

**CUERPOS ENVENENADOS, DELIRIOS
PERTURBADORES, ESCENAS FANTASMALES:
DISTANCIA DE RESCATE DE SAMANTA
SCHWEBLIN**

Toxic Bodies, Disturbing Delusions, Ghostly Scenes: *Fever Dream* by
Samanta Schweblin

Magdalena Maiz-Peña y Luis H. Peña
Davidson College

Correos electrónicos: mapena@davidson.edu y lupena@davidson.edu

Resumen

La estética de narrativas latinoamericanas postmodernas espeluznantes como *Distancia de rescate* (2014) de la atrevida escritora argentina contemporánea Samanta Schweblin, materializa el género del horror medioambiental en un relato hiperreal aterrador sobre lo siniestro tóxico de los campos de soya transgénica en un pueblo rural. Esta novela corta pone en escena un montaje performativo, delirios perturbadores, escenas movedizas transtemporales y una narración dialógica inestable entre personajes moribundos y espectrales. Este ensayo aborda la función del montaje performativo como armazón estructurante de una narrativa del horror medioambiental que incita al lector-espectador a articular una interpretación conjetural mientras escucha entre murmullos una audionarración que, entre segmentos narrativos inestables, lo acerca y lo aleja «del punto exacto de la agointoxicación». En la escritura de Samanta Schweblin, el montaje performativo hace que una madre moribunda «agusanada» evoque eventos espeluznantes e hiperreales recientes, acechada por un niño-espectral transmigrado, de manera que revela un punto de fuga narrativo insospechado que redefine «la inquietante distancia de rescate» de su hija en un relato de horror medioambiental.

Palabras clave: horror medioambiental, montaje performativo, relato conjetural, agencia espectral, punto de fuga narrativo

Abstract

The aesthetics of postmodern Latin American eerie narratives such as *Fever Dream* (2014) by the daring contemporary Argentinean writer, Samanta Schweblin, materializes the environmental horror genre on a hyperreal terrifying tale about the toxic uncanny in transgenetic soy fields in a rural town. This short novel stages a performative montage, disturbing delusions, moving transtemporal scenes, and an unstable dialogic narrative between dying and ghostly spectral characters. This essay approaches the performative montage as a structural device of the environmental horror narrative engaging the reader-spectator on a speculative interpretation while listening a whispered audio-narration moving back and forth through unstable narrative segments in pursuit of “the exact moment of intoxication.” In Samanta Schweblin’s writing, the performative montage where a poisoned dying mother remembers eerie and hyperreal recent events coerced by a ghostly transmigrated boy, unfolds an unsuspected vanishing point which redefines “the haunting rescue distance” from her daughter in an environmental horror narrative.

Keywords: environmental horror, performative montage, speculative narration, ghostly agency, vanishing point

Recibido: 7 de junio de 2021. *Aceptado:* 22 de septiembre de 2021

Estética del terror medioambiental y un montaje escénico situacional

La estética del terror postmoderno latinoamericano de la atrevida escritora argentina contemporánea Samanta Schweblin materializa el horror social medioambiental registrando la cotidianidad del campo argentino. *Distancia de rescate* pone en escena un montaje escénico situacional, focalizaciones delirantes y fantasmales, escenas movedizas transtemporales y registros narrativos inestables habitados por protagonistas invadidos por agrotóxicos. Su práctica literaria inscribe, desde la memoria agonizante de Amanda frente a un interlocutor espectral llamado David, texturas discursivas siniestras en corporeidades materializadas y espectrales que develan el horror oculto bajo vastos campos de soya transgénica.

Esta novela corta se nos entrega como una narración de horror medioambiental desde una puesta en escena insólita en una clínica rural

en la cual una madre envenenada, delirando unas horas antes de morir, pregunta obsesivamente por su hija pequeña ausente, mientras, presionada incisivamente por un agresivo niño transmigrado, narra detalles de los últimos dos días antes de su muerte. Desde la obscuridad, desde un medio ambiente espectral y entre murmullos, Amanda rescata sitios de memoria, voces, escenas, sucesos y momentos que la acercan al «punto exacto» en que el veneno se infiltró en su cuerpo y en el de su niña, Nina. Su relato apresurado por la voz espectral de David, pronunciado desde un lugar indeterminado, intensifica el suspenso y la obliga a evocar escenas prístinas vividas en un pueblo rural casi idílico donde se oculta lo siniestro.

En esta obra, nos interesa indagar el montaje performativo perturbador estructurante del horror medioambiental como práctica escritural de Samanta Schweblin quien, en este relato espectral, sitúa a Amanda y al niño transmigrado de nueve años en una ambientación espacio-temporal brumosa que incita al lector-espectador a acercarse visceralmente a una lenta violencia ecológica sin distancia de rescate. En segunda instancia, nos interesa profundizar en la práctica de la lectura conjetural de una audionarración elíptica –rara y espeluznante, como diría el crítico cultural Mark Fisher– y entre murmullos que hace al lector-espectador transitar por escenarios movedizos persiguiendo el «punto exacto» de la infestación agrotóxica. Este montaje performativo de un sujeto corpóreo «agusanado» ante un niño-espectral produce un suspenso *in crescendo* que sedimenta hilos narrativos hiperreales sórdidos y fantasmales, y crea un punto de fuga que, en un giro insospechado, redefine «el punto exacto» del relato de horror social.

Marcos críticos y abordajes de una estética siniestra residual

Estudios críticos recientes asumen *Distancia de rescate* como una narración de eco-horror, neofantástica, neogótica, de terror medioambiental, de horror medioambiental gótico o como una memoria materializada, destacando lo ficticio hiperreal, la hibridez de géneros, los elementos sobrenaturales, lo fantasmal, la ambigüedad discursiva y la inestabilidad endémica de un acto de lectura vacilante. Críticos como Ana María Mutis considera esta novela corta un ecocidio o «fabula de la destrucción del campo argentino» debido a los agrotóxicos o un eco-maternalismo que manifiesta rasgos góticos como la discontinuidad temporal, la circularidad, los subtextos, la incertidumbre, el delirio, la fluidez, el aislamiento, la

mutabilidad y los desdoblamientos, además de las ansiedades maternas (42-43). Gisela Heffes sitúa la narrativa rural como un discurso tóxico que apunta a la monstruosidad y aberración «de la maquinaria invisible del biocapitalismo salvaje» que altera cuerpos y paisajes con todo tipo de sustancias y de agencias materiales (60). Óscar A. Pérez, desde estudios de la materialidad y de los afectos, concibe la narración dentro del horror del realismo postmodernista y como un relato ficticio de eco-enfermedad relacional que interroga la conciencia de los lectores en cuanto a la disfunción de sistemas biomédicos, medioambientales, sociales y ético-políticos (148-149). Ramiro Sanchiz sitúa este relato breve dentro del horror contemporáneo tomando en cuenta al niño cambiado o monstruoso, además de las zonas de lo demoníaco que sedimentan la intoxicación de David como un correlato de la historia de toxicidad sufrida por Amanda, Nina y otros habitantes del pueblo (193). Marta Sierra y Rodrigo Ignacio González Dinamarca aluden a las geografías espectrales, lo fantasmagórico, la monstruosidad, lo fantástico, lo surreal y laberíntico, además de apuntar a la desintegración de lo doméstico y «la irrupción de lo horrible» (Sierra 61; González Dinamarca 90). Gabrielle Bizarri define la obra como un neofantástico global donde las obsesiones terroríficas de los protagonistas, las competencias afectivas en transferencia, la difuminación de fronteras, el desmantelamiento del sentido de pertenencia, la desfamiliarización y la desarticulación entre cuerpos y espacios encarnan lo siniestro de una «tramposa pampa global» (223, 230). Por su parte, Fernando Rosenberg define el relato como una catástrofe fantasmagórica que se sedimenta en la «lenta degradación o acumulación sucesiva» de la pérdida y la devastación medioambiental debido a agroquímicos que afectan a los personajes condenándolos a transitar en «una especie de estado zombie y visionario, provocado por la intoxicación con agua del río» (902, 913).

Novela lúcida, desafiante, aterradora y apocalíptica abordada desde el cruce entre géneros, desde marcos teóricos interdisciplinarios, desde aproximaciones sociológicas, literario-culturales, estudios culturales ambientales, estudios de los afectos y estudios de memoria material que K.F. Ferebee define como un horror posthumano que no se delimita por el momento de infiltración tóxica, sino por el hecho de ser una «autobiografía transcorpórea» que remite a un yo constituido por agentes materiales biológicos, políticos y económicos (26). Catalina Forttes Zalaquett concibe esta novela gótica como una reescritura ecocrítica del conflicto entre tec-

nología y naturaleza dentro del capitalismo global (147). Lucía de Leone, además de apuntar al género de terror, realza su naturaleza metaficticia a partir de sus gradaciones espacio-temporales, del espesor del relato rural y del acto mismo de narrar una trama «sobre [una] urgencia de rescates» (66). Tomando en cuenta los valiosos ensayos críticos de Lucía de Leone, Rodrigo Ignacio González Dinamarca, Ana María Mutis, Gisela Heffes, Óscar A. Pérez, K. M. Ferebee, Marta Sierra y Catalina Forttes Zalaquett, examinamos el armazón-espectral performativo en la primera escena del relato, así como el imaginario narrativo conjetural del lector-espectador ante el fluir del delirio que brota de la conciencia vigilante de Amanda moribunda. La performatividad de este sujeto-protagonista plagado por los efectos de su infestación química, la audionarración intimidante del niño David transmigrado persiguiendo «un punto exacto» del envenenamiento y una posicionalidad íntima del lector-espectador le dan espesor a este relato de horror medioambiental donde lo raro y lo espeluznante «nos permiten ver el interior desde el exterior» (Fischer 12) desde la voz agónica de una Amanda atrapada en una corporeidad quemante por los agrotóxicos, un cuerpo ardiente que deviene lentamente un campo epistemológico ominoso. La moribunda se queja: «Me parece que tengo fiebre. ¿Es por eso que todo es tan confuso? ... ¿Qué es lo que pasa en el momento exacto? ¿Por qué todo esto se trata de gusanos?». Y David responde: «...ya pasamos por eso también... Ya me contaste cómo llegaste hasta acá cuatro veces» (Schweblin 78-79).

La performatividad, gestualidad y modulación de la enunciación de Amanda dan gravedad a una enunciación habitada por Carla, David, Abigail, una niña con una deformación congénita en Casa Hogar, los niños espectrales que cruzan la calle, la curandera de la casa verde y hasta los trabajadores enguantados que descargan el veneno en la granja de Sotomayor. Su mente afiebrada, alucinando, persigue el punto exacto en el que Carla —la madre de David que le rentó la casa de vacaciones— se dio cuenta de que su hijo se acababa de intoxicar, dándole voz a Carla en el primer plano de su rememoración para detallarle cómo «—David se había acucillado en el riachuelo, tenía las zapatillas empapadas, había metido las manos en el agua y se chupaba los dedos. Entonces vi el pájaro muerto. Estaba muy cerca, a un paso de David. Le grité asustada y él se asustó también, se levantó enseguida y se cayó de culo del mismo susto. Mi pobre David» (Schweblin 20).

Montaje performativo, alteridades discursivas y escenarios del horror medioambiental

La violencia medioambiental que agusana el cuerpo de Amanda, las marcas visibles en la voz-cuerpo-espectral de David y la presencia desencarnada de Nina operan como medidas del terror que acecha al pueblo rural donde tienen lugar los eventos de la novela en una serie de secuencias revividas de personajes presentes, ausentes y transmigrados desde antes de la llegada de Amanda. Las perspectivas entrecruzadas en escenas dentro de escenas, escenas presentes y pasadas y escenas futuras anticipadas se intercalan entre planos desordenados donde «lo raro es aquello que no debería estar allí» y lo espeluznante se relaciona con cuestionamientos metafísicos fundamentales de «la existencia y la no existencia» (Fischer 12, 15). Estas secuencias entre planos movedizos registran fragmentos de rememoraciones, cimentan distancias afectivas ante eventos cotidianos y develan la gravedad de la catástrofe oculta bajo un aljibe. La toxicidad se derrama bajo el rocío del pasto verde y brillante, bajo la inmovilidad de un pájaro muerto, dentro del cuerpo hinchado de potros sementales, en el olor metálico del agua, debajo del ruido del líquido derramado de bidones cargados de agrotóxicos o entre sombras espectrales inimaginables.

El descentramiento del relato oscilando entre tonalidades y tiempos cambiantes entre las dos voces enunciativas consolida el montaje performativo como sitio-memoria generador de metanarrativas sinestésicas y audibles que agudizan el suspenso. En su delirio afectivo, y desde su propia vulnerabilidad y agonía, la moribunda resignifica la conversación trunca con Carla entre planos, escenas y cortes alargados y pausados entre distintos escenarios espectrales, hiperreales e inusitados. En búsqueda del centro de gravedad de toxicidad que se infiltró en el cuerpo de Amanda y de su hija Nina, la audiolegibilidad alucinante del relato desde el umbral de la muerte compone una textura onírica que establece el tono ominoso de la historia. La trama espectral se tensiona constantemente, se acelera significativamente y se intensifica abismalmente mientras desintegra intuiciones, especulaciones y certezas de los protagonistas y del lector-espectador al no avanzar el relato. David nota la pausa de Amanda y le pregunta:

¿Que más? ¿Por que te quedás en silencio?

Es que estoy anclada en este relato, lo veo perfectamente,

pero a veces me cuesta avanzar. ¿Será por lo que me inyectan las enfermeras?

No.

Pero voy a morirme en pocas horas, va a pasar eso, ¿no? Es extraño que esté tan tranquila. Porque aunque no me lo digas, yo ya lo sé, y sin embargo es algo imposible de decirse a uno mismo. (Schweblin 13)

Este montaje performativo habitado en un primer plano por Amanda y David enmarca la trama como un proceso, una práctica, una episteme, una forma de intervenir el mundo y de desbordar desde un cuerpo-armazón performativo –como el de Amanda– realidades e irrealidades incalculables (Taylor 21). En este montaje performativo se instaura el suspenso *in crescendo* que tensiona la memoria alucinatoria de hechos reales, vividos, recordados, imaginados y resignificados como residuos narrativos entre espacio-temporalidades movedizas. Amanda, desvaneciéndose entre escenas, resignifica momentos, repasa vivencias, reproduce conversaciones del pasado inmediato junto a Carla, mientras narra una trama siniestra guiada por las escalofriantes preguntas de David. Su angustia inquietante resignifica pasados y futuros empalmados desde un presente inmediato evanescente, mientras su mirada destila imágenes que imprimen su percepción, intuición y memoria para «volver a mirar eso que se escapa» (Hang y Muñoz 19).

Por su parte, David agrieta el relato de Amanda, acosándola para que persiga «el punto exacto» del envenenamiento; detiene, moviliza, desorienta y desconfirma el relato de Amanda a medida que recuerda lo sucedido. Calibra, con su tono agresivo e hiriente, el tiempo finito ante su muerte y decide lo que no es importante. Mientras, la narradora convoca desordenadamente una diversidad de escenarios en un relato pausado, acortado y aletargado entre las huellas huidizas de la toxicidad, como la descripción que hace Carla del semental envenenado en el mismo arroyo del que bebió agua su hijo David, la vista de un pájaro muerto y la panorámica engañosa de brillantes campos verdes de soya transgénica.

Al narrar desde la sensación quemante de la invasión de gusanos bajo su piel, Amanda materializa la ausencia de su hija Nina y acentúa la estética de lo siniestro al recordar que Carla le pidió permiso para llevar a Nina a la casa verde de la curandera. En su relato, la protagonista nos lleva a

leer una matriz referencial del envenenamiento medioambiental en la piel manchada de color blancuzco de David, los niños deformes y los olores metálicos medioambientales. Amanda recuerda su conversación con Carla sobre su hijo David después de su transmigración en la casa verde:

Cuando él dio un paso más hacia mí, por su cuenta, yo me eché hacia atrás. Él estaba muy colorado, transpiraba. Tenía los pies mojados y las huellas húmedas de su recorrido ya empezaban a secarse.

—¿Y no lo agarraste, Carla? ¿No lo abrazaste?

—Me quedé mirándole las manos sucias. Avanzó con ellas por el borde de la mesa, como si se tratara de un barral, y ahí vi sus muñecas. Tenía en las muñecas y un poco más arriba también, marcas en la piel, líneas como pulseras, quizá hechas por el hilo sisal. (Schweblin 32)

Desde su voz languideciente, Amanda recupera en su memoria momentos escénicos de naturaleza espectral como las 38 tumbas de niños, una sala de espera decorada con dibujos de niños transmigrados, el interior de la casa verde de la curandera que ayudó a David a transmigrar después de ver el semental muerto y de tomar agua contaminada del mismo arroyo. La fluidez sinestésica del relato, los saltos ilógicos espacio-temporales y la des/ubicación de Amanda, de David y del lector/espectador despliegan indicios de lo tóxico en «significantes flotantes» siniestros. Los bordes erráticos del relato materializan el quiebre de la lógica perceptual de Amanda desde un presente «enmarcado» que revive el punto de ruptura de la distancia de rescate ante su hija Nina. Desde el umbral de un presente que se desvanece, entre murmullos languidecientes, Amanda nos adentra espectralmente al pasado hasta situarnos en el «punto exacto» de la conversación con Carla días antes del envenenamiento de David, de su propia intoxicación y de la de su hija Nina.

El montaje performativo en *Distancia de rescate* opera como disparador de escenas secuenciales desordenadas que generan saberes y conocimientos tenebrosos de lo insólito, lo irreproducible y lo imprevisible en los campos verdes aparentemente inofensivos. La madre moribunda reconstruye, desde su materialidad corpórea, hechos cotidianos en este pueblo supuestamente calmado, realidades escénicas rememoradas y momentos

evocados por el acoso inquisitivo de David. En su relato afiebrado, emergen microescenarios vívidos junto a Carla, cerca de su pequeña hija Nina, entrando a la tienda Casa Hogar, madre e hija sentadas frente a la granja de Sotomayor esperando a Carla para despedirse, mientras son descargados bidones llenos de agrotóxicos. Su memoria afiebrada recorre escenarios desde que llegó al pueblo hace dos días, acumula detalles íntimos de conversaciones con Carla, recupera con lucidez momentos clave de su diálogo con ella, como la muerte del semental de Omar, el envenenamiento de David y la dolorosa decisión de Carla de consentir la transmigración de su hijo David en la casa verde. En la rememoración, Carla comparte el hecho de que su hijo «monstruo» entierra patos envenenados, Carla y Amanda presencian la visita de David a la casa de esta última para velar el sueño de Nina y revive el momento en que la niña toca el pasto brillante y húmedo. Al expresar su afecto maternal angustiante sobre eventos sucedidos en los últimos días, Amanda expone ante su interlocutor —y ante el lector/espectador— una mirada detallada de acontecimientos pasados que moviliza una «circulación perceptiva y sensorial (mnemónica, actual, imaginativa), la circulación afectiva (la capacidad de afectar y ser afectado) y la circulación temporal (pasados, presentes, futuros, mitos)... moviéndose permanentemente...» (Fabião 27). Incluso después de un mes de haber muerto, Amanda vislumbra una escena en la que su esposo le pregunta a Omar —el marido abandonado de Carla— sobre lo que le sucedió a Nina, quien ha comenzado a curarse de las manchas blancuzcas de su cuerpo.

En este montaje performativo de *Distancia de rescate*, «El cuerpo performativo oscila constantemente entre la escena y la no-escena, entre el arte y el no-arte, y es justamente en esa vibración paradójica que ese cuerpo se hace y se fortalece» (Fabião 41). Desde el cuerpo se desarticulan viejas percepciones que obnubilaron lo que veía, escuchaba o sentía el personaje de Amanda, acelerando ciertos momentos del pasado filtrados desde el presente. Como afirma Amelia Jones, el cuerpo encarna relaciones, asociaciones, coaliciones, modalidades, correlaciones y afectos insospechados «en relación a otros y al locus de su identidad que siempre está en otro lugar» de manera que «el núcleo del evento no se encuentra en la interpretación del acto o en la construcción de sentido, sino en la propia vivencia de la experiencia» (14).

En su delirio, la protagonista enuncia otras historias, acontecimientos y momentos residuales que dan sentido al recorrido punteado por David

(Fabião 39). Sus puestas en escena sedimentan «huellas de lo real» entre murmullos de pasados inmediatos y distantes, de presentes dolientes e inclusive de futuros *post mortem*. Desde su cuerpo «agusanado», Amanda reconstruye su llegada al pueblo, conversaciones con Carla sobre el hijo-monstruo David, el asombro de Nina en la tienda Casa Hogar ante una niña desfigurada, su caminata nocturna para resguardar la seguridad de su hija y la paciente espera frente a la granja de Sotomayor para despedirse de Carla mientras se descargan bidones agrotóxicos.

La performatividad de Amanda revela fracturas de su memoria, focalizaciones distantes, planos visuales cercanos, cortes narrativos cinematográficos, rememoraciones entrehechas de diálogos, conversaciones, emociones y gestos persiguiendo el «punto exacto». Su gestualidad corporal proyecta síntomas, intuiciones y miedos que amplifican su geografía emocional ante la ruptura de la «distancia de rescate» de su hija Nina. Amanda recorre secuencias sinestésicas de un pueblo habitado por niños-monstruos, niños con la piel manchada, tumbas de niños intoxicados, campos silenciosos desgastados, caballerizas vacías, patos enterrados, pájaros muertos, sementales hinchados y maridos viudos y/o abandonados que no reconocen a sus hijos transmigrados, intensificando la ansiedad del lector-espectador ante el horror sigiloso, subrepticio y velado.

Sus modulaciones de voz diseñan su campo perceptual y cognoscitivo de los indicios de la catástrofe medioambiental, como cuando Carla asegura que la curandera de la casa verde «No es una adivina, ella siempre lo aclara, pero puede ver la energía de la gente, puede leerla. [...] Puede saber si alguien está enfermo y en qué parte del cuerpo está esa energía negativa. Cura el dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre. Si llegan a tiempo, detiene los abortos espontáneos» (Schweblin 23).

David-interlocutor, agencia espectral e inquisiciones

En este montaje performativo, el niño transmigrado de Carla se hace presente como un cuerpo-espectro que gestualiza sus inquisiciones continuas, agresivas y ominosas, suscitando narrativas que se correlacionan con momentos recordados. La voz fantasmal entrecortada de David se cuela entre los pliegues del relato de la moribunda y rastrea indicios de momentos desapercibidos, ignorados o equivocados. David describe los efectos de la toxicidad: «Acá son pocos los chicos que nacen bien», pa-

sando a detallar que «No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también», reconociendo su naturaleza espectral (Schweblin 108). Quebrando la lógica del relato-central, David disloca, desubica y desterritorializa la narración de Amanda y le arrebató algunas miradas desviadas al auscultar su percepción detrás de su evocación afiebrada y al infiltrar la conciencia conjetural del lector.

La voz honda de David, aparentemente desde el borde de la cama de Amanda en la sala de emergencias de la clínica rural, moldea, acentúa y calcula la historia por venir, inquiriendo con urgencia sobre el punto exacto donde se originó su sensación corpórea agusanada. Con firmeza, tenacidad y osadía, David asienta coordenadas discursivas del mirar y no mirar de Amanda y deshace nudos de conocimiento que le impiden a la mujer llegar al punto exacto. Su poder como interlocutor espectral desconfirma la voz narrativa mientras vislumbra el «punto exacto» con precisión intuitiva. En un tono opresivo y desde una localización indeterminada, David repite obsesivamente «eso no es importante. No te desvíes, Amanda», forzándola a revivir su conversación con Carla sobre su envenenamiento y sobre su reacción ante las manchas blancas de su piel, su mirada extraña y su voz irreconocible (Schweblin 44).

La repetición inquisitiva de David construye un andamiaje discursivo en el umbral de la muerte que le arranca silencios y ausencias a Amanda mientras rearticula ejes espacio-temporales movedizos en búsqueda de «el punto exacto». Estas inquisiciones movilizan, detienen e intensifican el relato, haciendo a Amanda y a David transitar por zonas obnubiladas, cargadas de pesadez y angustia junto a otros protagonistas espectrales, como los niños intoxicados, desfigurados y afectados por los agrotóxicos.

David desata en el relato una secuencialidad de escenas y calibra, desde su percepción y afectividad voluble, no solo el «punto exacto» de su intoxicación, sino de lo que parecía haber sucedido y de lo que visceralmente intuía que había sucedido en su propia historia conectada tangencialmente con el «punto exacto» en que se rompió la distancia de rescate de Nina. El imaginario acústico de David redefine el final del relato a partir de sus inquisiciones lúgubres y fantasmagóricas que asedian a Amanda. Esta textura auditiva acerca al lector/espectador a huecos narrativos que atemorizan, como el que «La transmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero [que] traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo» (Schweblin 28). La textura de extrañamiento

audionarrativo establece el ámbito de lo siniestro, fractura la claridad de visión de Amanda y acentúa lo tenebroso anunciado desde la voz agresiva de David: «Sí, tiene que ver con los gusanos, cada vez estamos más cerca del punto exacto» (Schweblin 52), clarificando: «el punto exacto en el que nacen los gusanos» (Schweblin 11). Al querer reconocer el momento del envenenamiento de Amanda y Nina, David posibilita el punto de fuga del relato conjetural del lector-espectador que considera el hecho de que quizás Nina transmigrada se ha vuelto parte de David. Amanda continúa su relato sobre Nina delante de David:

Yo miro el reloj y son las nueve menos cuarto. Entre una cosa y otra hace rato que empezó el día. Nina se mira la ropa, gira para verse la cola, las piernas.

¿Por qué? ¿Qué pasa?

—¿Qué pasa? —le pregunto.

Estoy empapada —dice con algo de indignación.

—A ver... — la tomo de la mano y la hago girar. El color de la ropa no ayuda a ver qué tan mojada está, pero la toco y sí, está húmeda.

—Es el rocío —le digo— ahora con la caminata se seca.

Es esto. Este es el momento. (Schweblin 64)

Desde nuestra lectura, el horror medioambiental se sedimenta en la situacionalidad acústica brumosa del montaje performativo en la clínica que hace transitar al lector-espectador por distintos escenarios aterrizantes, como el momento del envenenamiento de Nina, desorientando al lector-espectador aún más en cuanto a la presencia-ausencia, hibridez y transmigración de los personajes.

El tono espectral de David desestabiliza la enunciación mortecina de Amanda, quien se asoma a una sala de espera, un pasillo, una antesala, la casa verde e inclusive al interior del coche del padre de Nina donde David oprime el topo de peluche de la pequeña.

Escenarios movедizos y dosificación del suspenso

Amanda recuenta lo sucedido en los últimos días, reelabora momentos insólitos de su estancia en el campo, reproduce conversaciones con Carla y registra el entorno circundante. La voz honda de David, surgida desde

una zona liminal, pone de relieve la invasión de los agrotóxicos, la transmigración de David en la casa verde, la ausencia y posible transmigración de Nina e incluso la escena en la que el padre de esta habla con Omar, esposo de Carla, sobre las manchas en la piel de su hija y su rareza inexplicable a un mes de la muerte de su madre. Amanda relata a un mes de su muerte: «Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. El cinturón puesto, las piernas cruzadas sobre el asiento. Una mano estirada apenas hacia el topo de Nina, disimuladamente, los dedos sucios apoyados sobre las patas del peluche como si intentaran retenerlo» (Schweblin 123).

Por otra parte, la audionarración áspera refuerza el control de David sobre el relato, su punto de vista omnisciente, su nomadismo entre zonas nebulosas del relato, además de acentuar la desfamiliarización, el extrañamiento y la sordidez ambiental al escucharse: «Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan... está seca y dura... El aire huele a lluvia y una brisa húmeda llega desde el suelo» (Schweblin 122-123).

El relato acumula el suspenso en escenarios movedizos, excava detrás de los protagonistas, desnudas experiencias insólitas en el campo, desentierra la monstruosidad de los efectos de los agrotóxicos en cuerpos-espectros ambulantes. La dosificación de la historia con intensidad afectiva, las imágenes hiperreales e impresiones fantasmales, además de la sospecha ante la ausencia de Nina, sedimenta lo inexplicable, lo irresuelto y lo espectral entre escenarios movedizos hiperrealistas. Las resonancias fantasmagóricas emergen de las experiencias de los personajes, de las translocaciones espacio-temporales y de los estados perceptuales hechos de alucinaciones, desvaríos, aberraciones, extravíos y pesadillas, así como de la intoxicación química y los medicamentos. Los escenarios entretejidos por imágenes oníricas, ominosas y sobrenaturales develan perfiles de protagonistas enfermos, monstruosos, transmigrados o en fuga entre distintas espacio-temporalidades, como el coche de Amanda, la casa de verano, la casa verde, la tienda Casa Hogar, las calles casi desiertas del pueblo, los campos de soja y la clínica rural.

Estos escenarios desvían la mirada de Amanda hacia lo desapercibido y desmontan instancias de extrañamiento, desfamiliarización y distorsión perceptual al mismo tiempo que esclarecen indicios del punto de fuga del relato. La puesta en escena dialógica, los afectos y la intimidad corroboran las huellas del envenenamiento del pueblo desde mucho an-

tes del momento nombrado por Carla. El imaginario de Amanda –saturado de silencios, sombras y nebulosidades– delinea zonas de conocimiento con claridad y lucidez correlacionadas con niños deformes, dibujos inacabados, patos muertos, abortos espontáneos, animales envenenados, campos desérticos y sonidos acallados. La estética residual de la novela destila, entre intersticios espectrales para el lector-espectador, la nefasta narrativa medioambiental encarnada en el relato agónico de Amanda, quien desentierra otros escenarios tóxicos al preguntar constantemente por su hija ausente.

Entre divagaciones, devaneos y ensueños pesadillescos, Amanda desenreda visceralmente para el lector-espectador otros hilos narrativos circulares, resonantes y en dispersión que redefinen este montaje siniestro entre «desplazamientos enunciativos, saltos lógicos y registros periféricos que producen sospecha ante lo que se mira» (Bleeker 75).

Espacio-temporalidades brumosas y un punto de fuga narrativo

El marco referencial del montaje performativo de la primera escena de la novela tensiona, desde los sitios enunciativos de sus protagonistas, predicados espectrales del relato que apuntan a lo oculto, lo sórdido y lo perverso. Las coordenadas audionarrativas de suspenso nos acercan y alejan del «punto exacto» bajo la intimidación de David y su urgencia por rastrear las huellas del envenenamiento perpetrado. En un punto de la narración, una Amanda delirante toma el control y asume su agencia casi al umbral de la muerte, redefiniendo el «punto exacto» más allá de la narración de Carla sobre la toxicidad y transmigración de David. En su toma de control narrativo, Amanda abre los pliegues de su relato hacia otra trama no prevista ni anticipada por el lector-espectador al escuchar la narración dialógica entre los dos protagonistas.

El sitio-memoria-agonizante desde el que Amanda evoca lo sucedido y lo relatado por Carla desde un presente inmediato que se siente cercano concentra el miedo de Amanda y agudiza sus sentidos, alertándola sobre acontecimientos antes desapercibidos. Su rememoración nomádica toca el espesor de su memoria desde una geografía afectiva fracturada por la desintegración de su certeza sobre la distancia de rescate de su hija. Su afectividad maternal, encarnada en su voz moribunda, acentúa su autopercepción ante la presencia/ausencia de Nina y las microescenas sórdidas del pueblo rural contaminado que desfilan por su mente afebrada.

Entre escenarios sórdidos, una escena clave del relato parecería materializar el punto de fuga discursivo que no tenía cabida en las inquisiciones de David sobre «el punto exacto». Un giro inesperado articula el metarrelato que sugiere que, quizás, «el punto exacto» no radica solamente en el envenenamiento de David, sino que se localiza en el mismo montaje performativo hacia el final de la novela, cuando Amanda asume su agencia ante David, quien quisiera seguir dirigiendo la historia. David le dice a Amanda que quiere enseñarle algo; esta, recuperando el poder de su enunciación y de la historia evocada, se niega:

Quiero mostrarte algo.

Ahora soy yo la que va a decidir en qué historia hay que concentrarse, David. ¿Esto que cuenta tu madre no te parece importante?

No.

Tu madre fuma y Nina da varias de sus vueltas energéticas alrededor del aljibe. Esto será ahora lo importante.

(Schweblin 72)

El suspenso desborda el relato de Amanda moribunda que, entre intersticios y liminalidades, sondea el «punto exacto» de su envenenamiento y el de Nina, tocando el momento en que se rompe el hilo de la distancia de rescate: «Cuando estábamos sobre el césped con Nina, entre los bidones. Fue la distancia de rescate: no funcionó, no vi el peligro», detectando el envenenamiento y el quiebre de la distancia de rescate de Nina que alteran la significación del «punto exacto» (Schweblin 116).

La bilocación espacio-temporal de los dos protagonistas en el montaje performativo, la perspectiva a contrapunto de sus enunciaciones y el desdoblamiento del personaje fantasmal de David identifican el punto de fuga del relato *post mortem* no anticipado por el lector-espectador. Por otra parte, la ausencia de Nina —como punto de fuga— se vuelve un «metasigno cuyo significado es indicar, a través de la sintaxis que viene con él, la ausencia de otros signos específicos», como el líquido intangible que lo infiltra todo y que la intoxica (Bleeker 85).

Lector/espectador y oyente, imaginario conjetural y posicionalidad aterradora

Como afirma la escritora y crítica chilena Andrea Jeftanovic, «La memoria se ancla en objetos y lugares» donde se crean imágenes que golpean y se acotan momentos discursivos que exigen «leer en diagonal» para «habitar un tercer espacio» desde donde se vuelve imprescindible «resistir la necesidad de certezas» (16-17, 20). En este sentido, *Distancia de rescate*, como ficción de horror medioambiental, genera una textura escritural y un entramado de imaginarios conjeturales a partir de la dosificación del suspenso en fragmentos narrativos perturbadores. Indudablemente, la desviación subjetiva del campo visual de Amanda «Cuestiona la posición segura del espectador, una posición marcada por la ausencia [de Nina que] exige un reposicionamiento» tocando el «punto exacto» en el que la mujer no vio que su distancia de rescate se había roto (Bleeker 90). Esta fuga del relato nos posiciona dentro de un acto de lectura aterrador que genera las siguientes preguntas: ¿Por qué David intensifica el control de la narración de Amanda, aunque vislumbre vestigios del momento en que esta cruza el umbral de la muerte? ¿Cómo funciona la resistencia de Amanda ante su propia visión, rememoración, narración y concientización y ante la intimidación de David? ¿Quién está en control de la imposibilidad del cierre de la historia, Amanda, Carla, David y/o el lector-espectador que, espantado, considera la posibilidad de que se trate del cuerpo-espectral de David-Nina? (Szeinblum 145-146).

Amanda hace inhabitable para los lectores/espectadores ciertos fragmentos narrativos, tramos incompletos y segmentos en dispersión que delinean un imaginario conjetural. Ausculta, desde su filtro maternal protector, gestos de David en el coche del padre de Nina que devienen indicios siniestros de la presencia de Nina dentro del cuerpo de David. El lector/espectador se desplaza al interior de un relato que agudiza las «resonancias» visuales, acústicas y táctiles de un estado-límite de una lectura visceral donde el «punto exacto» reside entre los pliegues de un relato agusanado. El lector/espectador consume esta historia de horror a partir de marcos referenciales que se deshacen a medida que avanza el relato, encuadres movedizos y escenas sinestésicas entretejidas con lo insólito, lo sórdido y lo perturbador más allá de los campos de soya transgénica.

El lector/espectador oyente sedimenta su interpretación conjetural aislando indicios narrativos de la última escena movidiza que disuelve espacio-temporalidades y reajusta percepciones, sensaciones y afectos de desfamiliarización y extrañamiento. *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin denuncia actos siniestros de un capitalismo cruel que nos hace transitar sitios-habla desde donde se abrazan saberes y conocimientos de nomadismos espectrales entre paisajes medioambientales tóxicos y brutales.

OBRAS CITADAS

- Bleeker, Maaïke. «Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática». *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editado por Barbara Hang y Agustina Muñoz. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2019, pp. 67-90.
- Bizarri, Gabrielle. «Cuerpos movidizos y narrativas en circulación: Samanta Schweblin y el fantástico neoglobal». *Revista Landa*, vol., no.1, 2019, pp. 222-233.
- De Leone, Lucía. «Campos que matan, espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate*». *452oF*, no. 16, 2017, pp. 62-76.
- Fabião, Eleonora. «Performance y Precariedad». *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editado por Barbara Hang y Agustina Muñoz. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2019, pp. 25-49.
- Ferebee, K.M. “Something in the Body: Material Memoir and Posthuman Horror in Samanta Schweblin’s *Fever Dream*.” *Latin American Literary Review* vol. 48, no. 95, 2021, pp. 26-33.
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Repeater, 2016.
- Forttes-Zalaquett, Catalina Alejandra. «El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin». *REVELL. Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, no. 20, 2018, pp. 147-162.
- González Dinamarca, Rodrigo Ignacio. «Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin». *Brumal: Revista de Investigación Sobre*

- lo Fantastico/Research Journal on the Fantastic*, vol. 3, no. 2, 2015, pp. 89-106.
- Hang, Barbara y Agustina Muñoz, eds. «Prólogo». *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editado por Barbara Hang y Agustina Muñoz. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2019, pp. 11-24.
- Heffes, Gisela. “Toxic nature in Contemporary Argentine Narratives: Contaminated Bodies and Ecomutations.” *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. Editado por Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth M. Petinarolli, Routledge, 2020, pp. 55-73.
- Jeftanovic, Andrea. *Escribir desde el trapecio*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2017.
- Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. University of Minnesota Press, 1998.
- Mutis, Ana María. “Monsters and Agritoxins. The environmental Gothic in Samanta Schweblin’s *Distancia de rescate*.” *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. Editado por Ilka Kressner, Ana María Mutis y Elizabeth M. Petinarolli, Routledge, 2020, pp. 39-54.
- Pérez, Óscar A. “Toxic Chemicals in Samanta Schweblin’s *Distancia de rescate*,” *Ecozon@. Revista Europea de Literatura, Cultura y Medioambiente*, vol. 10, no. 2, 2019, pp. 148-161.
- Rosenberg, Fernando J. «Toxicidad y narrativa: *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero, *Cromo* de Lucía Puenzo, y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin». *Revista Iberoamericana*, vol. 85, no. 268, 2019, pp. 901-922.
- Sanchiz, Ramiro. «Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de Rescate*, de Samanta Schweblin». *Orillas*, vol. 9, 2020, pp. 193-203.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Random House/Mondadori, 2014.
- Sierra, Marta. “Spectral Spaces: Haunting in the Latin American City.” *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*. Editado por Jose Eduardo González y Timothy R. Robbins, Palgrave McMillan, 2019, pp. 47-66.

Szeinblum, Diana. «Un escondite posible». *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Editado por Barbara Hang y Agustina Muñoz. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2019, pp. 145-150.

Taylor, Diana. *Performance*. Duke University Press, 2016.