the rapid pace, the interrogation-like atmosphere, the flashbacks within flashbacks, the mises en abyme, are all working to produce a general sense of disorientation that leaves little room for the reader to make sense of what is happening and triggers an affective response (157).

El afecto narrativo es también uno de los conceptos claves que elabora Heather Houser en su estudio de la ficción estadounidense centrado en las trabazones entre enfermedad y medioambiente, *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction; Environment and Affect* (2014). La crítica norteamericana sostiene que lo afectivo se inscribe en los aspectos formales del texto, como las metáforas usadas, la estructura del argumento o la elaboración de relaciones entre personajes (Houser 3), lo que coincide con la conclusión de Pérez y nuestro análisis. Houser acuña el término *ecosickness fiction* como noción que abarca mucho más de la representación de diferentes dolencias y sus síntomas. A tenor de su explicación:

ecosickness narratives establish that environmental and biomedical dilemmas produce representational dilemmas, problems of literary form that the techniques of postmodernism realism, nature writing, scientific communication, or activist polemic alone cannot neatly resolve (Houser 4).

En otras palabras, dicho sintagma intenta poner de relieve la interdependencia de lo estético y lo ético, los rasgos formales del texto y el nivel temático. En nuestro caso, los comentarios metanarrativos y los elementos de la estructura a los que dedicamos las páginas anteriores demuestran que el plano formal no funciona independientemente del tema y el nivel semántico. Como consecuencia, el ritmo acelerado de la narración causa la sensación de la inminencia del peligro causado por la contaminación y una ansiedad creciente de una madre desesperada que está en búsqueda del momento en el que su niña enfermó. Esta misma inminencia impide que nos distraigamos, e impone la brevedad y concisión como imperativos absolutos. David apresura la historia de Amanda y desarticula las imágenes que ella le presenta, para intentar identificar los detalles que les permitirán encontrar el punto exacto del envenenamiento. Sin embargo, Amanda no tiene la clave para analizar los hechos, no sabe cuáles son los criterios para cualificar cierto recuerdo como importante. Su incertidumbre y el enmarañamiento formal del texto que exige nuestra participación enfatizan, por su parte, la incapacidad de reconocer lo relevante en los discursos públicos al que se enfrenta el hombre contemporáneo. Dichos

discursos públicos, que se entrecruzan afin a diferentes voces narrativas del texto de Schweblin, igualan al lector con la protagonista confundida, indecisa, impotente.

Aunque la obra sí llega al punto exacto y se determina el momento de la intoxicación de Amanda y Nina, no llegamos a saber si la mujer pudo inferir al final qué es lo que hay que entender como importante. La duda que concierne el punto exacto queda resuelta, pero sigue abierta la del punto ciego, con mayor trascendencia. Javier Cercas, en su libro *El punto ciego* (2014), utiliza dicha metáfora visual para defender la idea de que toda novela pretende responder a una pregunta central, aún a sabiendas de que una respuesta rotunda no es posible. El escritor y crítico literario español afirma que:

escribir una novela consiste en plantearse una pregunta compleja para formularla de la manera más compleja posible, no para contestarla, o no para contestarla de manera clara e inequívoca; consiste en sumergirse en un enigma para volverlo irresoluble, no para descifrarlo [...]. Ese enigma es el punto ciego, y lo mejor que tienen que decir estas novelas lo dicen a través de él: a través de ese silencio plétórico de sentido, de esa ceguera visionaria, de esa oscuridad radiante, de esa ambigüedad sin solución (Cercas 18).

Partiendo de la pregunta explícita qué es lo importante, que se postula como un misterio indescifrable para Amanda, y que ya en sí encierra una serie de interrogantes que van mucho más allá del contexto concreto de la narración, en nuestro análisis ecocrítico de *Distancia de rescate* intentaremos identificar también el punto ciego en el nivel temático del texto. Las dimensiones formales del texto que analizamos, como el solapamiento de niveles narrativos que incurre en confrontaciones inesperadas, la desestabilización de la frontera entre la voz narrativa y la focalización, la negociación del papel de narrador entre Amanda y David, la exuberancia de comentarios metanarrativos, así como las dudas en cuanto al estado psíquico de Amanda y el estatuto ontológico de su historia, demuestran que la estructura es tan relevante como el argumento para la compleja configuración de dicha pregunta central del libro. Su planeamiento y los rasgos formales del texto convierten al lector en la figura clave; en él recae arbitrar qué pasó al final, cómo entenderlo y qué juicio emitir hacia los acontecimientos que se pierden en la dialéctica de niveles temporales y espaciales.

5. Un mundo tóxico

El veneno es el punto de partida y, a su vez, el catalizador del argumento de *Distancia de rescate*. Amanda y Nina, que se marchan de la metrópoli para pasar unas vacaciones en el campo, allí hallan –al principio sin saberlo– a los sujetos intoxicados, enfermos, y el suelo pampeano contaminado. Conforme transcurre su estancia, Amanda atisba cada vez más claramente la envergadura del problema medioambiental, pero ya es demasiado tarde para huir. Su intoxicación, como la de su hija, parece inevitable.

El lugar central del envenenamiento lo corroboran también algunas de las traducciones del título de la obra. Por ejemplo, la *nouvelle* se intitula *Toxique* en francés, mientras la editorial alemana optó por *Das Gift*¹², lo que significa 'el veneno'. Estas decisiones traductológicas, amén de apuntar hacia el tema principal del que se desenvuelve una narración multidimensional, reflejan el estado del mercado comercial y los gustos actuales del público. El incremento del número de obras artísticas que giran en torno de un mundo tóxico ha acompañado mano a mano el desarrollo de industria, la veloz globalización y la constitución de sociedades de riesgo contemporáneas, sobre todo a partir de la Guerra Fría y la era nuclear. Como señala Greg Garrard, «'[p]ollution' has seeped into our culture in many areas and on various levels of representation, from implicit environmental concern [...] to explicit environmental thrillers» (13-14). Como ya explicamos, este desasosiego frente a la toxicidad del mundo que nos rodea se refleja en lo que Buell denomina el discurso tóxico, con sus cuatro rasgos principales. Si nos concentramos en la Nueva narrativa argentina, esta preocupación medioambiental se traduce principalmente en la representación de los campos contaminados como paisaje narrativo recurrente.

En *Distancia de rescate*, empero, no hay mención ni de los pesticidas ni de los agroquímicos ni del glifosato. Al margen de la lógica de la obra literaria como *opera aperta*, cuyas leyes prescriben que se calle más de lo que se revela, la ausencia de referencias explícitas está de acuerdo también con las líneas generales del discurso tóxico que demarca Buell. El crítico enfatiza que el discurso tóxico es «discourse of allegation or insinuation rather than of proof» (Buell 2001 48). La falta de alusiones a una realidad concreta respalda asimismo una lectura universal de la obra que no quedaría limitada a la situación argentina, sino constituiría una alegoría de contaminación a nivel mundial.

¹² El análisis de las diferentes traducciones del título y sus posibles razones excede el presente trabajo, pero merecen, junto con los elementos paratextuales, un estudio detallado.

No obstante, la irreferencialidad no significa que «lo que sea que haya maldecido a [aquel] pueblo en los últimos diez años» (111) quede sin debida explicación. Los campos de soja que circunscriben al pueblo, los baldes de plástico, el rocío artificial, las advertencias de Carla, las criaturas deformadas, elementos a los que volveremos en este trabajo, crean una atmósfera asfixiante en el que el lector presiente el peligro que acecha a Amanda y Nina. Otro indicio del origen de lo que se les inoculara a los sujetos vivientes del pueblo es la pesadilla de Amanda en la que su hija y marido la esperan pacientemente a la mesa de cocina, donde se encuentra una extraña lata de arvejas. La mujer comenta que es «[m]ás grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas» (55). En contraste con la pequeña feria de alimentos de quintas o de producción artesanal que había visitado el primer día de su estancia, Amanda ahora observa el producto que metonímicamente encierra el tema medioambiental de la narración, una «metonimia del campo tóxico» (González Dinamarca 99). La lata se convierte en símbolo sintético de la producción industrial de comida y todo un sistema económico, en una «presencia alarmante» (55) que indica hacia dónde hay que dirigir la mirada para identificar lo importante, un espantapájaros dentro del hogar familiar que advierte de la depredación ambiental. Aún más, la indicación de su precio bajo implica una sociedad donde los individuos con menos recursos económicos –no Amanda que alquila una casa en el campo para huir del verano ciudadano– son los con la peor alimentación que incluye comestibles posiblemente perniciosos de dudoso origen. Tomando en cuenta que en el mismo sueño de Amanda su hija le avisa que ya no es Nina y mantiene la boca abierta «como si necesitara una gran cantidad de aire» (56), lo que interpretamos como bostezos posteriores a la migración del espíritu de Nina que menciona la curandera del pueblo, la pesadilla puede leerse como un resumen proléptico de la *nouvelle*. La soja, en vez de alimentar, causará la muerte, y la niña estará sometida al ritual local para salvar su alma del cuerpo intoxicado. Se trata de un *mise en abysme* típico cuyo significado el personaje desconoce en su momento y funciona como reflejo del nivel narrativo superior.

Si el origen de sustancias ponzoñosas no se expresa abiertamente, sus efectos visibles en los cuerpos contagiados colman la narración. La vida silvestre, los animales domésticos y los humanos, sean locales como David y los demás niños del pueblo, o sean turistas como Amanda y Nina, se ven afectados por el contacto con el veneno. Carla se remonta al día en que su caballo se intoxicó tras beber del riachuelo y cuenta a Amanda el horror de darse cuenta de que David había tomado la misma agua. Sus síntomas se asemejan a los del padrillo, a lo que se agregan

los ojos enrojecidos, la piel rosácea y las manchas blancas de David a las que se alude repetidamente. Desesperada, Carla acudió a un ritual local, elemento narrativo fantástico, a fin de salvar al hijo moribundo, pero ella misma se refiere a la forma de David tras el ritual como un monstruo. Después de la alteración que sufrió David, que forma parte de la historia de Carla en el tercer nivel narrativo, la experiencia límite del envenenamiento se nos presenta más inmediatamente cuando Amanda y Nina entran en contacto con el medioambiente contaminado. En cuanto a su caso, se mencionan problemas de coordinación, picazón constante que se adscribe a los llamados *gusanos*, jaqueca feroz, mareos y náuseas, palidez, el sabor amargo debajo de la lengua, debilidad general y, sobre todo, la fiebre. La enfermera a la que se dirigen al principio reconoce los primeros síntomas que sienten las dos como una insolación, una diagnosis que el lector ya puede apreciar errónea.

Sin embargo, se indica explícitamente que el contacto directo con los pesticidas no es imprescindible, ya que la transmisión se efectúa igualmente entre madres e hijos: «[n]o todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron» (104). Las enfermedades congénitas dejan claro que la reproducción de la comunidad como tal se ve alterada. Algunas mujeres ni siquiera llegan a dar a luz por una tasa elevada de abortos espontáneos. Si el hijo nace, es posible que su cuerpo esté deformado. Ábigail, una *nená* que Nina y Amanda observan mientras hacen la compra, representa un caso de macrocefalia que aparece en la obra. Con todo, la presencia más turbadora es la de un grupo de niños con deformaciones que transita la carretera mientras Amanda intenta huir del pueblo con su hija por el peligro que ya no puede ignorar. Esta «jauría avergonzada» (Forrtes 155), compuesta de 33 niños¹³ camina hacia un recinto local donde pasa sus días y regresa a casa de noche, pues sus padres no saben cómo cuidar de ellos. A Amanda le extraña su piel escamosa y rosácea, la ausencia de pestañas y cejas, vestigios mudos de una niñez que pasan rechazados por sus familias. Son los mismos niños, con cuyos nombres la enfermera cubre la pared de la sala, los que no pueden hacerlo por sí mismos porque «ya no controlan bien los brazos, o ya no controlan su propia cabeza, o tienen la piel tan fina que, si aprietan demasiado los lápices, terminan sangrándoles los dedos» (86).

Distancia de rescate es, por ende, una narración escatológica, en la que se enumera una larga serie de síntomas físicos y psíquicos variopintos. Dicho esto, y considerando la multitud de

¹³ Queda patente la simbología bíblica. Jesús fue crucificado a los 33 años, por lo cual el grupo de los niños puede interpretarse como símbolo del martirio contemporáneo de los más inocentes, los infantes. Su camino sería, entonces, la Vía Dolorosa que se repite día tras día lejos de los ojos de la comunidad local que todavía duerme.

animales intoxicados agonizantes que se introducen también, el cuarto rasgo del discurso tóxico, a saber, la gotificación de los efectos de la contaminación, constituye una dimensión estética señalada de la obra. El hecho se refleja asimismo en ciertas perspectivas dentro de la crítica: Rodrigo Ignacio González Dinamarca, así como Oreja Garralda, estudian el libro de Schweblin en relación con la teoría de lo grotesco de Wolfgang Kayser, mientras que Carolina Alejandra Forrtes lo entiende como reescritura ecocrítica de la novela gótica, afín a Nicolás Campisi, quien lee la obra en claves del gótico femenino. Ramiro Sanchiz incluso habla de una «horrorificación del capitalismo» (202), en el que la transformación del espacio muta las superficies corporales. Ello pone de evidencia el vínculo estrecho entre la salud y la naturaleza que establece la intoxicación, donde la omnipresencia de las sustancias venenosas por la expoliación de la tierra desemboca en la irrupción de cuerpos-monstruos con enfermedades de varia índole.

En lo que sigue de este capítulo ahondaremos más profundamente en la representación del mundo tóxico de *Distancia de rescate*. Observaremos de qué manera la autora utiliza la geografía del pueblo y las relaciones que allí se establecen para construir un escenario vibrante contaminado. En este sentido, nos centraremos especialmente en las casas y los campos de soja. Asimismo, reflexionaremos sobre el posicionamiento de dicha imagen rural, enfrentada a la de la ciudad, dentro de la tradición literaria argentina y, por último, lanzaremos la pregunta si la narración ofrece algún alivio para los que sufren.

5.1. La geografía del pueblo

A la luz de las reflexiones teóricas acerca del espacio y su importancia para la ecocrítica que mencionamos en la parte introductoria, entenderemos el pueblo donde tienen lugar los acontecimientos de *Distancia de rescate* como un espacio simbólico compuesto de lo artificial y lo orgánico, así como de los valores que los personajes asignan a sus elementos concretos. Sus coordenadas geográficas, un aspecto poco investigado de la obra, serán el objeto de análisis de las páginas a continuación.

La narración se ubica en un pueblo cuyo nombre no se revela, y lo único que se detalla en cuanto a su posición geográfica es que está a cuatro horas y media de la capital (68). Pues, un pueblo remoto cualquiera, un lugar que no destaca por ninguna característica en particular. O así lo imaginaba Amanda cuando se dirigía con su hija a pasar sus vacaciones de verano allí. La mujer llega a la casa alquilada del señor Geser con un imaginario rural ya cultivado y explicita el objetivo de su estancia en el campo: «[...] estamos de vacaciones, por eso estamos

acá» (43). Su idealización inicial, que convierte el lugar en un «paisaje de ocio» (Garrard 145) guarda una relación estrecha con el ideario pastoril. El pueblo se asemeja a un *locus amoenus* donde la naturaleza ofrece refugio y el ambiente despreocupado propicia la bondad del ser. Así se presenta el lugar en una primera fase de estancia, que se condensa en la escena arcádica moderna donde Amanda conversa con Carla al lado de la pileta, se refresca con limonada, mientras el olor de protector solar se expande por el jardín. En aquel momento Amanda se siente segura en el ambiente rural, camina descalza y disfruta de las escapadas al lago. Incluso llega a comentar que conducir por los caminos de ripio locales es su única posibilidad de conducir porque, en sus propias palabras, «la ciudad [le] pone demasiado nerviosa (39)».

Aunque Amanda va explorando el pueblo durante sus caminatas y delinea su geografía (los lotes casi todos con soja, demarcados por alambrado, el riachuelo pequeño pero profundo, la casona de Sotomayor), se mueve principalmente entre tres casas. Esas tres viviendas, tres casas diferentes, son los puntos neurálgicos del universo de *Distancia de rescate*. La casa alquilada de Amanda, la casa de Carla que colinda con esa y la casa verde donde opera la curandera son los lugares donde transcurre la mayor parte de la trama, cada uno vinculado a uno de los personajes femeninos (a Amanda, Carla y la mujer de la casa verde, respectivamente). El interés de la autora por ese espacio concreto y su lugar privilegiado dentro de su estética lo demuestra también su libro de cuentos reciente, *Siete casas vacías* (2015), un conjunto de casas donde «transitan el misterio y el miedo» (Brescia 141).

La casa que más espacio narrativo ocupa es la que alquila la familia de Amanda. El pasto, la pileta, el jardín rodeado de ligustrina y las habitaciones amplias son las partes de la casa relevantes para el desarrollo del argumento, y, a la vez, señales de la opulencia de los visitantes que se alojan en ella. Refuerzan la imagen idílica que abre la *nouvelle*, en la cual la casa parece un espacio seguro y ameno. Como indica Glen A. Love, tales representaciones pastorales se construyen como refugios efímeros de la vida urbana y no suelen implicar ninguna marca de su propia identidad (231). Esta difuminación de dimensión identitaria del espacio se posiciona también de manera específica en relación con un ideario de la casa. Ana Gallego Cuiñas indaga en los imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea y apunta que una de las ideas más recurrentes es «la representación de la casa como lugar de memoria, del pasado y de la infancia, esto es: el ‘yo-casa’» (2018 107). La casa que alquilan los ciudadanos que se refugian de la capital no corresponde a este tópico, pero su función dentro de la obra se construye a base de él. En concreto, el texto opera en contra al tópico del lugar de casa como lugar de memoria. Amanda recibe las llaves de una casa *vacía*, un espacio abierto para la

negociación de su propia identidad: ¿qué quiere ser en este espacio nuevo?, ¿cuáles de sus roles sociales descartará, y qué se osará ser? La casa de campo que le alquila señor Geser, donde los turistas vienen y se van, para ella no está saturada de recuerdos, sus habitaciones no conllevan un valor afectivo; la carga del pasado no se revela en cada objeto. En este sentido, la casa es todavía solo un espacio, una dimensión física a la que no se ha adscrito significado (Carter, Donald y Squires xii), que se convierte en lugar solo cuando Amanda se entera de las fuerzas extrañas que operan en el pueblo.

Al inicio, Amanda pasa el tiempo principalmente afuera, conversando con Carla, a quien acaba de conocer. El jardín con su pileta, podría argüirse, establece una zona transitoria al comienzo de la obra, ubicada entre el interior de la casa segura y el pueblo tóxico. El portón, al que se alude en varias ocasiones, sería, por lo tanto, una frontera física y simbólica que se yergue al final del jardín. La protección del portón en un primer momento es eficaz, pero Amanda va descubriendo otros espacios y sujetos menos gratos durante sus caminatas por el pueblo, por lo cual este baluarte se desmorona. Los elementos que delatan la contaminación y el riesgo que corren madre e hija –el perro sin una pierna que sale corriendo del pastizal y la historia de la intoxicación de David que cuenta Carla– irrumpen en el espacio hasta entonces protector. Carla parece ser consciente del peligro que acarrearía su entrada en la casa de Amanda, así como de la importancia de mantener ese espacio no contaminado. Por eso se niega a pisar su interior hasta que un día David escapa y aparece dentro de la casa, en el dormitorio de Nina. Preocupada, Carla entra en la casa ajena en busca de su hijo, lo que la misma Amanda reconoce como un momento clave en el transcurso de la historia: «[q]ué tan terrible será lo que sea que esté pasando como para que tu madre se anime al final a entrar a la casa» (48). Amanda y Nina ya no podrán abrigarse en la casa de los males que afectan a los demás pueblerinos. Así, se destruye la idea de la casa protectora en el sentido bachelardiano y elabora el primer rasgo del discurso tóxico según Buell, la disolución del espacio idílico.

Por otra parte, la casa de Carla se presenta directamente como un espacio austero y hostil. Lo primero que Amanda nota al acercarse es que no hay pasto y que «todo es tierra y polvo» (98). Los edificios auxiliares que observa junto a la vivienda funcionan como recuerdos de un pasado más próspero. Aunque ella también prefiere no entrar en la casa familiar de Carla (59, 98), da el paso decisivo, y se encuentra en un entorno oscuro con pocos muebles y muchos objetos apilados. Repara en las cosas «tan feas e inútiles» (99) de estética kitsch que saturan el espacio. Ello sorprende a Amanda, que imaginaba otra casa para Carla, una mujer que considera hermosa y cuyo aspecto físico comenta reiteradamente. En contraste con la casa de Amanda, en esta otra

todo es pequeño y refleja una vida más humilde. Las tiras plásticas de la cortina de la puerta de entrada oscurecen aún más las interacciones familiares en el interior y crean una sensación de impotencia de sus habitantes. Amanda, al salir hacia su coche, llega a comparar la casa de Carla con «una cueva fría y profunda» (105). En aquellas alturas la mujer ya padece síntomas graves, y este símil podría entenderse como la descripción de la irritación que le causa la luz, pero asimismo deja constancia de su percepción negativa de la casa y su juicio valorativo.

La tercera, y tal vez la más propicia a interpretaciones, es la casa verde. Se trata de una casa modesta a la orilla del riachuelo, pintada de verde, que se ve «insólito en el resto del paisaje» (46). El color verde, como lo resumen poéticamente Chevalier y Gheerbrant, es «el despertar de las aguas primordiales, [...] el despertar de la vida» (1057). A pesar de su coincidencia cromática, este verde de la casa se opone al verde de los campos de soja que se extienden alrededor del pueblo, pues la casa mencionada figura como un lugar de salvación, mientras los campos representan la amenaza oculta. La casa verde no solo destaca por su apariencia, ya que allí vive la llamada mujer de la casa verde —a la que jamás se nombra— que consultan los habitantes del pueblo en casos de problemas de salud graves. La mujer, que siempre insiste en que no es adivina, se convierte en el eje de epistemología alternativa y la medicina tradicional, ya que detecta la energía negativa y cura toda suerte de enfermedades, así como abortos espontáneos. Es significativo que los siete hijos de la curandera, que viven en un edificio separado detrás, nunca entren en la casa verde. La casa verde, pues, podría considerarse un lugar sagrado al que acuden los lugareños por falta de atención médica y la ineficacia de tratamientos convencionales. La actividad más importante para la narración que tiene lugar en la casa verde es la transmigración, una especie de recurso mágico que permite llevar el espíritu del niño¹⁴ intoxicado a otro cuerpo sano, a la vez permitiendo a un alma desconocida entrar en el cuerpo enfermo. A este procedimiento, en el que se refleja el antiguo dualismo entre el cuerpo y el espíritu como la última opción que le queda para salvar al hijo, recurre Carla cuando se envenena David. Lo mismo se repite al final de la obra cuando hay que intentarlo con Nina también. A la luz de este elemento fantástico, se desatan una serie de incógnitas en cuanto al espíritu que habita el cuerpo de David tras el ritual y se estimula al lector a reflexionar sobre la composición de identidad individual, y su desdoblamiento entre lo corporal y lo espiritual.

¹⁴ Hay que indicar que la migración solo se aplica a los niños. La narración no incluye ni menciona casos de los animales o adultos que salvaron su espíritu a través de ese procedimiento. La explicación podría ser bien de carácter práctico (los cuerpos infantiles son mas pequeños y permiten ser manipulados), o bien simbólico (solo los niños merecen ser salvados porque no participaron en la destrucción medioambiental, y eventualmente la podrían combatir).

Vale comentar, además, las ubicaciones de las tres casas. En primer lugar, la casa de campo que arrenda Amanda no está situada exactamente en la parte central del pueblo. Pertenece a una serie de quintas alejadas de la plaza del pueblo, el centro de su vida social. Más concretamente, está a doce cuadras del centro (39). Amanda, al encaminarse a hacer las compras, nota que las viviendas se vuelven cada vez más humildes y chiquitas conforme uno se acerca al centro, que casi no cuentan con jardines y árboles. Este cambio estético apunta hacia una diferenciación socioeconómica que tiene como corolario una separación espacial: los adinerados pueden permitirse habitar las casas de quintas con jardines edénicos, mientras las clases más humildes se aglomeran en espacios limitados. La casa verde no está situada en el centro, pero se encuentra en una serie de casas desgastadas que dan al riachuelo y a los campos de soja, una zona de peligro. La casa de Carla colinda con la casa opulenta de Amanda pero, como vimos, no es nada lujosa. Su ubicación apunta más bien a la riqueza de antaño, cuando los ingresos del negocio familiar agrícola florecía y los edificios para el ganado cumplían su función. Sea cual fuere su posición, estas casas se alejan de la representación de la casa como lugar de la identidad y la intimidad por antonomasia (Gallego Cuiñas 2018 102). No funcionan como espacios de la vida familiar armónica y seguridad personal. Paradójicamente, el único hogar en la obra es Casa Hogar, una cadena de supermercados, un no-lugar de consumo.

El último edificio de importancia que mencionaremos es la sala de emergencias. Este es el único espacio donde se desarrolla el diálogo entre Amanda y David en el primer marco narrativo. El niño está al borde de la cama de la mujer que lleva dos días ingresada por su estado y los dos se enfocan mayoritariamente en las historias retrospectivas de Amanda y Carla. En un momento, no obstante, la mujer se levanta y David la orienta mientras caminan lentamente por el centro de salud humilde. Este lugar no cuenta con los aparatos sofisticados ni con el personal especializado para curar a los pacientes. Por los dibujos de las paredes en una de las habitaciones, Amanda concluye que se trata de un jardín de infantes, pero David refuta tal calificación y la llama *la sala de espera*, una etiqueta indicativa que pone de manifiesto la falta de interés para ofrecer una atención médica mejor o remediar los problemas medioambientales de los habitantes. Los niños afectados que pasan los días allí y los enfermos del pueblo se ven forzados a esperar a los médicos, que tardan varias horas en llegar y «no saben ni pueden hacer nada de nada» (23), esperar a que cambie algo, o, como en el caso de Amanda, esperar a la muerte.

5.2. El campo y la ciudad: la civilbarbarie

Al margen de otros lugares estudiados, la superficie más grande del pueblo la cubren los campos de soja. Las plantaciones, casi todas de soja, rodean la población rural y se extienden a kilómetros. Amanda las observa y señala que «[t]odo es muy verde, un verde perfumado» (65). Ni el color, que hoy día funciona como la metonimia reductiva de la naturaleza como tal, ni el olor agradable del campo de soja omnipresente delatan la amenaza que subyace detrás del monocultivo y empleo de ciertos herbicidas perniciosos.

Amanda y Nina entran en esta zona de peligro cuando pisan la granja de Sotomayor donde trabaja Carla. Con la intención de despedirse de la nueva conocida y volver a su rutina citadina, Amanda llega a la casona con oficinas de Sotomayor, detrás de la cual se abren los inmensos campos, circunvala los hombres¹⁵ con guantes de plástico que bajan los bidones, todo el camión lleno de bidones –los agroquímicos que se aplicarán a las plantaciones–, y pregunta por Carla. Las dos madres y Nina luego pasean alrededor del edificio, se sientan en el pasto y el líquido tóxico del suelo les empapa la ropa. La descripción de la intoxicación la acompañan los comentarios de Amanda que se refieren a la brisa que mueve «la soja con un sonido suave y efervescente, como si la acariciara» (83) y a la soja que «se inclina ahora hacia [ellos]» (84). La imagen de la planta aparentemente inocua que se mueve vivamente en su dirección liga el punto exacto del envenenamiento y el origen del peligro para la comunidad. Lo más cercano a un paisaje natural, en su sentido tradicional, pues es un campo verde donde no queda ninguna huella de la biodiversidad, cubierto de una especie boyante a la que se emplean sustancias que convierten el paisaje en un «desierto verde» (Heffes 2021 353).

Desde ahí, resulta de especial interés la figura de Sotomayor como el propietario de la gran casona y los campos indefinidos. El terrateniente que mantiene el monopolio sobre la producción agraria en el pueblo emplea a Carla, quien pasa la mayor parte de su día laboral ordenando los papeles. Pero hay otro vínculo entre Sotomayor y la familia de Carla. Amanda nota unas caballerizas quemadas que lindan con el terreno de Sotomayor, para enterarse luego de que pertenecen a Omar, el marido de Carla, con lo cual se entreabre la historia de un incendio remoto. La recién llegada agrega que la vista es «hermosa, pero desoladora también, y cuando le pregunto a Carla cómo se incendió, Carla parece contrariada» (68). Al parecer, el edificio encubre una violencia censurada hacia los productores pequeños por parte de las potentes

¹⁵ Vale mencionar que esos son los primeros hombres con los que se cruza Amanda en el pueblo, ya prácticamente de vuelta a la ciudad.

empresas que se adueñan de las vastas áreas y eliminan la competencia. Así se revelan las consecuencias destructivas del monocultivo sin rotación, cuyo afán de lucro va en detrimento de los agricultores locales y los modos de producción tradicionales. La granja de Sotomayor deviene, por lo tanto, el eje de la representación del «campo agrotóxico-asesino y la violencia ecológico-económica» (De Leone 2017 71). Esta es una violencia sutil hacia la tierra y sus habitantes, una devastación progresiva que no presupone una confrontación sangrienta con los agresores, cuyas caras ahora se han vuelto irreconocibles. En otras palabras, se trata de una violencia lenta, sintagma que forjó Rob Nixon para «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» (Nixon 2). Como explica, la extracción neoliberal y destrucción medioambiental como su envés suelen ocurrir en los espacios ya invisibilizados política y socialmente, como lo es un pueblo rural alejado de la metrópoli como núcleo del poder legislativo, económico y, en particular, simbólico. Schweblin presenta un elenco de sujetos intoxicados, en buena parte criaturas monstruosas, como la subversión del proyecto modernizador que prometía el progreso a través de la introducción de determinadas tecnologías en las regiones rurales, o como la antípoda de la utopía agrícola hispanoamericana de Andrés Bello (*cf.* Marrero Henríquez 2010 204).

Tras su estudio de los tropos medioambientales que emprende en *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación*, Heffes (2013) deduce que la naturaleza se ha erguido como un objeto de acceso exclusivo en el contexto de la ciudad latinoamericana contemporánea y que su valor incluso supera el de ciertas vidas humanas. Según el análisis de la producción de la literatura reciente, concluye que lo que se valora son las escenificaciones edénicas de una naturaleza harmónica como espacio donde es posible reconectarse con la naturaleza. En *Distancia de rescate*, la imagen de la campiña que ofrece protección frente a la urbe contaminada se desmitifica por completo, abatiendo las expectativas que al lector impone el imaginario colectivo. En vez de ser un refugio seguro que genera la vida, los espacios verdes funcionan como la factoría de cuerpos deformados. Aplicando la deducción de Heffes al marco schwebliano, el campo sojizado sería un recurso económico para la producción masiva que, sopesado con las secuelas medioambientales y los problemas de salud, tiene primacía absoluta.

Esta deconstrucción de la imagen arcádica del campo asusta a Amanda. Cuando ya no puede ignorar que su experiencia en el pueblo es diametralmente opuesta a la idea preconcebida de unas vacaciones relajadas, toma la decisión de huir de lo que prefiere no saber. Ella misma comenta su cambio de percepción drástico: «[l]a casa, los alrededores, todo el pueblo me parece

un sitio inseguro y no hay ninguna razón para correr riesgos» (53). Se encamina hacia la ciudad como la representación de un mundo que conoce, donde no tiene que afrontar los seres que le incomodan y temer (tanto) por su hija. En fin, solo quiere llegar a su cama de la ciudad (90). Su actitud modificada, desde la idealización inicial hacia el rechazo total, y la representación del pueblo como un lugar de violencia escondida, podrían hacernos pensar que la autora se vale de la afamada dicotomía entre civilización y barbarie, contrastando la ciudad segura al campo salvaje. Las relaciones que establece el libro son, como veremos, mucho más complejas.

Desde que Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), a base de su posición de la burguesía criollista, elaboró la antonimia entre civilización y barbarie en *Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), que en ediciones posteriores lleva como título completo *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*, la crítica cultural hispanoamericana ha estado reflexionando sobre dicha oposición. La civilización, que en el proyecto político-social y cultural de modelo eurooccidental de Sarmiento está representada por la ciudad (Dill 63), alude a la razón, las ideas, lo semiótico, mientras que la barbarie de la pampa argicultora representa la violencia, la locura y el descontrol (Drucaroff 2011 478). El contraste expuesto en estos términos sería la manera de percibir el mundo de Amanda en el momento de su huida a la capital, donde operan las leyes de la lógica moderna racional, pero nos equivocaríamos en generalizar esta visión a nivel de la obra entera, pues la ciudad como la concibe Amanda al final se pone en entredicho.

Amanda no es la única a cuya perspectiva sobre el campo y la ciudad se da voz en la narración. Los dos espacios sociales, categorías cognitivas tanto espaciales como culturales, se contrastan en varias ocasiones por parte de diferentes personajes. Verbigracia, nada más llegar al pueblo, Nina quiere saber si la gente allí habla el mismo idioma, muestra de la oposición que la niña construye entre *nosotros*, los de la ciudad, y el Otro, los pueblerinos del interior. Su pregunta es, a la vez, un retorno a la etimología del bárbaro como aquel que se diferencia por su lenguaje inculto. Por otro lado, Carla y David personifican un discurso donde el viejo antagonismo entre la ciudad y el campo queda disuelto. Carla, aunque se refiere a la ciudad como un lugar donde no hay que justificar el glamour, entiende que la violencia traspasa las fronteras imaginarias de lo urbano y lo rural. Al contar la historia de los patos que David entierra, proclama: «[a]cá en el campo esas cosas pasan, y supongo que en capital pasarían cosas peores» (72). En la misma línea, remitimos a la réplica de David a la descripción de la ciudad que hace Amanda antes de cambiar de opinión y empezar a percibir la ciudad como su única salvación:

Volver al ruido, a la mugre, al congestionamiento de casi todas las cosas [en la ciudad].
¿De verdad este sitio [el pueblo] te parece un lugar mejor? (68)

Para el niño y su madre, no hay lugares mejores o peores, civilizados o bárbaros, porque la violencia se derrama tanto por la capital como por el pueblo, y aniquila su carácter antinómico. La aparición más naturalizada de la barbarie –nadie se escandaliza por los sucesos en el pueblo menos Amanda– constituye uno de los rasgos principales de la civilbarbarie, una mancha temática particular de la Nueva narrativa argentina (Drucaroff 2011 495). Con la noción de civilbarbarie, Drucaroff subraya la inseparabilidad de los polos antiguamente opuestos en las obras de los escritores argentinos pertenecientes a las generaciones de postdictadura (2011 477-516). La oposición entre la civilización, por un lado, y la barbarie, por el otro, tiene poco que ver con el presente en el que viven las nuevas promociones, y queda obsoleta como mecanismo para la representación estética de la realidad actual.

Dicho dualismo, que Fernando Aínsa ubicaba en el seno de la identidad cultural iberoamericana (*cf.* Aínsa 1986 66-74), como mostramos, tampoco funciona dentro de la narración de Schweblin. Amanda primero embellece lo rural, huye de la metrópoli sucia, para luego procurar fugarse en esta misma ciudad, ahora percibida como un sitio de seguridad. David y Carla cuestionan tal visión maniquea de un mundo en blanco y negro, violencia y seguridad, poniendo de relieve la yuxtaposición de civilización y barbarie en la representación del pueblo contaminado. El mecanismo doble de urbanización y domesticación del espacio rural, y barbarización de la ciudad (Heffes 2019 56) produce así una nueva ruralidad donde el campo se transforma en una categoría polisémica, cercana a las agendas del presente (De Leone 2019 42). Se abre el espacio para representaciones diferentes de la pampa argentina, ya no repositorio del sublime pampeano o los proyectos ideológicos nacionales. A través de este reacomodamiento, como resume Bizzarri, la autora logra:

identifica[r] un cronotopo desconcertante, uno en donde la palingénesis premoderna se confunde con la ciencia ficción distópica, lo indígena con lo alienígena (o lo extraterrestre), lo auténtico con lo genéticamente manipulado y la única gramática posible parece ser la epidémica del contagio circular (220).

La representación de un mundo claustrofóbico, donde ni el campo ni la ciudad parecen soluciones viables, donde el sol –que se menciona más de diez veces– pica igual de fuerte por todas partes, construye un marco civilbárbaro para el argumento del libro. Pero el resquabramiento de la dicotomía y su superación no significan que ella se ignore. Se cuestionan las ideas sobre el campo y la ciudad, y el tropo pastoral como el más enraizado en la cultura

occidental (Garrard 37), y se pone de relieve que no se pueden aplicar a la realidad del siglo XXI. Volviendo a la primera característica del discurso tóxico de Buell, el campo civilbárbaro presupone el desmoronamiento del código arcádico, ya que paisaje rural de *Distancia de rescate* no tiene nada en común con las escenas idílicas de naturaleza. La civilbarbarie a la vez hace hincapié en la ubicuidad del peligro, el segundo rasgo del discurso tóxico, porque ni la ciudad ni el campo ya son sitios seguros, intactos, prístinos. Con todo, hay que subrayar que esta fusión de los dos conceptos no es equilibrada y que tiende más a una barbarización, triunfo de la crueldad, a una violencia que, otra vez subvirtiendo la antigua dicotomía, llega desde la ciudad, la supuesta vieja sede civilizada del poder.

5.3. El agua

¿Queda algún remedio en este mundo tóxico? En contraste con el medioambiente contaminado, se alza un símbolo tradicional vinculado a la energía vital. En este apartado querríamos subrayar la manera en la que la autora aprovecha la imagen ya codificada de agua como la sustancia que da la vida, y le aporta un matiz particular dentro de su narración.

Chevalier y Gheerbrant reducen la simbología de agua a tres temas dominantes, relacionados entre sí: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración (52). El agua que aparece en varias ocasiones en la obra, siempre en estado líquido, sigue este ideario preconfigurado. Por consiguiente, la contaminación del agua desemboca en la enfermedad de los que de ella viven. Cuando el riachuelo que pasa por el pueblo se satura de pesticidas, se contagian el caballo y David; cuando las sustancias tóxicas alcanzan el lago, mueren los patos. Carla también menciona agua durante su primer encuentro con Amanda: «venía de su casa con dos baldes de plástico vacíos, y me preguntó si yo también había sentido el olor en el agua [...] Dijo que era mejor no usar el agua ese día» (100). Por ende, el mal estado de agua sintetiza el problema medioambiental en su conjunto.

Por otra parte, el agua no contaminada con cualidades curativas aparece como lo único que puede remediar la intoxicación. En esta línea podría interpretarse también la decisión de David de tirar las cosas de Amanda en la pileta de la casa, pues el chico procura limpiar sus pertenencias contagiadas en el líquido purificante. Ya avanzado el argumento, la enfermera ofrece agua a Amanda y Nina cuando acuden al consultorio, y Nina se la pide a su madre cuando sus síntomas agravan. La curandera a la que llegan al final también les da primero un vaso de agua, a lo que Amanda comenta que el agua le devolvió algo del alma al cuerpo (25). El agua se utiliza luego como una parte integral del ritual de transmigración y se alude al ruido del agua

que resuena en la casa verde. Schweblin aquí vincula el agua a una práctica de medicina alternativa, como un «instrumento de la purificación ritual» (Chevalier y Gheerbrant 53). Afín a la tradición cristiana del bautismo, David sale con los pies mojados tras la migración.

Sin embargo, los pies mojados no siempre remiten al sentido purificante. Cuando Nina y Amanda se sientan en el pasto y su ropa se moja, creen palpar el rocío –el agua que da la vida– pero se produce su envenenamiento letal. Aquí Schweblin vuelve a la imposibilidad de sus personajes de identificar la amenaza a ciencia cierta, a la ambigüedad frente a los fenómenos cotidianos que de repente encierran un peligro. Ya no hay certeza si el rocío lleva a la vida o a la muerte. Amanda tranquiliza a su hija que se está mirando la ropa húmeda, pero la voz de David del primer nivel narrativo reconoce la intoxicación:

– Es el rocío –le digo– , ahora con la caminata se seca.
Es esto. Este es el momento (64).

Con esta incertidumbre angustiada, la autora elabora el imaginario del agua y lo adapta a sus fines ético-estéticos¹⁶. Usa el símbolo del líquido básico como el elemento cuya buena condición determina la salud de los habitantes, lo inserta en un procedimiento ritual purgativo de la transmigración, pero obstaculiza la identificación del agua en el medioambiente por parte de los personajes, porque los tóxicos retoman su forma reconocible.

¹⁶ El agua constituye un elemento central también en el cuento «Bajo el agua negra» de Mariana Enriquez, otra representante de la Nueva narrativa argentina, cuyas obras se comparan a menudo con las de Schweblin. El cuento mencionado, aparte del agua envenenada, coincide con *Distancia de rescate* en la incapacidad de escapar al peligro, los elementos oníricos, la representación de prácticas religiosas idiosincráticas y la procesión de un grupo de humanos deformados, por lo cual sería oportuno llevar a cabo un análisis comparativo de las dos obras.

6. Animales

La *nouvelle* de Schweblin está poblada de animales, muertos o moribundos en su mayoría. Si el primero y el segundo nivel narrativo cuentan paso a paso la intoxicación de los humanos (David, Amanda y Nina), en el tercer nivel narrativo Carla presenta los destellos espectrales de animales que agonizan y en seguida mueren. Son los sujetos que sufren, como el padrillo que «tenía los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos. Tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca hinchada que parecía otro animal, una monstruosidad» (21). Como pusimos de relieve con anterioridad, después de longevas polémicas en torno al raciocinio y el don de lenguaje, el debate contemporáneo sobre la condición social, legal y ontológica de los animales y sus derechos se ha enfocado justamente en su sufrimiento.

La visión más crítica de la posición del animal en el libro de Schweblin es acaso la representación de la cría de caballos a la que se dedica Omar. Así relata Carla la evolución del negocio familiar:

Omar tenía dos yeguas madres *de lujo* de las que habían nacido Tristeza Cat y Gamuza Fina, *vendidas* ya y que corrían, y corren todavía, en Palermo y en San Isidro¹⁷. Después nacieron otras dos, y un potrillo, pero de éstos ya no me acuerdo los nombres. Para que te vaya bien en ese *negocio* tenés que tener un buen padrillo [...] (18, el énfasis es nuestro).

Su discurso impregnado de léxico comercial deja constancia de la postura hacia el caballo. El animal se evalúa en términos económicos, queda cosificado y transformado en mero producto para la compraventa. Aún más, con la excepción de las primeras dos yeguas, los caballos carecen de identidad individual, pues sus nombres concretos se le escapan, ya que, al fin y al cabo, no importan. Podría argüirse que esta anulación de sus diferencias individuales y homogeneización de sus subjetividades hace eco del racionalismo cartesiano que se apoya en la separación excesiva de la razón y la emociones, la cual permite percibir a los animales como máquinas complejas y eficaces (*cfr.* Garrard 148-149). Que en el mismo párrafo Carla se refiera al potrillo como al «bendito caballo» (18), no supone que repentinamente haya cambiado de actitud, sino que conoce su valor económico. Como agrega, «cada uno puede venderse entre 200.000 y 250.000 pesos» (*ibid*). Lejos de ser «el animal de las tinieblas y de los poderes mágicos» (Chavalier y Gheerbrant 209), el caballo de la *nouvelle* entonces deviene la víctima de mercantilización que sirve o bien para la reproducción, o bien para las carreras y el divertimento humano. En su análisis de la huida y envenenamiento del padrillo como un

¹⁷ Esta es la única referencia explícita de que la narración tiene lugar en Argentina. Con ello, la autora, como ya avanzamos, universaliza el argumento y confirma la desterritorialización de la novísima novela argentina a la que se refería Gallego Cuiñas (2015 6).

caballo semental, De Leone señala el paralelismo entre la reproducción animal y humana que quedan en suspenso, pues tanto el caballo como David se intoxican por el agua contaminada (2017 68).

El motivo del pájaro muerto es de menor importancia para la trama y sirve más bien de un presagio nefasto –el pájaro de mal agüero– de los acontecimientos que tomarían lugar posteriormente. Aparece junto a David cuando este, al igual que el padrillo, se envenena bebiendo el agua del riachuelo, vaticinando su destino inevitable ya en la página veinte. A pesar de que el pájaro no vuelve a mencionarse en la *nouvelle* y David no parece haber establecido un lazo estrecho con este animal que pueda equipararse a su relación con los demás animales, se trata de un indicio claro para el lector, sujeto a claves interpretativas establecidas del imaginario colectivo. En efecto, los pájaros son predispuestos «para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo» (Chavalier y Ghreebrant 154).

Los animales más numerosos, sin embargo, son los patos. Carla primero encuentra a David preparando el entierro de un pato que «[t]enía los ojos abiertos y, dejado así en el piso, su cuello parecía más largo y flexible de lo normal» (72). Erróneamente, cree que fue David quien lo mató. A la mañana siguiente descubre afuera tres patos muertos más que vienen del trigo sembrado al lado de su casa. A través de la historia de patos, cuyo número va ascendiendo, se introduce la idea de un problema sistemático, del mal que afecta a todo el colectivo, y no a individuos aislados. Su función es también la de mostrar la relación afectiva de David hacia los animales muertos, para los que prepara «los montículos de tierra» (82), humildes tumbas no marcadas. La importancia de sus entierros se analizará con más detalle a la hora de abordar la relación que Nina y David establecen con el medioambiente.

Aunque el número de perros que aparecen y mueren es menor, la reacción emocional del lector puede llegar a ser mucho más pronunciada, pues el perro es la mascota por antonomasia, el prototipo contemporáneo de lo animal. No obstante, no es muy probable que el perro que guarda el lector en su imaginario sea el perro al que le falta una pata trasera, como el que sale del pastizal y se acerca a Amanda. Tampoco imaginaríamos el perro que agoniza toda la tarde en el umbral de nuestra casa, como lo hizo el perro del señor Geser que estuvo sentado en frente de la casa de Carla toda la tarde y luego murió. Al parecer, el animal intuyó que David entendería su sufrimiento mejor que otros humanos y acudió a él en búsqueda de cualquier alivio, pero las facultades del niño, a tenor de sus propias palabras, quedan restringidas a

empujar a los seres hacia la muerte¹⁸, sin que pueda paliar su dolor. Una vez muerto el perro, David lo enterró igual que los patos. El cuerpo del perro fallecido, así como los de los demás animales, hace hincapié en la materialidad corporal de los animales en la obra, que se aleja de «la sujeción del animal a ser signo de otra cosa» (Marrero Henríquez 2017 278), del animal como mera metáfora antropomórfica. La autora emplea un stratagema ético similar en su cuento «Matar un perro», perteneciente a la colección *El núcleo de disturbio*, en el que el protagonista se somete a la prueba violenta que consiste en matar a un perro a palazos para acceder, suponemos, al puesto de sicario. Después de que el hombre elige al azar a un animal entre la jauría y se produce la violencia, un sintecho, en su papel de marginalizado cuyo sentido de justicia no está corrupto, le advierte de que «ellos saben, [...] saben, entiende?» (Schweblin 2004 274). Esta idea de que el animal distingue el bien y el mal, y no olvida, se retoma cuando el narrador alude a la mirada del perro agonizante, así como a la de los demás perros al final del cuento.

El topo de peluche, fiel compañero de Nina, se distingue de los demás animales vivos que hemos estudiado hasta ahora, pero refleja el lugar que hemos asignado los humanos a otros animales. Tras la revolución industrial, con la que la mayoría de los animales desaparecieron de nuestra cotidianeidad, las pocas especies que hoy día nos rodean se han convertido predominantemente en «‘human puppets’ as family pets or Disney characters» (Garrard 152). El topo se convierte así en una mascota, un juguete domesticado. Aunque están en el campo, el hábitat natural de los topos, es muy probable que el topo que conoce Nina sea solo aquel de peluche, que no pretende ser una réplica fehaciente del animal real. No obstante, el cuidado entrañable de Nina muestra su empatía hacia el animal, por muy artificial que sea el peluche. Le abrocha el cinturón de seguridad, duerme abrazada a él, lo lleva consigo durante toda la estancia y este se vuelve una marca distintiva de su personaje en la obra. La identificación metonímica de Nina con el peluche cobra importancia sobre todo al final de la narración, lo que se comentará a continuación.

El personaje de Nina se vincula con otra representación comercial de lo animal no humano, una orca inflable que elige para la pileta en Casa Hogar. Si tomamos en cuenta la ubicación de esa especie en el imaginario colectivo, instaurada por la película estadounidense de Michael Anderson *Orca, la ballena asesina* (1977), es llamativa la determinación de Nina de optar por un animal que suele tacharse de peligroso. A raíz de ello, habría que adscribir doble valor a ese

¹⁸ El niño no explica qué sentido encierra este eufemismo, de modo que la autora deja otra grieta para la intervención del lector.

motivo. Por una parte, la orca como la reducción superficial de un animal marino a un pedazo de plástico montado por los niños –su único acercamiento a la fauna silvestre hoy en día– y, por otra parte, la elección de Nina como la falta de miedo hacia lo bestial. En otras palabras, el discurso social sobre la alteridad amenazante de ciertos animales todavía no se ha arraigado definitivamente en la visión de la niña. Dicha falta de desasosiego frente al Otro se aplica igualmente a los hijos con defectos corporales que Amanda y Nina topan en el pueblo: «aquellos seres temidos por los adultos son afrontados de manera algo más tranquila por parte de Nina, y despiertan en ella un genuino interés» (González Dinamarca 100).

El caso más excepcional de lo animal en el texto lo constituyen gusanos. A diferencia de antedichos animales, ellos no forman parte de segundo o tercer nivel narrativo, a saber, no aparecen en la historia analéptica de Carla ni en la de Amanda sobre su experiencia pueblerina, sino que se incorporan en el primer nivel en forma de una metáfora que utiliza David a lo largo de su diálogo con Amanda. Esta metáfora, en forma de símil, abre la obra, «estableciendo desde la primera línea la latencia de la muerte» (Forttes 158), por lo que queda patente su valor interpretativo para la narración entera:

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes.

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

¿Gusanos en el cuerpo?

Sí, en el cuerpo.

¿Gusanos de tierra?

No, otro tipo de gusanos (11).

El trueque simbólico que propone David puede entenderse como parte de su pulsión pedagógica con el fin de hacer aprehensible la situación para Amanda. Lo difícilmente concebible, como los elementos inorgánicos venenosos en el medioambiente, se presenta de manera más convencional, atribuyéndole la agencia orgánica, la de un animal ominoso. No obstante, hay que subrayar el carácter comparativo de su propuesta, en el que él mismo incide en el curso de la conversación: «[b]uscamos gusanos, algo muy *parecido* a gusanos [...]» (42) o «[s]e sienten *como* gusanos, gusanos minúsculos en todo el cuerpo» (106, el énfasis es nuestro). David no afirma que son gusanos los que se apropian paulatinamente de los cuerpos, sino que los efectos que uno siente al intoxicarse se asimilan a sus movimientos. Cuando David estima que el tiempo se va acabando implacablemente y que Amanda se ha acercado a la comprensión de lo acontecido, aclara su imagen simplificante: «[n]o, no. No se trata de gusanos. Se siente como

gusanos, al principio, en el cuerpo» (79). A través de la perspectiva de David, quien se impone como una figura transgresora en el libro, la obra de Schweblin introduce el discurso posthumanista como «vision of reality in which the human and the nonhuman are seen as confluent, co-emergent, and defining each other in mutual relations» (Iovino y Opperman 86). Serenella Iovino y Serpil Oppermann, al presentar los postulados de una ecocrítica material, remiten al concepto de actor y actante introducido por Bruno Latour (2004) para referirse a dicha agencia que abarca tanto lo humano como lo no humano (Iovino y Opperman 80). La búsqueda frenética del momento exacto en que los gusanos nacen, entran en contacto con el cuerpo y comienzan a producir sus efectos, llevada a cabo por David y Amanda, moldea la idea de una entidad orgánica e incesantemente activa. La lectura posthumanista del motivo de los gusanos coincide con la simbología universal del animal que exponen Cahvalier y Gheerbrant: «[c]on respecto a lo inorgánico, [el gusano] indica la vía ascendente de la energía primordial hacia la vida; con respecto a lo organizado superior, es regresión o fase inicial y larvaria» (547). En el contexto de *Distancia de rescate*, los gusanos implicarían el incremento de la agencia de los pesticidas emponzoñantes y, a la vez, la desintegración gradual de los cuerpos humanos intoxicados.

En la misma línea, Drucaroff afirma que «[l]a atávica, íntima certeza de la descomposición de la carne se manifiesta en un presente vivo como ese augurio abominable, que no debería pronunciarse y no querríamos saber» (2018, s.p.), cita que traemos a colación por su alusión a lo inefable como parte inherente del proceso de la intoxicación. Es significativo que, al referirse a lo que sustituyen los gusanos, David solo indique que se trata de algo malo (65). Pérez y Sanchiz también apuntaron que lo que se siente como los gusanos que hormiguean por el cuerpo supone un paso más allá de la intoxicación física. Según elabora Pérez:

toxic chemicals are constructed as vibrant matter that interacts with living bodies at a fundamental level, changing them in ways that cannot be predicted or completely understood. But also, that beyond the complex interactions taking place at a molecular scale, toxic chemicals trigger many other processes that can be just as unintelligible (150).

Por consiguiente, la intoxicación no sería una serie de reacciones bioquímicas, sino un fenómeno que causa alteraciones corporales, mentales y –tal vez lo más importante– emocionales. Sus efectos físicos y psíquicos, o psicosomáticos, que parcialmente escapan a la racionalización, se despliegan en forma del delirio febril, alucinaciones y desorientación general de Amanda, con la que el lector más se puede identificar, por ser ella la voz que nos relata la mayor parte de la historia. Con todo, el lector es el que tiene que asumir una función

activa para identificar perspicazmente los indicios narrativos que le permitan rellenar este hueco interpretativo del texto. Marta Sierra (2019) propone su manera de rellenarlo: entiende los gusanos en forma de los diferentes hilos de la historia, las narraciones que surgen continuamente a lo largo de la conversación de Amanda y David (60). Concluye que «Schweblin employs the residue, the worm, as a fantastic element, a ghost that triggers surreal elements in fiction» (Sierra 61). Aunque hemos propuesto una lectura posthumanista que se aparta de la explicación de Sierra, su análisis subraya las múltiples maneras de hallar paralelismos entre la estructura y el plano temático, lo que exploramos en uno de los capítulos anteriores.

Un comentario final aparte merece la zoomorfización que se produce en relación con Abigail, una niña cuyo aspecto físico horroriza a Amanda en el supermercado. El grito agudo y entrecortado de la lugareña se compara con la imitación de un pájaro, a lo que se añade que «renguea tanto que parece un mono» (41). Dado que se trata de la focalización interna a través de la mirada de Amanda, esta descripción casi naturalista puede interpretarse también como una muestra más de su repugnancia hacia el Otro.

Siguiendo el marco posthumanista, la animalización mencionada reflejaría la desestabilización de la frontera convencional entre animales y hombres, la cual se observa asimismo en comparación del destino de David y el del caballo, quienes sufren los mismos síntomas. Sostenemos que la dicotomía entre lo humano y lo no humano se disipa¹⁹ así en la novela, pues tanto los animales enumerados como David, Amanda y Nina se convierten en los sujetos inermes frente al veneno. Como hemos visto, la contaminación antropogénica afecta indistintamente a toda la comunidad biótica. Si el agua del riachuelo se envenena, mueren el pájaro, el pato, el caballo, el perro y, en última instancia, el humano. El poder de actuar de estos sujetos afectados, sin embargo, casi se anula. Volviendo al comienzo del presente capítulo, cabría sustituir nuestra afirmación inicial por la de Oreja Garralda: «*Distancia de rescate* está poblado de cadáveres» (251), sin que se otorgue importancia a su carácter humano o no humano. Lo único realmente activo parecen ser los gusanos.

¹⁹ La superación de la dicotomía no significa que los animales y los humanos se equiparen y que su responsabilidad en relación a la contaminación sea la misma. Sobre los aspectos morales y éticos de una ecocrítica materialista, véase Iovino y Oppermann (2012); sobre los peligros de la idea de la agencia distribuida, Ares-López y Beilin (2017).

7. Madres e hijos

7.1. La maternidad y el hilo invisible

En su crítica de *Distancia de rescate* en *Babelia*, Carlos Pardo subrayó que «Schweblin trasciende dos posibles lecturas de su novela (la maternal y la ecológica) y desmonta el concepto de naturaleza» (2015, s.p.). ¿Pero no serán esas dos lecturas, de hecho, partes integrales de un mismo tema, reglas de una lógica subyacente? Tras el análisis del espacio literario tóxico que construye la autora y el papel de los animales en este, ahora abordaremos la cuestión de las dos protagonistas, dos madres, sus similitudes y diferencias, así como las funciones que ellas asumen en este mundo tóxico, enfocándonos especialmente en su relación con el medioambiente.

El papel social que define tanto a Amanda como a Carla es el maternal. Las dos son, en primer lugar, madres de unos sujetos vulnerables, excesivamente preocupadas por sus hijos, a los que anhelan proteger en cualquier momento de cualquier peligro. Este cuidado y recelo perenne da título a la obra, pues la distancia de rescate –expliquémoslo por fin– se refiere a «esa distancia variable que me separa [a Amanda] de mi hija y me paso la mitad del día calculándola» (22). Amanda tiene que estar segura de dónde está su hija en cada momento, qué le puede pasar allí donde se encuentre y cuánto tiempo tardaría en ayudarla, «ir por delante de lo que podría ocurrir» (89). A través de ese «espacio temporal» (Forrtes 150) de distancia de rescate, la autora sustantiviza la relación madre-hijo y emplea la metáfora de un hilo invisible, una suerte de cordón umbilical que no se corta jamás. O no debería poder cortarse. Amanda incluso traza la génesis de su preocupación constante por la hija. Es interesante observar que son las propias mujeres las que traspasan la noción de distancia de rescate de una generación a otra. Según Amanda, «[m]i abuela se lo hizo saber a mi madre, toda su infancia, mi madre me lo hizo saber a mí, toda mi infancia, a mí me toca ocuparme de Nina» (89). El mandato de cuidar se perpetúa como la función familiar femenina y obtiene el estatuto de una regla tácita que se da por hecho, una obligación que una tiene que asumir incondicionalmente. Como explica la madre sobreprotectora, la distancia varía según circunstancias, y a lo largo de la narración va señalando cuánto esta mide en ciertas situaciones, cuándo se tensa y cuándo se afloja. Por ejemplo, la distancia se acorta cuando Carla le espera a Amanda en frente de su casa porque sospecha que David ha entrado en la casa alquilada y está con Nina. La intuición de Amanda, que siente la tensión del hilo, contribuye entonces a la creación de una atmósfera angustiosa y anticipa ciertos acontecimientos posteriores.

Sin embargo, como ya hemos observado, el peligro no se manifiesta en sus formas convencionales en el pueblo, sino que destaca por su ubicuidad imperceptible, lo cual lleva al fracaso de procedimientos de seguridad que suele seguir la madre. Amanda detalla la inspección que llevó a cabo al llegar a la casa alquilada: «[a]ntes tengo que saber qué rodea la casa. Si hay perros y si son confiables, si hay zanjas y qué tan profundas son, si hay insectos ponzoñosos, culebras» (89). Pero no serán ni los perros ni los insectos ni las serpientes los que harán daño a Nina y este no se producirá en el momento en que Amanda esté lejos de su hija. La ruptura del hilo por la intoxicación transcurre con Amanda a solo unos diez centímetros de su hija, cuando la madre no presiente la amenaza de los agroquímicos líquidos en el suelo. Ella creía que esta disolución era imposible por la misma naturaleza del vínculo materno-filial, y se imputa lo ocurrido a su hija. Desesperada, pregunta a David qué hizo mal, si lo provocó ella; en última instancia, si fue una mala madre (116) y no cumplió con su obligación vital de proteger a su descendencia. Para Forrtés, esta incapacidad de las madres de proteger es el elemento que más intranquiliza en la narración de Schweblin (149). Amanda yace enferma, repasa sus intentos obstinados de hacer todo para asegurarse de que su hija esté segura, pero no entiende los mecanismos ocultos que operan en ese mundo tóxico que desconoce y carece de saberes para sobrevivir en él.

La maternidad de Carla tampoco es una experiencia complaciente. Aparte del miedo y rechazo que provoca la transmigración de David y su cambio de carácter, Carla también revela la preocupación que la angustiaba antes de su envenenamiento. Relata que tras el parto estaba convencida de que a David le faltaba un dedo, la sensación que prevalecía cuando vio a su hijo por primera vez. González Dinamarca propone que la obsesión de Carla (de que su hijo esté deformado) en cierta medida contribuye a su monstruosidad, ya que la madre proyecta sus miedos sobre el infante (97). Sea cual fuere la trascendencia de su temor maternal, Carla, igual que Amanda, plasma la imagen de una madre que vela por su hijo, fatigada por los escenarios adversos que debe prevenir a toda costa. Por ende, la sensación concomitante de la maternidad que comparten las dos mujeres es la de preocupación y miedo. Los elementos constitutivos de su experiencia maternal son ajenos a la figura idealizada de la madre cuyo amor hacia el niño traspasa cualquier rémora, es decir, se desacraliza la maternidad y saca a la luz la incomodidad, el miedo, la preocupación asfixiante, la dependencia y el rechazo, el lado oscuro de la maternidad.

A partir de un análisis comparativo de *Distancia de rescate* y los cuentos «En la estepa» y «Conservas», ambas pertenecientes al volumen *Pájaros en la boca*, De Leone observa el patrón

en la ficción de Schweblin, que consiste en vincular el espacio rural distópico con la representación de las nuevas maternidades que ponen en crisis los imaginarios hegemónicos (2019 34). Sea el embarazo («En la estepa»), la infertilidad («Conservas») o la maternidad (*Distancia de rescate*), la autora acaba con la aceptación silenciosa de los estereotipos patriarcales y da voz a las propias madres que ponen de manifiesto las emociones que solían estar marginalizadas en la representación artística de la figura maternal. Nora Domínguez, en su *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007), muestra que este es un paso significativo en la construcción literaria de la mujer y subraya el hecho de que las madres de la literatura argentina han sido representadas mayoritariamente a través del discurso de sus hijos.

El discurso feminista de Schweblin en *Distancia de rescate* rebasa el tema de la maternidad y se integra en la caracterización del personaje de Carla. Mientras no contamos con la información sobre la biografía de Amanda que precede su llegada al pueblo, ciertos puntos relevantes en la vida de Carla sí se descubren. En cuanto a su posición social como mujer, de interés resulta que la contabilidad que hace para Sotomayor sea su primer empleo. Pero ni siquiera se dedica a la administración, pues, como ella misma admite, pasa la jornada laboral ordenando papeles y yendo bien vestida por el pueblo haciendo trámites. Por lo tanto, dentro del ámbito profesional se valora sobre todo su aspecto físico y las normas de la belleza femenina con las que tiene que cumplir. Otro dato indicativo es el hecho que no sabe conducir. Cuando entabla la relación con Amanda, se dirigen juntas al lago y ella le enseña los fundamentos de la conducción. Su dependencia económica –no ganaba su propio dinero–, unida a la restricción de su movilidad tanto física como alegórica –sin carné de conducir la vida se hace difícil en un pueblo real–, pone de relieve lo delimitadas que están sus posibilidades.

Es aquí donde se halla el paralelismo entre la condición de mujer y la representación de la naturaleza en la *nouvelle*, la fusión de las dos lecturas de la obra a la que aludimos al principio del presente capítulo. Aplicando los postulados de la filosofía ecofeminista a la obra, el expolio del campo por el monocultivo y el empleo de sustancias tóxicas acompañan la subordinación de la mujer en este espacio, estableciendo «la relación entre la mujer y la naturaleza no por su capacidad reproductora –una teoría muy esencialista– sino por su condición común de oprimidas» (Flys Junquera 105). Al margen de la identificación entre la mujer y los fenómenos medioambientales de diversa índole, como constante en el pensamiento occidental, *Distancia de rescate* puede leerse en el marco de la lógica de dominación, que somete por igual la naturaleza y la mujer. Las mujeres, definidas por sus roles maternales y conyugales, se ven

forzadas a cuidar de hijos en un medioambiente hostil, cumplir con los requisitos de un sistema que les ha relegado a niveles inferiores en su pirámide jerárquica, y a coexistir con otros seres que se ven alterados por la naturaleza cuya sobreexplotación produce cada vez más consecuencias nocivas. Sin incurrir en la falacia de deconstruir al ángel del hogar para convertirlo en ángel del ecosistema, o ensalzar la unión primordial de la mujer con la naturaleza, Schweblin expone la conexión entre la desigualdad social y la destrucción de recursos naturales, creando «un pueblo-clínica conducido por enfermeras madres» (Campisi 175). La mentalidad de amo, que, como explicamos con anterioridad, analiza Plumwood, se sugiere con la presencia de hombres, los primeros que Amanda menciona en su historia, que se ocupan de descargar los bidones con pesticidas, y, parcialmente, en la figura de Omar, el domador –recuérdese la cría de caballos–, que prometía a Carla una casa renovada y una vida mejor. Ella, por el contrario, sigue viviendo en una cueva oscura, sin propios ingresos, sin poder moverse independientemente, fantaseando con una vida lejos del pueblo tóxico.

7.2. Mutua fascinación y repulsión

No obstante, sería erróneo concebir las dos mujeres como sujetos completamente pasivos. Ya el tema de la maternidad pone de manifiesto que la autora no se limita a describir el sistema del poder asimétrico, sino que lo intenta subvertir con ciertas representaciones insólitas. Otro de los aspectos ajenos a la figura literaria de la madre, que Schweblin aborda en la obra son sus relaciones sexuales, una parte de la vida maternal anulada en el discurso público (*cf.* Gallego Cuiñas 2020 83).

Nada más empezar su diálogo con David, Amanda declara que entre ella y Carla «[h]ay algo de mutua fascinación [...], y en contraste, breves lapsos de repulsión» (2). Las dos mujeres no se entienden solo por ser madres preocupadas, sino por una energía homoerótica palpable desde su primer encuentro, que se traduce a una atracción acentuada por parte de Amanda. La única persona que ella describe con esmero durante toda la narración retrospectiva es Carla, «tan sofisticada con sus blusas coloridas y su gran rodete en la cabeza, tan simpática, distinta y ajena a todo lo que la rodeaba» (29). La visión subjetiva de Amanda adquiere un tono afectivo cuando se acuerda de sus encuentros con Carla, las horas que pasaron al lado de la pileta y del lago. La visitante sintetiza la feminidad de Carla en ciertos rasgos de su aspecto físico y sus prendas de vestir, los cuales, primero, ponen de relieve lo que Amanda notó en la mujer y, segundo, resaltan por su abundancia, y así hacen hincapié en la intensidad de la atracción. Se alude reiteradamente a la bikini dorada con breteles de Carla (12, 36, 46, 50, 61, 69, 77, 78, 84, 90), su rodete (14,

29, 34, 36, 93, 95), ojotas (12, 52, 90, 100) y, adicionalmente, a sus pulseras doradas, piernas largas y pies descalzos, brazos delgados, uñas largas y perfume dulce, que se convierten en componentes del objeto de deseo de Amanda.

Como mencionamos anteriormente, el nuevo espacio en que se halla Amanda, sin marido, donde ya no se define solo como esposa, le permite repensar su identidad, volver a sus deseos oprimidos²⁰. De Leone inscribe este erotismo dentro del marco de las nuevas ficciones sobre el campo argentino como un espacio polisémico ahora abierto a sexualidades disidentes a la heteronorma (2017 75). En la misma línea, Gallego Cuiñas destaca que las escritoras contemporáneas argentinas destacan por su:

[...] manejo subversivo –feminista– del lenguaje, de temas y problemas –globales– que apuntan a la deconstrucción de categorías genéricas binarias y de ciertos imaginarios heteronormativos diseminados por la ideología patriarcal en relación con las ideas de maternidad, la sexualidad, el amor romántico y la violencia machista (2020 76).

Sin embargo, Drucaroff lee la intoxicación de Nina como castigo del deseo maternal, prohibido a la madre en el orden patriarcal heteronormativo (2018, s.p.). En efectivo, después de la confesión de Carla sobre sus fantasías, las de marcharse para empezar otra vida desde cero, Amanda se propone invitarla consigo, convencida de que Carla aceptaría. Durante su vacilación y reflexión sobre esta vida nueva, a su lado se produce la intoxicación de Nina a causa del suelo mojado por sustancias ponzoñosas. Incluso en este nuevo imaginario rural, sus deseos así permanecen solo en la esfera de lo imaginario.

¿Y a qué se refieren los lapsos de repulsión que siente Amanda hacia la «madre hermosa» (94)? Si Amanda y Carla coinciden en su postura sobreprotectiva y deseo homoerótico, lo que sí las distingue es su actitud hacia la transmigración, en la cual, podría argumentarse, se resume su visión general del mundo. Al analizar la percepción de la dicotomía ciudad-campo, ya se notó que Amanda guardaba ideas claramente diferenciadas de los dos espacios. Cuando su visión del mundo choca con la realidad del pueblo arrinconado, donde sigue vigente un sustrato premoderno en forma de una práctica curativo-religiosa sincrética, la reacción esperada de Amanda es la de huir. En un primer momento, Amanda simplemente no cree en lo que le cuenta Carla sobre su hijo, sobre el procedimiento mágico que introduce la oscilación fantástica, pero cuando los indicios en su entorno ya no se pueden ignorar, toma la decisión de salir del pueblo durante la noche para volver a la seguridad de su mundo racional y conocido. Carla, como la encarnación de ese pensamiento que le es completamente ajeno, provoca una repulsión y

²⁰ Tal vez haya una conexión entre este deseo homosexual y la posible depresión a la que se refiere Amanda (36).

Amanda confiesa: «[t]engo de alejarme de esta mujer [...]» (48). Al lanzar la pregunta «¿pero vos creés en esas cosas?» (27), pone de manifiesto su menosprecio de supersticiones locales y explicaciones que no parten de una base científica, para luego concluir que la historia de Carla no es más que «una gran *barbaridad*» (28, el énfasis es nuestro). Para su visión civilizadora, es inconcebible que todavía haya gente que acuda a curanderas para tratar a enfermos y detectar la supuesta energía negativa. Los modos disimiles de actuar frente a la misma realidad que caracterizan a Amanda y Carla se manifiestan asimismo en su comportamiento tras la intoxicación. Al sentir los síntomas, Amanda se dirige al centro médico como representación de la medicina moderna. Por el contrario, cuando se envenena el padrillo, Carla reza «como una loca» (21) y luego no duda en llevar a David a la casa verde.

Según explica Zygmunt Bauman en su *Ética postmoderna* (1993), el pensamiento moderno, afín a el de Amanda, tiende a una ética universal, borrando las diferencias entre códigos morales idiosincráticos que deben superarse. Su objetivo es:

[...] eliminar las fuentes «salvajes» —autónomas, estridentes e incontroladas— de juicio moral. Aun cuando se reconoce la presente diversidad de creencias morales y acciones promovidas desde las instituciones, así como la pasada y persistente variedad de posturas morales individuales, el pensamiento y la práctica modernos la consideraban una abominación y un reto, e intentaron superarla. Pero no lo hicieron de manera abierta, no en el nombre de ampliar el código ético preferido a pueblos que viven conforme a códigos diferentes y estrechando el control sobre pueblos ya dominados, sino subrepticamente, en el nombre de una única ética humana que suplantaría cualquier distorsión local (Bauman XXII).

Por lo tanto, Amanda representaría un ejemplo paradigmático de tal pensamiento moderno, regido por el racioncinio y su moral urbana, que primero rechaza los vestigios de una cosmovisión diferente que encuentra en el pubelo por imposibles, y luego infructuosamente intenta alejarse de lo que pone en cuestión su entendimiento del mundo. Le echa la culpa a Carla, quien la engañó por sus miedos irracionales, que, en su opinión, no tienen nada que ver con la realidad. Es más, Amanda sostiene que, dejándose llevar por los disparates, ella misma confirmó a Carla «su propia locura» (58).

Con todo, su actitud frente a los saberes locales cambia al final del argumento. Ya intoxicada y sintiendo los síntomas letales, Amanda llega a la conclusión de que Carla llevaría a ella y a su hija a la casa verde, su única posibilidad de salvarse. Aunque Amanda comenta a David, en el primer marco narrativo, que lo que quería decirle a Carla en aquel momento era que no creía en esas cosas —empeñándose en demostrar su pensamiento racional—, al final solo le pide que se quede en su cuerpo e insiste en saber adónde va a trasladarse el alma de Nina. Así reconoce el ritual curativo, que ayudaría a su hija a remediar el envenenamiento, y acepta dicha vía como

una salida viable. Su precupación maternal irracional obtiene la primacía sobre su pensamiento moderno que exige relaciones causales justificables, y ella ya no requiere que se le explique qué hace la mujer de la casa verde y cómo se produce la transmigración; en otras palabras, el amor hacia su hija sobrepasa lo racional.

La relación con Amanda también afecta a Carla. Al final de la narración, Omar informa al marido de Amanda que Carla se marchó del pueblo, lo que podría interpretarse como el empoderamiento de la lugareña tras la visita de Amanda. Carla pudo concienciarse de que sus aspiraciones no son tan inalcanzables, y tomó la decisión de hacer realidad sus fantasías. Las dos mujeres influyen la una a la otra; el pensamiento moderno permite la entrada de las prácticas sincréticas premodernas, mientras Carla reconoce el espacio para actuar y emprender el rumbo que ella misma se proponga.

Si entendemos la obra como reescritura del conflicto entre la modernización y el tradicionalismo, entre un Ariel globalizado y un Caliban rústico, en la relación entre Amanda y Carla se produce una suerte de transculturación. Dicho término, que se refiere a fenómenos culturales originales que surgen a base del contacto entre dos culturas (Rama 33), lo propuso el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940 para sustituir al de la aculturación. A partir de dicha noción, en su *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), Ángel Rama estudia la representación de las prácticas transculturadoras heterogéneas que operan a niveles diferentes en la ficción latinoamericana. En lo que atañe al pensamiento moderno, el crítico literario uruguayo afirma que «[l]a quiebra de este sistema lógico deja en libertad la materia real perteneciente a las culturas internas de América Latina y permite apreciarla en otras dimensiones» (Rama 53). En el caso de Amanda y Carla, la transculturación –reacomodado el término para los fines del presente análisis– se manifestaría en la metamorfosis mutua que se da tras los hechos acaecidos en el pueblo. Amanda ya no es la que organizó las vacaciones de verano en el campo, la que desdeñaría los cultos sincréticos rurales. Carla, a su vez, sale con una perspectiva cambiada y rompe los marcos que le ha establecido el orden social pueblerino. Lo moderno y lo premoderno se confrontan, para fusionarse al final, pero ni el uno ni el otro ofrecen recursos eficaces contra la civilbarbarie híbrida en la que coexisten.

7.3. Sobre niños y monstruos

La duplicación de la figura de madre en dos personajes opuestos se lleva a cabo también con los hijos. La narración gira en torno a dos niños, David y Nina, pero, a diferencia de Carla y Amanda, aquellos tienen más puntos en común y, como intentaremos demostrar, juntos

construyen el arquetipo del ser cuya relación con el medioambiente se mantiene fuerte e instintiva.

La representación monstruosa de los niños en *Distancia de rescate*, que infunden miedo tanto por su presencia deformada física como por su moral que se aparta de la lógica adulta, ya ha sido estudiada por la crítica. Sanchiz la analizó a través de la figura del *changeling*, niño cambiado recurrente en los relatos de horror, y señaló su posición central en la trama del libro (195). González Dinamarca, por otro lado, investigó en su trabajo la monstruosidad infantil como manifestación de los temores y culpas inconscientes de propios adultos. Los niños del pueblo, esos «hijos del glifosato» (Forrtres 155) o niños-zombis (Campisi 172), confrontan a los habitantes con los problemas de contaminación pendientes y a través de su presencia visibilizan un sistema económico corrompido. Además de funcionar como un aviso corporal de la catástrofe en curso o una subversión somática del orden social no discutido, los niños también inquietan por sus alteraciones psicológicas.

La migración de David tras la intoxicación sirve de ejemplo de esos cambios de comportamiento, que la crítica ha relacionado con la noción del *unheimlich* freudiano. El cuerpo del niño se salva gracias a la ayuda de la mujer de la casa verde, pero lo habita un espíritu cuya identidad permanece desconocida. Después de la transmigración, David habla de una manera extraña, responde siempre con la misma réplica y un tono clarividente, y camina por la noche solo por el campo. Estas señales de la otredad provocan repulsión y miedo de sus padres, de modo que Carla rechaza la nueva forma de David casi inmediatamente tras el procedimiento fantástico: «[n]o quería verlo, Amanda, lo que quería era escapar» (32) y confiesa que sentía un vértigo de culpa y terror (27). La reacción de Omar es aún más fuerte. Ya no conversa con su hijo, evita mirarlo y, al enterarse de sus escapadas al campo, sale a su busca con un cuchillo: un acto precautorio que aproxima el texto al imaginario filicida de la Nueva narrativa argentina (*cf.* Drucaroff 2011 311-378). Al final, aterrados por su comportamiento imprevisible, Carla y Omar le encierran con llave por la noche. Estas decisiones de los padres reflejan la aversión que genera la alteridad del hijo, por la cual lo pretenden ignorar y, por último, apartarlo físicamente. Sin embargo, David les acuerda de su presencia golpeando a la puerta, afín al ente monstruoso en «El huésped» de Amparo Dávila.

Sin embargo, en el presente capítulo quisiéramos recopilar los indicios esparcidos que apuntan hacia la conexión primordial de los niños-monstruos con la naturaleza. Es decir, conciliar la afirmación de David de que es «un chico normal» (35) y los entierros de animales que realiza

y deja a su madre atónita. En su análisis de la obra, Oreja Garralda retoma el concepto de la vida precaria de Judith Butler para insistir en la distribución diferencial del poder en el mundo contemporáneo, que desemboca en el hecho de que ciertas vidas perdidas ni siquiera merezcan ser lloradas. Lo aplica al caso de Amanda, que lo experimenta en su propio cuerpo y queda invisibilizada, en un pueblo alejado de los centros de poder político. Es este sentido, ella se integra en la población rural cuyo padecimiento no provoca una reacción afectiva del público general y su muerte no tiene consecuencias políticas o sociales. Cabe adaptar la perspectiva de Oreja Garralda a las acciones de David; para el niño, cada vida animal que se apaga en el campo es digna de ser llorada. Él siente la agonía de estos seres, cuyo hábitat está saturado de sustancias ponzoñosas, seres a los que se asimila por su condición de víctima de los mismos tóxicos. En los entierros mencionados que organiza se ve reflejada su compasión hacia los animales que mueren por el medioambiente envenenado. Su pena se concretiza en las tumbas improvisadas, que exhuma para los animales que acuden a él cuando están a punto de expirar. El niño practica un ritual tan significativo para la cultura humana como el entierro de los difuntos, pero lo aplica para rendir homenaje a otros miembros del ecosistema.

Incluso parece haber un entendimiento intuitivo entre el mundo animal y el niño. Cuando el primer pato se le acercó, según aclara Amanda, «[s]e miraron, te lo juro, David y el pato se miraron por unos segundos» (73), como si el infante presintiera la inminencia del final, como si pudiera vaticinar que al día siguiente encontraría más animales muertos. Así se moldea la idea del niño como una entidad pre-civilizada, a medio camino entre lo animal y lo humano (González Dinamarca 91), que entiende los códigos naturales que el adulto ya no es capaz de descifrar. La fisura que se abre por la aculturación incompleta de los niños, ajenos a patrones sociales y normas establecidas, conduce en la *nouvelle* a una sensación siniestra porque sus acciones y modos de pensar se vuelven impenetrables para la lógica de los mayores y, a la vez, les concede la facultad de entender su medioambiente. David, quien parece entender completamente lo que está sucediendo en el pueblo, luego explica a Amanda que fue él quien empujó hacia la muerte a los animales agonizantes que se le aproximaron. De este modo David no solo muestra su inmersión completa en su comunidad biótica y la empatía hacia ella, sino que funciona como una suerte posmoderna del barquero de Hades, que traslada las sombras intoxicadas de animales al más allá. Su respeto se observa asimismo en el dibujo que Amanda encuentra en la sala de urgencias, donde se retrata a sí mismo en compañía de los patos, el perro y los caballos.

Aunque Nina no se representa como un personaje siniestro ya desde el inicio del argumento y tampoco padece problemas dérmicos que atestiguan una alteración profunda, lo que sí ocurre con David, la trasmigración de su espíritu por la intoxicación al final de la narración parece ser sugerida con antelación. Nina a veces usa el arcaico discurso señorial cuando habla y se refiere a sí misma con el pronombre de primera persona de plural. Ese *nosotros*, a pesar de su aparente amenidad y tono juguetón, permite una lectura más funcional en el marco de la narración; cabe entenderse que la niña, refiriéndose a sí misma como *nosotros*, se integra en la comunidad de los niños intoxicados del pueblo. Es llamativo que el plural lo emplee en la escena en el campo de Sotomayor, mientras juega con un aljibe y su ropa se moja del líquido tóxico. Su enunciación en aquel momento, «soy Nina y nos encanta» (69), a tenor de la explicación propuesta, dejaría constancia de una monstruosidad invisible que se le impone en el entorno contaminado, y de su incorporación al grupo de los intoxicados.

La conducta de Nina al llegar al campo también revela rasgos de una actitud afirmativa hacia el medioambiente, una consciencia del estar en el mundo y ser parte integral del él. Desde el sencillo acto de mirarse constantemente los pies descalzos sobre el pasto (20) a las vueltas energéticas (38, 53) que da alrededor de la casa cada día desde que están de vacaciones, Nina aprovecha la estancia para pasar el tiempo afuera y explorar lo que la rodea. El aluvión de preguntas que dirige a la madre al principio incluye las de si puede tocar a los perros y si todos los árboles alrededor de la casa son suyos. Amén de indicar que su contacto con el mundo animal y vegetal es reducido en la ciudad, esas preguntas pueden leerse como muestra del vínculo intacto entre la niña y la naturaleza, el interés por conocer otras especies. La relevancia del motivo de los árboles se potencia cuando la niña, durante la escena dramática del intento de huida del pueblo, declara que le gustan las copas de los árboles (88).

Nina se asimila así a David tanto a través de la desdichada intoxicación como por su aprecio de la naturaleza. Por ende, los dos hijos, David explícita y Nina más implícitamente, contribuyen a la construcción del arquetipo del niño como un ser fuertemente arraigado en su entorno y atraído por la naturaleza, con la cual establece una relación afectiva acentuada. Si a tal característica le agregamos la trasmigración que se practica exclusivamente en infantes, se infiere la posición particular y privilegiada de los niños en el mundo tóxico que representa *Distancia de rescate*. Siniestros por incomprensibles, estos niños-monstruos, de manos sucias de barro y pies descalzos, ofrecen una visión diferente, un discurso contrahegemónico sutil que cuestiona la postura dominante hacia el medioambiente. Según afirma la misma autora, «[c]omo los locos, [los niños] tienen su propia verdad y se relacionan con lo natural, con lo sensato, de

una manera maravillosa» (María Fernández, s.p.). Con sus formas de pensar, percibir y actuar que resultan insólitas a los adultos, los niños recuerdan que, como lo declara David, «[e]xtraño puede ser muy normal» (70).

8. Los ecos del silencio: acercándose al punto ciego

Los hombres, notablemente ausentes del libro, vuelven solo al final del argumento y cierran la ecoficción de Schweblin. En este capítulo analizaremos el desenlace de *Distancia de rescate*, a saber, la última escena (120-124) en la que el marido de Amanda, un mes tras los acontecimientos desgraciados, regresa al pueblo para informarse de lo que efectivamente sucedió allí. En esta parte, donde Amanda obtiene una voz omnisciente y describe minuciosamente el breve encuentro entre su marido y Omar, confluyen muchos de los aspectos del discurso ecocrítico que hemos destacado hasta ahora, y su densidad convierte el final de la narración en una denuncia social más abierta.

De cierto modo, el salto a la omnisciencia, que transforma a Amanda en narradora extra- e heterodiegética, permite revelarnos lo que pasó después del final, producida ya la intoxicación que resultó en la muerte de la madre y alteración definitiva de la hija. El marido innombrado de Amanda se acerca a la casa de Omar y Carla para intentar encontrar la explicación para el estado en que se encuentra Nina y sus manchas en la piel. Conforme se acerca a la vivienda, se insiste en su «estado deplorable» (122), reflejo de la situación de la comunidad rural en sí. Sin embargo, al entablar la conversación corta con Omar, el huésped no obtiene ninguna información sobre su hija y solo descubre que Carla se ha marchado del pueblo. Omar no le esclarece qué pasó durante la estancia de Amanda en el pueblo, ya que, si nos fiamos de sus palabras, él también está en busca de alguien que le dé respuestas para entender lo que ocurre con su hijo David.

El niño también aparece en la casa oscura durante la visita, junto a los objetos que cuelgan del hilo sisal en las habitaciones, una obsesión nueva del infante monstruoso. Introduciendo un hilo material en la narración sobre el vínculo metafórico materno-filial, la autora abre el espacio para diversas interpretaciones, pero, a tenor de nuestra perspectiva ecocrítica, estas ataduras podrían manifestar físicamente la primera de las cuatro leyes de ecología de Commoner. Tal y como avanzamos al principio del presente trabajo, el biólogo estadounidense advertía de que en la naturaleza todo está conectado con todo lo demás. Sin embargo, dentro de la obra, David parece ser el único personaje consciente de estas interrelaciones y de la red donde la perturbación de un elemento afecta a todo el sistema. Además de su intento final de hacer notar a los adultos lo importante, la presencia de David en la última escena releva también la posible transmigración del alma de Nina a su cuerpo. El niño sale de la casa y entra en el coche del marido de Amanda, agarrando el topo de peluche y abrochando el cinturón, gestos típicos de

Nina. Amanda, en su papel de narradora, asevera que en los ojos de David ve estos otros ojos (123), con lo cual se retoma la vieja creencia de los ojos como espejo del alma. Sus dedos sucios, por otra parte, confirman la idea de que los niños mantienen la relación íntima con la tierra y el medioambiente.

Al seguir a David, los hombres dejan la casa y paran en el jardín. Amanda observa y comenta que «[e]stán cerca, cerca y a la vez solos en tanto campo. Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura [...]» (122). Así se destaca su condición de hombres sin esposas en un medioambiente hostil, donde la amenaza emana igual del campo verde como del cielo nublado. La ausencia de mujeres y la naturaleza irreversiblemente destruida se acentúan asimismo en las preguntas que hace Omar al visitante. Le pregunta, casi retóricamente, si oye sus caballos, si puede oír cualquier sonido en su entorno, pero el citadino no es capaz de percibir ningún ruido. Este silencio que evidencia la ausencia de cualquier forma de vida sana en el campo y sirve como una marca de la destrucción antropogénica del medioambiente se remonta a los inicios del discurso tóxico contemporáneo. Pues, el silencio por la desaparición de pájaros es la base sobre la que se construye *Silent Spring* de Rachel Carson, obra que engendra el discurso tóxico según Buell: «[o]n the morning that had once throbbed with the dawn chorus of robins, catbirds, doves, jays, wrens, and scores of other bird voices there was now no sound: only silence lay over the fields and Woods and marsh» (Carson 22). Establecido ya como un tópico recurrente del discurso tóxico, el silencio, tanto en la obra de la bióloga estadounidense como en la *nouvelle* de la escritora argentina, integra la idea de un ecosistema muerto, de una naturaleza que ha dejado de ser el manantial que sostiene la vida.

Lo único que el marido de Amanda oye es «la brisa húmeda que llega desde el suelo» (123), indicio del peligro que acecha en lo que Amanda creía ser rocío inocuo. Antes de que el citadino emprenda el viaje de vuelta, Omar le aconseja no pasar por el barro, afín a la advertencia de Carla de no beber el agua maloliente, a la que Amanda no hizo caso. A pesar de que su marido arranca el coche y no mira hacia atrás, anhelando retornar a la ciudad cuanto antes, Amanda nos describe el paisaje en su camino:

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 (124).

El párrafo citado, con el que la autora cierra el libro, engloba el conjunto del tema de la contaminación como una crisis medioambiental y social. El marido, epígono del pensamiento moderno urbano, no ve la envergadura del problema medioambiental ni nota la importancia del riachuelo que ya no es capaz de nutrir la tierra seca, con lo cual se incide, por una parte, en la desvinculación del humano y el medioambiente que está irreversiblemente contaminado, y, por otra parte, en el valor primordial del agua al que nos referimos. Asimismo, la ausencia del ganado funciona como recordatorio del aniquilamiento de los modos de producción agrícola tradicional que ha dado paso al monocultivo y los campos que se extienden sin ninguna variación por kilómetros. Pero el marido no se salvará al regresar a la ciudad. Las fábricas y el atasco en la autopista, como la vista constante e idéntica desde el campo hasta la metrópoli, confirma definitivamente la disolución de la antigua dicotomía entre el campo y la ciudad, la barbarie y la civilización, y pone de relieve «el *continuum* tóxico» (Heffes 2021 365) y la sumpremacía de la civilbarbarie. En la última frase reaparece el símil entre la contaminación y la plaga, con lo cual la autora vuelve al discurso escatológico, que permea toda la narración, y establece la conexión directa entre el estado del planeta y la salud de sus habitantes. De acuerdo con tal representación del medioambiente, la ecología deviene la ciencia de la salud planetaria (Garrard 114).

Con ese párrafo Schweblin sella también su «pintura hiperrealista que distorsiona y pervierte tanto el paisaje natural como la típica postal patriótica» (Bizzarri 226) y crea la estampa concluyente del escenario posapocalíptico. Este escenario no es resultado de un cataclismo, un acontecimiento catastrófico aislado, sino de una violencia lenta que, como explicó Nixon, se extiende en tiempo y espacio. Que no presenciemos una hecatombe no significa que el impacto sea menos grave, pues «life after apocalypse presents a more, not a less, sobering picture of environmental crisis-in-progress than 1970s end-of-the-world fantasies ever achieved» (Buell 2003 32). Teniendo en cuenta la representación del medioambiente y la incapacidad de los hombres de actuar, o su afán de mantener el *statu quo*, el final del libro no deja atisbar la posibilidad de un cambio positivo ni promete ninguna esperanza. Los padres ni siquiera parecen darse cuenta de la identidad cambiada de Nina e ignoran la contaminación incesante de su entorno. En este aspecto, el cierre de la obra coincide con el imaginario posapocalíptico de la literatura hispanoamericana contemporánea, que no suele plantear ninguna solución ni creencia y en el que «se asume la contingencia distópica de vivir sin perspectiva redentora» (Vivanco, Fabry y Logie 322).

¿Y quiénes son, entonces, las víctimas y quiénes son los verdugos en este mundo posapocalíptico? ¿Hay que culpar a Omar, quien se preocupa por los caballos mientras los síntomas de la intoxicación de David se agravan, quien le encierra en su cuarto y casi no le habla?; ¿a los maridos que se unen al final pero callan lo importante y asumen la función de guardianes del orden establecido?; ¿o cabe echar la culpa a las propias mujeres, que perpetúan los miedos ancestrales, el discurso heteropatriarcal, los patrones aprendidos?; ¿a Carla que «había escuchado y visto demasiadas cosas en [aquel] pueblo» (21), pero nunca reaccionó?; ¿a Amanda, por gritarle loca a Carla y hacer la vista gorda al entorno contaminado, aferrándose a su pensamiento racionalista, que le hace intentar huir al darse cuenta del peligro?; ¿acaso al señor Geser, cuya primera pregunta al enterarse de que Amanda había hablado con Carla es si también conoció a David, tal vez por el temor de perder al cliente que alquila su casa?; ¿a los lugareños, que prefieren esconder al Otro que les incomoda, por lo que los niños deformados deambulan hacia la sala de espera a primera luz y vuelven a sus casas solo cuando cae la noche?; ¿al sistema de salud que es meramente paliativo, pues no cuenta ni con un médico a tiempo completo en el pueblo? ¿a la enfermera, quien les ofrece una pastilla y un vaso de agua a Amanda y Nina en la sala de emergencias, a pesar de que su hijo también está afectado y debería reconocer los síntomas de una intoxicación?; ¿o a Sotomayor, quien, a modo de antiguo cacique, mantiene el monopolio sobre la producción agrícola en el pueblo?; ¿o, pasando a escala global, al Norte –por muy vaga que sea la referencia en cuanto a la responsabilidad concreta– que se aprovecha de los recursos naturales de los países del Sur para abastecer sus demandas desmesuradas?

En el marco de la narración schwebliana, declarar rotundamente quién es el culpable del estado presente del medioambiente resulta una tarea ardua. La complejidad del mundo tóxico que creó la autora hace dificultosa la identificación del villano, por lo tanto, el tercer rasgo del discurso tóxico de Buell no se cumple. No hay retórica de la culpa ni se incurre en fáciles esquematismos a través de representaciones maniqueas de unos personajes idealizados y otros intrínsecamente maléficos, que se aprovechan de la tierra. No hay bandos opuestos ni juicios morales contundentes, en el sentido de un apocalipsis tradicional como «emotionally charged frame of reference within which complex, long-term issues are reduced to monocausal crises involving conflicts between recognisibly opposed groups» (Garrard 114). Como bien subraya Pérez, la autora no busca un chivo expiatorio (158), sino que esboza todo un sistema económico, una jerarquía de valores y una política de emociones que operan en el mundo contemporáneo. Las

escasas referencias a la situación argentina concreta hacen posible una lectura universal, permitiéndonos plantear las mismas preguntas en cuanto a la crisis ecológica a nivel mundial.

Es allí donde se halla el punto ciego de *Cercas*, la pregunta central de la obra. Cumpliendo con la primera (la disolución del ideario edénico), la segunda (la ubicuidad imperceptible del veneno) y la cuarta característica (gotificación de las secuelas de la intoxicación) del discurso tóxico, Schweblin falla en la tercera para invitar al lector a asumir otra vez su papel de intérprete y a descifrar el entramado de significados de su mundo literario. Para retomar la idea con la que iniciamos el análisis, la cuestión de la responsabilidad y el juicio de valor en *Distancia de rescate* constituirían el punto ciego, el interrogante que la autora configura «para formular[lo] de la manera más compleja posible, no para contestar[lo], o no para contestar[lo] de manera clara e inequívoca [...]» (*Cercas* 18). En efecto, la serie de preguntas expuestas en la página anterior manifiesta la complejidad de las relaciones multidimensionales en la diégesis, la intrincada poética de culpa en la que la cuestión de responsabilidad no se reduce a la elección entre *sí* o *no*, sino a la colocación de diversos agentes en una escala gradual. La narración así consolida la ética de incertidumbre que se ve reflejada tanto en el plano formal –la polifonía de voces subjetivas y cronologías alteradas– como semántico –¿qué pasó exactamente, por qué y de quién sería la culpa?–, y afirma la muerte de las certezas como uno de los rasgos inherentes de la Nueva narrativa argentina (*cfr.* Drucaroff 2011 282-292 y Drucaroff 2016 25-26).

9. Conclusión

Distancia de rescate es a la vez un largo relato de terror siniestro ecogótico, una *nouvelle* (neo)fantástica, una historia de escritura, una exposición de experiencia maternal límite, una crítica del neocolonialismo que concede voz a los subalternos contaminados, una apuesta por el poshumanismo posapocalíptico y una visión ecofeminista de la subordinación femenina en el campo argentino irreversiblemente devastado. Las múltiples lecturas del texto, que surgen de la polifonía y la yuxtaposición de discursos disímiles plasmados por los personajes, forman parte de nuestro acercamiento ecocrítico con el que hemos pretendido ofrecer una interpretación global del libro. Al analizar la retórica de contaminación en la *nouvelle* de Schweblin y las coordenadas principales de su mundo tóxico, nos hemos enfocado en la relación que la obra establece con el acervo cultural para construir una ecoficción contemporánea.

Acabando con el urbanocentrismo posmoderno, *Distancia de rescate* sigue el giro rural de la Nueva narrativa argentina y regresa a la pampa para implantar repertorios simbólicos ajenos a la tradición, como la maternidad frustrada o la atracción homosexual de las dos madres, oprimidas por la sociedad patriarcal. Dentro de este nuevo imaginario del paisaje rural, subrayamos el lugar central de los agrotóxicos, el cual permite leer el texto a la luz de las reflexiones generales sobre el discurso tóxico, como lo acotó Buell. Los indicios que apuntan hacia la problemática del empleo de pesticidas en el monocultivo masivo de soja, y la abundancia de sujetos que, en consecuencia, sufren síntomas severos, convierten el libro en una narración escatológica y corroboran que la violencia es todavía una dimensión central en la novela argentina, cuyo centro ahora acaece en el cuerpo (Gallego Cuiñas 2016 11). Los campos sojizados devienen una zona de peligro, la presencia muda de la violencia lenta nixoniana que se expande temporal y espacialmente por el pueblo. Aparte de los ingentes campos verdes, en la geografía del pueblo innostrado dominan tres casas (la alquilada por Amanda, la de Carla y la casa verde de la curandera como eje de la epistemología alternativa) que subvierten el imaginario de este espacio como lugar de identidad e intimidad, pues su condición de hogar se pierde por completo. Igualmente, reflejan la estratificación socioeconómica de la población, poniendo de relieve la correlación entre la crisis medioambiental y el sistema económico corrupto. El foco de la violencia ecológico-económica es la casona de Sotoyamor con sus campos contiguos, que funciona como emblema de la desigualdad en los nuevos modos de producción agrícola y confirma la injusticia ambiental.

Los síntomas letales que padecen los humanos –David, Nina, Amanda y los demás niños– no se distinguen del padecimiento de los patos, perros o pájaros. La obra se aparta así de la visión antropocéntrica y de la consideración del hombre como una unidad discreta, una postura crítica que se observa asimismo en la representación de la cría de caballos y la transformación de animales en meros juguetes. Mientras la capacidad de los sujetos vivos de actuar y eludir el peligro la intoxicación parece nula, la metáfora de gusanos introducida por David incrementa la agentividad del mundo inorgánico. Ello, junto con la animalización de los humanos en ciertas descripciones, permite analizar el texto en relación con el discurso posthumanista que cuestiona y supera parcialmente el límite entre lo humano y lo no humano.

Dicho esto, queda patente lo obsoleta que se vuelve la imagen de la arcadia rural con la que Amanda, la representante del pensamiento moderno, emprende su viaje al campo. A pesar de sus intentos, la ciudadina no logra ignorar los problemas medioambientales ni sus consecuencias siniestras que le infunden miedo, por lo cual se ve forzada a aceptar el sustrato premoderno, deconstruyendo la idea de que el bienestar humano ha aumentado con el progreso tecnológico y el desarrollo económico. El mundo tóxico de Schweblin representa más bien el mal vivir (Heffes 2021) de los habitantes de un mundo civilbárbaro donde no hay huida de la contaminación ubicua, que afecta tanto a la metrópoli como a un pueblo alejado. La superación de la oposición entre civilización y barbarie, un tema frecuente en la Nueva narrativa argentina, delinea la ética del mundo contemporáneo. Como bien señala Delprat (2006), dicha dicotomía nunca constituyó una teoría, sino una línea moral, que, en nuestro caso, queda resumida al final del libro en una estampa distópica de un medioambiente árido, sin mujeres, donde los hombres no son capaces ni quieren alterar el orden establecido, pero tampoco pueden escapar del veneno omnipresente.

Esta incertidumbre al cierre del argumento y ausencia de cualquier solución definitiva se refleja también en el plano formal del texto. Los tres niveles narrativos, intercambios constantes del narrador que resultan en confrontaciones inesperadas, saltos cronológicos, acontecimientos de diferentes niveles que transcurren paralelamente y comentarios metanarrativos, a pesar de su complejidad, esbozan una teoría narrativa en la que imperan la brevedad, la concisión y el detalle. Al mismo tiempo, requieren la participación activa del lector, que tiene que rellenar los puntos de indeterminación, ya que los narradores no fiables callan más de lo que dicen. La ambigüedad y la tensión por la inminencia del peligro que así se crean enfatizan la inseparabilidad de lo ético y lo estético en esta *ecosickness fiction*.

A tenor de lo expuesto, la narración cumple con tres de los cuatro rasgos del discurso tóxico de Buell: la disolución del imaginario edénico con el que Amanda inicia sus vacaciones en la casa alquilada (el primero); la ubicuidad del veneno que se extiende por el suelo y retoma formas de elementos inocuos como el rocío (el segundo); y la gotificación de las secuelas del envenenamiento a través de una serie de síntomas psicósomáticos variopintos que alteran los cuerpos contagiados y los convierten en monstruos deformados (el cuarto). Resulta esencial, por ende, el incumplimiento del tercer criterio, a saber, el alejamiento de la representación inequívocamente negativa de un opresor de la comunidad local. Con la ausencia de bandos opuestos, la autora rehúye de los esquematismos y expone la complejidad de la cuestión de responsabilidad para la contaminación en el mundo globalizado. Este interrogante constituye el punto ciego, la pregunta central de la obra, a la que no se ofrece una respuesta rotunda, pero se manifiestan las contradicciones que encierra.

En definitiva, la obra pone en entredicho ciertas dicotomías fundacionales de la modernidad, que solían entenderse de manera antagónica: la oposición entre lo humano y lo no humano (en el texto, los hombres y animales son sujetos igual de afectados, incapaces de salvarse, a diferencia de los gusanos como un agente activo), entre civilización y barbarie (la civilbarbarie supone violencia destructiva que se desparrama tanto por la ciudad como por el campo), así como entre la razón moderna y las creencias premodernas (a través del encuentro entre Amanda y Carla en el cual se produce una transculturación). Así se produce desacralización de ciertos mitos, tendencia general en la nueva narrativa latinoamericana (Aínsa 2010 914).

Por contrario, se reafirma la longeva dicotomía entre el cuerpo y el espíritu, que está en la base de la transmigración. Amén de los imaginarios colectivos sobre el campo, la casa, ciertas especies animales, o el silencio como un tropo medioambiental típico del discurso tóxico, el texto se vale de las asociaciones que conllevan otros dos elementos. La autora utiliza la propiedad curativa del agua, que se plasma como un símbolo tradicional de vida, se emplea en el ritual curativo de la transmigración y cuya contaminación desemboca en la destrucción paulatina de toda la comunidad biótica. Asimismo, la narración guarda un puesto particular para los infantes, que se representan como seres cuya relación con el medioambiente sigue fuerte e instintiva, una imagen ya consolidada en el ideario del lector.

Esperamos haber demostrado el andamiaje complejo de *Distancia de rescate* y dilucidado parcialmente la manera en la que el texto vacila entre, por una parte, nutrirse de los tropos culturalmente arraigados, códigos textuales y artísticos preestablecidos, y, por la otra,

deconstruir o reelaborar esos mismos lugares comunes para componer una narración novedosa y particular. O lo que viene a ser lo mismo, haber delimitado ese limbo de la emoción maternal y sensorialidad corporal tras la intoxicación elaboradas simbólicamente, que provocan una reacción afectiva pronunciada, y encierran el subtexto sobre el neoliberalismo, la globalización, y el estado actual de nuestro medioambiente, sin que se abuse de la narración para convertirla en moraleja, acuse o exalte resoluciones absolutas.

10. Bibliografía

Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

Aínsa, Fernando. «Tendencias y paradigmas de la nueva narrativa latinoamericana». *Historia de la cultura en Hispanoamérica II*. Dario Puccini Dario y Saúl Yurkiévich, editores. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010. 913-957.

Ares-López, Daniel, y Beilin, Katarzyna Olga. «Estudios culturales-ambientales ibéricos: fundamentos teóricos y conceptos clave», *Letras Hispanas* 13 (2017): 165-182.

Barbas-Rhoden Laura. «Hacia una ecocrítica transnacional», *Revista de crítica literaria latinoamericana* 79 (2014): 79-96.

Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

Binns, Niall. «Ecocrítica en España e Hispanoamérica», *Ecozon@* 1 (2010): 132-135.

Bizzarri, Gabriele. «Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, 6/1 (2019): 209-229.

Brescia, Pablo. «Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández», *Orillas* 9 (2020): 133-151.

Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Manden/Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

Buell, Lawrence. *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2001.

Buell, Frederick. *From Apocalypse to Way of Life: Environmental Crisis in the American Century*. London/New York: Routledge, 2003.

Campisi, Nicolás. «Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 17/2 (2020): 165-181.

Carter, Erica, Donald, James y Squires, Judith. *Space and Place: Theories of Identity and Location*. London: Lawrence & Wishart, 1993.

Carson, Rachel. *Silent Spring*. London: Penguin, 1999.

Cercas, Javier. *El punto ciego*. Barcelona: Mondadori, 2016.

Carretero González. Margarita. «Ecofeminismo y análisis literario». *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julian Barella Vigil, editores. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 177-189.

- Chavalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Colón, Cristóbal. *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*. Madrid: Librería de la viuda de Hernanyo, 1892. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/relaciones-y-cartas-de-cristobal-colon--0/> (fecha de consulta 15 de mayo de 2022).
- Commoner, Barry. *The Closing Circle: Nature, Man, and Technology*. New York: Knopf, 1971.
- Davion, Victoria. «Is ecofeminism feminist?». *Ecological Feminism*, Karen J. Warren, editora. London: Routledge, 1994. 8-28.
- De Leone, Lucía. «Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 16 (2017): 62-76.
- De Leone, Lucía. «Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual», *Estudios Filológicos* 62 (2019): 31-43.
- Delprat, François. «La novela regional o novela de la tierra». *Historia de la cultura en Hispanoamérica II*. Dario Puccini y Saúl Yurkiévich, editores. México D.D.: Fondo de Cultura Económica, 2010. 179-211.
- De Vivanco, Lucero, Fabry, Geneviève y Logie, Ilse. «Nuevas pautas para el estudio de los imaginarios (post)apocalípticos». *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Julio Ortega, editor. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 315-336.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008.
- Dill, Hans-Otto. «Domingo Faustino Sarmiento: *Facundo*». *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana en los siglos XIX y XX*. Hans-Otto Dill et al., editores. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 1994. 62-74
- Domínguez, Nora. *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Vitebro, 2007.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Drucaroff, Elsa. «¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?», *El matadero* 10 (2016): 23-40.
- Drucaroff, 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. 2018. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_2.pdf (fecha de consulta: 16 de noviembre de 2021).

- Enriquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2020.
- Filipova, Lenka. *Ecocriticism and the Sense of Place*. Oxen/New York: Routledge: Oxon/New York, 2022.
- Flys Junquera, Carmen. «Literatura, crítica y justicia medioambiental». Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julian Barella Vigal, editores. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 85-120.
- Flys Junquera, Carmen, Marrero Henríquez, José y Barella Vigal, Julian. «Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario». *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julian Barella Vigal, editores. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 15-25.
- Forttes, Catalina. «El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *Revell* 3/20 (2018): 147-162.
- Gallego Cuiñas, Ana. «Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin». *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias*. Gustavo Guerrero *et al.*, coordinadores. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020. 71-96.
- Gallego Cuiñas, Ana. «Comienzos de la novísima novela argentina (2001–2011)», *Hispanérica* 130 (2015): 3-14.
- Gallego Cuiñas, Ana. «Imaginarios de la casa en la literatura latinoamericana contemporánea». *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*. José Joaquín Parra Bañón, editor. Venezia: Edizioni Ca'Foscari, 2018. 101-117.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2012.
- Gates, Barbara T.: «Una raíz del ecofeminismo: *Écoféminisme*». *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julian Barella Vigal, editores. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 167-176.
- Gifford, Terry. «Un repaso al presente de la ecocrítica». *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julian Barella Vigal, editores. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 67-83.
- Glotfelty, Cheryll. «Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis». *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Cheryll Glotfelty y Herold Fromm, editores. Athens/London: University of Georgia Press, 1996. xv-xxxvii.
- González Dinamarca, Rodrigo Ignacio. (2015) «Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *Brumal: revista de investigación sobre lo fantástico* 3/2 (2015): 89-106.

Grenoville, Carolina. «Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin», *Estudios de Teoría Literaria* 9/19 (2020): 64-73.

Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción/ Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

Heffes, Gisela. «Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 79 (2014): 11-34.

Heffes, Gisela. «Toxic Nature: Contaminated Bodies and Mutated Landscapes in Argentine Narratives». *Ecofiction and Ecorealities: Slow Violence and the Environment in Latin America and the Hispanic/Latino/a/Latinx World*. Ana Maria Mutis, Elizabeth Pettinaroli y Ilka Kressner, editores. New York: Routledge, 2019. 55-73.

Heffes, Gisela. «Escrituras tóxicas: cuerpos y paisajes alterados», *Tekoporá. Revista Latinoamericana De Humanidades Ambientales Y Estudios Territoriales* 3/1 (2021): 348-370.

Hiltner, Ken. «General Introduction». *Ecocriticism: The Essential Reader*. Ken Hiltner, editora. Oxon/New York: Routledge, 2015. xii-xvi.

Houser, Heather. *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*. New York: Columbia University Press, 2014.

Huggan, Gramah y Tiffin, Helen. *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Enviornment*. Oxon/New York: Routledge, 2010.

Iovino, Serenella y Oppermann, Serpil. «Material Ecocriticism: Materiality, Agency and Models of Narrativity», *Ecozon@: Revista Europea de Cultura, Literatura y Medioambiente* 3/1 (2012): 75-91.

Laube, Natalia. «Samanta Schweblin en Berlín: la embajadora del tiempo», *Anfibia*. Marzo de 2019. <https://www.revistaanfibia.com/la-embajadora-el-tiempo/> (fecha de consulta: 12 de diciembre de 2021).

Love, Glen A. «Revaluing Nature: Toward an Ecological Criticism». *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Cheryll Glofelty y Harold Fromm, editores. Athens: University of Georgia Press, 1996. 225-240.

Latour, Bruno. *Politiques de la nature: Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte, 2004.

Mackey, Allison. «Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense», *Revista CS* 36 (2022): 247-287.

María Fernández, Juan. «Samanta Schweblin. La escritora argentina que da miedo en todo el mundo», *Clarín*. Febrero de 2018. https://www.clarin.com/viva/escritora-argentina-da-miedo-mundo_0_HJRTL6_8z.html (fecha de consulta: 10 de diciembre de 2021).

Marrero Henríquez, José Manuel. «Ecocrítica e hispanismo». *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julian Barella Vigal, editores. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 193-217.

Marrero Henríquez, José Manuel. «Animalismo y ecología: sobre perros parlantes y otras formas literarias de representación animal», *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017): 258-307.

Martínez Alier, Joan. *El ecologismo de los pobres*. Barcelona: Editorial Icaria. 2009.

Mattalía, Sonia. «Un invisible collage: la narrativa de mujeres en América Latina». *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*. Trinidad Barrera, coordinadora. Madrid: Cátedra, 2008. 147-165.

Merchant, Carolyn. «Nature as Female». *Ecocriticism: the Essential Reader*. Ken Hiltner, editora. Oxon/New York: Routledge, 2015. 10-34.

Nemrava, Daniel. «Más allá de lo fantástico en distancia de rescate de Samanta Schweblin», *Verbum Analecta Neolatina XVIII* (2017): 149-158.

Nixon, Robert. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

Noguerol Jiménez, Francisca. «Últimas tendencias y promociones». *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*. Trinidad Barrera, coordinadora. Madrid: Cátedra, 2008. 167-180.

Norwood, Vera L. «Heroines of Nature: Four Women Respond to the American Landscape», *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Cheryl Glofelty y Harold Fromm, editores. Athens: University of Georgia Press, 1996. 323-350.

Oreja Garralda, Nerea. «Distancia de rescate: el relato de los que no tienen voz», *Orillas* 7 (2018): 245-256.

Pardo, Carlos (2015). «Los hijos tóxicos», *Babelia*, 5 de marzo, https://elpais.com/cultura/2015/03/05/babelia/1425551789_495804.html

Pérez, Óscar A. «Toxic Chemicals in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate (Fever Dream)*», *Ecozon@: Revista Europea de Cultura, Literatura y Medioambiente* 10/2 (2019): 248-264.

Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London/New York: Routledge. 1993.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Coyoacán: Nómada, 2019.

Regazonni, Suzanna. *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2021.

Reichmann, Jorge. «Barry Commoner y la oportunidad perdida», *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales* 11 (2016): 1-21.

Rey Torrijos, Esther. «¿Por qué ellas? ¿Por qué ahora? La mujer y el medio natural: orígenes y evolución del ecofeminismo». *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julian Barella Vigal, editores. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010, 135-166.

Sanchiz, Ramiro. «Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin», *Orillas* 9 (2020): 193-203.

Schlickers, Sabine. «La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: La fiesta del chivo (2000) de Mario Vargas Llosa, Letargo (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y ‘El último día de las vacaciones’ (2008) de Inés Garland», *Revista Estudios* 31 (2015): 1-17.

Schweblin, Samanta. «Matar un perro». *Cuentos argentinos (una antología)*. Madrid: Siruela, 2004. 273-277.

Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Barcelona: Literatura Random House, 2021 [2014].

Schweblin, Samanta. *Nit koja nas veže*. Zagreb: Fraktura, 2018.

Sevilla, Gonzalo y Barragán, Carlos. «Samanta Schweblin: “El límite entre lo posible y lo imposible me parece la zona más literaria y atractiva”», *Revista de la Universidad de México*. Marzo de 2018. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6f2a0cfc-f4b9-4722-8ec6-3c477be041aa/samanta-schweblin> (fecha de consulta: 11 de diciembre de 2021).

Sierra, Marta. «Spectral Spaces: Haunting in the Latin American City». *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*. José Eduardo González y Timothy R. Robbins, editores. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. 47-65.

Smith, Andrew y Hughes, William. *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

Valero Garcés, Carmen y Flys Junquera, Carmen. «Glosario básico bilingüe». *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez y Julian Barella Vigal, editores. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 371-377.

Walter, Eugene Victor. *Placeways: A Theory of the Human Environment*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.

Warren, Karren J. *Ecological Feminism*. London/New York: Routledge, 1994.