

La muerte de la madre en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin

Graciela Franco Díaz

Instituto de Profesores Artigas | Universidad de la República

Recibido: 6/11/2023
Aprobado: 17/11/2023

Resumen

Este trabajo se propone una incursión en el relato *Distancia de rescate*, de la escritora argentina Samanta Schweblin, teniendo en cuenta aspectos técnicos y temáticos: la relación entre cuento y novela, la estructura dialogal, la tensión constante a través del uso de indicios, el intensísimo final. Esos caracteres favorecen el desarrollo de la temática de la agonía y muerte de la madre, de su correlato en la destrucción de la naturaleza; la maternidad y el erotismo como elementos contrapuestos y, a la vez, afines entre sí, y ambos redondean una obra que podríamos definir perfecta en la consecución de su propósito.

Palabras clave: Distancia de rescate; maternidad; muerte; naturaleza; Schweblin.

The death of the mother in *Fever Dream* by Samanta Schweblin

Abstract

This work explores the story *Fever Dream* by Argentinian writer Samanta Schweblin, looking into technical and thematic aspects: the relationship between story and novel, the dialogue structure, the constant tension through the use of clues, the very intense ending. These characters favor the development of the theme of agony and death of the mother, its correlation in the destruction of nature, motherhood and eroticism as opposing elements and, at the same time, related to each other, and both providing a round-up to a work that could be defined as perfect in achieving its purpose.

Keywords: Fever Dream; maternity; death; nature; Schweblin

Entre las características más notables de la segunda generación de la nueva narrativa argentina, que Elsa Drucaroff (2011) considera integrada por los nacidos en la década de los setenta del siglo XX, se destacan: «[...] el regreso de la pulsión por contar historias y explorar en los géneros masivos de la literatura moderna y el cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia ficción, el terror y el gore» (p. 159). Drucaroff agrega una apostilla de Mariana Enríquez: «La realidad argentina es gótica» (2011, p. 159), con la que la escritora fundamenta la idea de que esa forma de percibir y expresar la realidad está, inevitablemente presente en su obra.

Ya había planteado Cortázar, en «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», la importancia de este género en nuestra literatura:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de

lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe, y, *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura (1975, p. 145).

Y también Ventura, citada por Mackey (2022), más cercanamente y refiriéndose solo a Argentina, plantea algo semejante y acuerda tanto con Cortázar como con Enríquez:

[...] María Virginia Ventura ha sugerido que el gótico en Argentina «es natural a su historia y a sus tradiciones», y que «no se debe a que sean influenciados por una fuerte corriente extranjera o extranjerizante» sino que es porque «el argentino es naturalmente, históricamente y culturalmente gótico» (p. 255).

La obra de Samanta Schweblin, la escritora de la que trataré, también ha sido ubicada en lo que algunos críticos denominan como neogótico y otros le atribuyen el pertenecer al *realismo desencantado* o a la literatura de lo extraño. Desde el punto de vista de su carrera literaria y de su ubicación en el mundo editorial, se puede presentar a Schweblin (Buenos Aires, 1978) como una de las más destacadas representantes del llamado boom de la literatura de mujeres que se desarrolla en este siglo XXI, promovido (y creado) por la gran industria editorial, en especial la europea y sus bifurcaciones latinoamericanas. Autora de libros de cuentos premiados en su país y en el extranjero, *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca y otros cuentos* (publicado primero con el título *La furia de las pestes* en 2008) y *Siete casas vacías* (2015), Schweblin se descubre como autora de más largo aliento cuando, trabajando en este último, escribía el cuento que, como ella declara en una entrevista, se transforma en novela porque así lo llamó la editorial que lo publicó (Random House Mondadori, 2014). De todos modos, es la propia Schweblin la que se decide a continuar con *Distancia de rescate* y apartarlo de lo que será su tercer libro de cuentos. De este modo, lo publica por separado y primero.

El primer aspecto de *Distancia de rescate* que me importa destacar es una cierta hibridez formal por la que navega, entre la tensión que predomina en el cuento y la extensión que da lugar al desarrollo del mundo novelesco. El argumento de la obra, que se desarrolla sin cortes formales, crea indudablemente la mencionada tensión cuentística: Amanda y su pequeña hija, Nina, viajan al campo bonarenense en busca de unas vacaciones alejadas de la estresante ciudad. Allí conocen a Carla, una mujer que vive en ese entorno y se establece entre ellas una relación marcada por el atractivo y el rechazo a la vez, como lo dice la propia protagonista. Carla le cuenta a Amanda un episodio de seis años atrás en el que su hijo, David, sufre una grave intoxicación con el agua del río y ella, para salvarle la vida, lo lleva por ayuda a lo de «la mujer de la casa verde»,¹ una curandera o sanadora que realiza una «transmigración» en el niño y salva su cuerpo y «también a David en su nuevo cuerpo», explica Carla, aludiendo a alguien más en quien se ha completado su migración. Carla vive a David, desde entonces, como un monstruo, un otro, no ya su hijo.

El resto de la historia da cuenta del descubrimiento de nuevas experiencias que coinciden con el relato de Carla, lo generalizan o extienden —ahora también en el pueblo cercano— y llevan a Amanda, temerosa por el bienestar de Nina, a decidir abandonar el lugar. La fatalidad o el error la detienen en el último momento, y ella y su hija se intoxican gravemente.

Lo que establece la originalidad del relato, entre otras cosas, es la estructura que elige su autora para plantear la historia a sus lectores. Se trata de un diálogo entre dos personajes que se corta en el final, cuando una de las voces que dialoga asume el cierre de la historia. Se podría hablar, entonces, de un monólogo y aun de un soliloquio final, a pesar de que la que habla sigue refiriéndose a su interlocutor, quien aún está presente en su campo mental, es decir que hay una intención dialogante, aunque no reciba respuesta. La tensión se relaciona con la situación de aquellos: una mujer, Amanda, y un niño, David. La mujer está agonizando y el niño la interroga acerca de los hechos vividos. Se parte, entonces, de una mirada hacia el pasado, así como de una revisión de lo vivido que permite al lector enterarse de los antecedentes de la historia. Hay paralelismos entre lector y personajes, y también con la autora que imagina y crea la historia. Esta crece con las expectativas

¹ Las citas corresponden a la edición de *Distancia de rescate* (2014), Literatura Random House. En adelante se indicará solo el número de página.

de esa trilogía y, por momentos, lo que dice Schweblin remite a los hechos narrados, a la obra en ejecución y al que lee, a la vez. Un ejemplo es cuando, cerca del final de la obra, David interrumpe el relato de Amanda y sintetiza lo que sucede posteriormente y ella reacciona: «Pero ¿por qué ese salto? Estábamos siguiendo esta historia paso a paso. Estás adelantándote» (pp. 91-92). O un poco más adelante, en este diálogo en el que habla David y Amanda le contesta:

Pero nada importante sucede, ni nada importante va a suceder. Y empiezo a creer que ya no vas a entenderlo, que seguir avanzando no tiene sentido.

[...]

Ya no vale la pena.

Sí, sí vale (p. 97).

Esta rebelión narrativa, que no dura, por parte de Amanda puede entenderse como una lucha interna de la narración por elegir el hilo del que más se debe tirar para tejer la trama. De la misma manera, a veces Amanda le hace reproches a David que se salta pasajes en la historia porque él considera que el tiempo urge y le impone una cadencia narrativa, como si los dos negociaran para liderar la historia, entre urgencia (David) y digresión (Amanda).

Pénélope Laurent (2022) dice que David es como el *superyó* de Samanta Schweblin que la quiere devolver al camino del cuento, mientras lucha con la extensión de su obra. Esta ingeniosa y certera interpretación podría completarse si señalásemos que, a la vez, la autora quiere mantener la expectativa y la idea de la urgencia funciona muy bien para ello. El hecho de que Schweblin comienza a escribir esta, su primera novela, pensando en hacer un cuento, creo, permite la elucubración de Laurent, que plantea así la lucha de la propia autora entre el género que le era habitual y que dominaba y el nuevo, que le es ajeno y, por eso, vivido como peligroso. El constante interés de la autora por desentrañar su proceso de escritura, mostrado en las incontables entrevistas que se le han hecho, muestra su incansable búsqueda de la rigurosidad técnica y su generosa forma de compartirla.

De manera que, en esa negociación, se narran distintos momentos de ese pasado a través de *flashbacks*, así como regresos al presente de la acción y, en el final, se cierra la historia con una prolepsis en la que Amanda, desde una visión que se supone adivinatoria y de la que la dota David, cuenta un momento en un futuro cercano y descubre en él una verdad que sorprende al lector y es, quizás, una parte de «lo importante» que debía reconocer Amanda.

La lucha por el relato, como vimos, enfrenta a los personajes principales y plantea, además, una paradoja extrema, un oxímoron que se explica, en parte, por la situación que vive la mujer. Es David, de quien podemos calcular, por los datos que se referencian, que tiene unos nueve años, quien asume la guía de la moribunda, intentando conducirla hacia la veraz interpretación de los hechos. Según Laurent (2022), David actúa como un *psicopompo*² y según Muñoz Sánchez (2022)³ es un *puer senex*.⁴

La historia narrada alcanza así niveles de complejidad, características sobrenaturales, que crean un ámbito de misterio propicio al terror que inspira el texto. Por ejemplo, el comienzo mismo extraña y sobrecoge al lector:

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 (p. 11).

Esta imagen que se repite en la obra determina, por su oscuridad, la percepción de quien se somete a la lectura y establece desde el inicio el carácter dialógico de la novela, marcando, como hemos visto, con la letra

² Ser que en mitologías o religiones escolta las almas de los difuntos hacia ultratumba. En la mitología griega es Caronte.

³ «[...] audaz revisitación del motivo literario de rancio abolengo del *puer senex*» (p. 29).

⁴ Ver: Carl Gustav Jung (2002, p. 200).

cursiva a uno de los que habla como el otro, el distinto, así como permite que el lector interprete dicho diálogo sin necesidad de pautas referenciales que le harían perder efectividad y lo apartarían de la escena imaginada. Es el único momento en que Amanda se transforma en una narradora que se dirige al lector y no a David. La necesidad de Schweblin de dar a entender al lectorado el punto de partida, la situación establecida, la empuja a esta breve transgresión de su propuesta.

La misma impresión de extrañeza que se instala con las características de los que hablan se da con la forma en que lo hacen (la mujer en la cama, el niño hablándole al oído). El carácter excepcional de David sorprende al lector, y esta impresión se acrecentará a lo largo del relato. Es quien guía a los otros niños vulnerados o intoxicados, quien entierra a los animales, víctimas del mismo mal que aquellos, y será quien asista a Amanda. Es una especie de sabio y mártir, cuya sabiduría le fue dada a través del sufrimiento (su transformación y el posterior rechazo de sus padres). En el final de la novela este rasgo de víctima se acentúa cuando es nuevamente expulsado, ahora, en su nueva identidad.

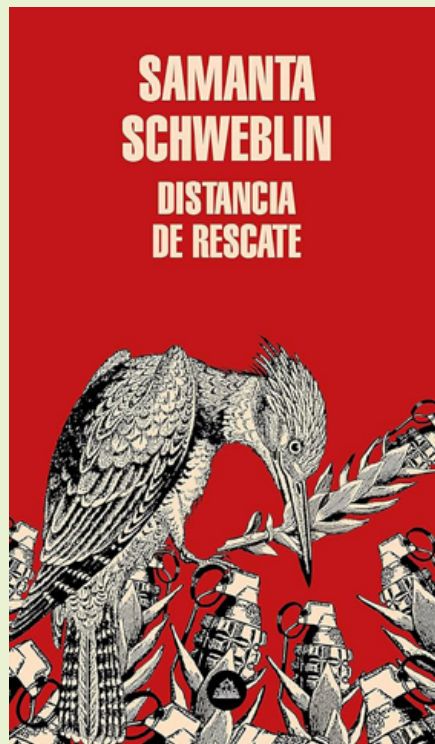


Fig. 1. *Distancia de rescate*

La historia comienza *in medias res*, pues los sucesos causantes de lo que pasa en el presente ya han ocurrido. La situación inicial de Amanda podría albergar esperanzas, aunque en poco rato ella dice: «Pero voy a morirme en pocas horas, va a pasar eso, ¿no?» (p. 13).

Sin embargo, el relato del encuentro en el jardín con Carla, madre de David; la presencia dormida de Nina, la pequeña hija de Amanda; la descripción admirada de Carla que hace aquella, subrayando su distinción; el atractivo que ejerce sobre ella, altera el clima de fatalidad que el comienzo anunciaba, hacia otro aspecto que a lo largo de la historia se va a acentuar: la sensualidad, un cierto erotismo que se instala entre ellas y que se relaciona con la culpa que siente posteriormente Amanda. Hasta ahora, Schweblin ha llevado a sus personajes a ese jardín semiedénico con piscina incluida; hay una niña dormida con su peluche en brazos y dos mujeres que se atraen que comienzan una relación de confianzas. Como en el otro Edén, la culpa se relaciona con la contravención de las reglas que será castigada. De ese modo, David le explica: «*Hablar con Carla es un error. [...] Es el momento de salir del pueblo, ahora es el momento*». Y mientras Amanda dice: «Dejo las llaves en el buzón [...]», David insiste: «*Pero vas a ver a Carla*», y Amanda admite y vislumbra: «¿Es por eso que no lo logro? Sí, es por esto» (p. 59).

Importa señalar cómo todo lo recordado por Amanda está contado en un presente que actualiza los hechos, mientras que el recuerdo de Carla, que remite a un pasado más remoto, es narrado en pasado. De ese modo, los juegos temporales reviven la búsqueda de la experiencia de Amanda como algo más urgente,

en cierto modo aún vigente, en desarrollo, como si se precisara de la pesquisa rigurosa de David y la propia respuesta lastimosa de la mujer para llegar a su cumplimiento último, como si ella tuviera que cometer nuevamente los mismos errores para comprender la verdad.

La palabra de Amanda es lo único que la representa; ella describe varias veces a David, verificando su otredad; a Nina, en una encantada mirada maternal; y a Carla, descubriendo su aire distinguido, su cuerpo atractivo en su bikini dorado con los breteles —que se convierten en una especie de fetiche—, su cabello rojizo y su peinado especial. Ellos existen físicamente al igual que los niños deformes, los fantasmas refugiados en la noche con sus cuerpos lacerados. Amanda es solo una voz que narra, que pregunta, que contesta, que se rebela y que termina por comprender. Esta ausencia de corporeidad alude a su agonía; su cuerpo no es más que un espacio de sufrimiento previo a la muerte.

La historia se basa en la palabra de los sucesivos actores: David y Amanda primero, y luego Carla. No hay un relato confiable, ningún narrador omnisciente que nos obligue a aceptar su versión. El niño conduce con su palabra, corrige y agrega algún dato cuando Amanda lo necesita; esta no es confiable ya que su estado agonizante la aleja de la objetividad —más adelante veremos que sobre el final de la novela aparece la mujer como otro tipo de narradora— y, en el caso de Carla, los hechos trágicos vividos respecto a su hijo llenan de subjetividad su historia y, por otra parte, sus palabras son dichas según el recuerdo de Amanda. Es así como la novela se nutre de miradas parciales que van desgranando una historia cargada, por momentos, de hechos que lindan con lo extraño, lo misterioso y lo sobrenatural (la escena en la «casa verde», donde se produce la transmigración del alma de David detrás de una puerta cerrada; la fantasmagórica procesión nocturna de los niños intoxicados por las calles del pueblo; el final apocalíptico).

El relato-confidencia de Carla crea un nuevo *flashback* que la lleva a rememorar el nacimiento del hijo, sus temores previos que contrastan con la perfección del niño y su trágica «enfermedad» posterior. El tema central está planteado: el caballo se ha intoxicado y el niño que acompaña a su madre a buscarlo, también. Ambos temas, el de la distancia de rescate, que da el título a la novela, y el de la contaminación de la naturaleza, están unidos. En el caso de Carla y David, la madre lleva al niño consigo a buscar el caballo porque teme dejarlo solo, para protegerlo. La ironía trágica es que, por eso, se enferma.

Por otra parte, cuando el daño es descripto como pandemia y se habla de los niños que se contagian o nacen dañados o son espontáneamente abortados, aquella unión se hace aún más estrecha. La transmigración como única salvación para el niño enfermo introduce la inmersión en el mundo mágico; una supuesta verdad sobrenatural que podríamos interpretar como metáfora paralela a la transgénesis de los alimentos que provocan la tolerancia a los herbicidas y, por último, la contaminación de otros cultivos y del agua. La ausencia de los médicos, tanto en el caso de David como después, y de forma más acuciante, en el de Amanda y su hija, da una idea del abandono de esos pueblos perdidos que, sin embargo, crean la riqueza de muchos, ajenos a esa realidad. Se puede hablar de una intención política en el texto, ya que Schwebelin manifiesta una mirada crítica acerca de la realidad social que expone y el desinterés en combatirla, pero la novela es, ante todo, una apuesta literaria.

La mujer de ciudad no cree en la posibilidad mágica y se sorprende de que Carla sí lo crea. En la novela no se afirma más que la presencia de efectos tóxicos en los sembrados transgénicos. Dice Carla: «Eso pasa, Amanda, estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay» (p. 70).

Carla no culpa a nadie más que a ella misma. El mundo de lo mágico es real para Carla y negado por Amanda.

Nunca se nombra la sustancia aludida, es decir, el glifosato, cuya presencia en la escena de la intoxicación de Amanda y su hija es evidente. La existencia innominada del veneno crea una sensación de ubicuidad y, por tanto, de peligro constante que tensiona el relato hasta el final.

Mientras tanto, Schwebelin lleva a Amanda de visita al pueblo al que van de compras madre e hija. Allí se producirá el encuentro —en la irónicamente llamada «Casa Hogar»— con una niña deforme, afectada por la enfermedad, lo que será una sorpresa amedrentadora para Nina y un descubrimiento impactante para su madre.

El próximo episodio es la visita de la mujer a la «casa verde» y su encuentro con un perro al que le falta una pata. El mundo animal también se ve afectado y esto explicará la conducta de David que, incluso cuando solo tenía cuatro años, ya se ocupaba de enterrar a los animales que morían afectados por la toxicidad.

Lo femenino y la maternidad como núcleo central en la obra

Amanda y Carla representan el aspecto de lo femenino que Schweblin quiere mostrar en esta novela y en muchos de sus cuentos. La que lucha con una maternidad que la excede, que la somete, y esa idea que da nombre al libro y obsesiona a Amanda, la «distancia de rescate», se corporiza en un hilo que se tensa o que se afloja y que remite, simbólica y obviamente, al cordón umbilical:

*Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir del coche y llegar hasta donde está Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo «distancia de rescate», así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque *siempre arriesgo más de lo que debería* (p. 22, cursivas añadidas).⁵*

Más adelante, insiste sobre ella y la filia como heredada, ancestral: «Es algo heredado de mi madre. “Te quiero cerca”, me decía. “Mantengamos la distancia de rescate”» (p. 44).

Y luego:

¿Por qué las madres hacen eso?

¿Qué cosa?

Lo de ir por delante de lo que podría ocurrir, lo de la distancia de rescate.

Es porque tarde o temprano sucederá algo terrible. Mi 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 (p. 89).

Amanda reconoce estar algo cansada, que «mantenerme en pie implica un gran esfuerzo» y que su marido le había dicho que quizás estaba un poco deprimida. Ahora «el sentimiento es el mismo, pero ya no es lo más importante» (p. 36), ubica esta situación como previa y posterior al nacimiento de Nina. Esta es la visión de la maternidad que nos ofrece Schweblin; resulta lejana a la mirada edulcorada con que la literatura nos alimentó durante el siglo XIX y parte del XX. Es imposible, a la vez, no ver amor en la relación con su hija, pero la distancia de rescate se vaporiza cuando está bajo la influencia de su atracción por Carla. Es la culpa que le demanda David. Las dos madres fallan en algo y Schweblin lo señala. Este es uno de los temas de la novela, y también uno de los frecuentemente tratados por la nueva narrativa argentina (Ducraroff, 2011).

Como ejemplo de esta «mancha temática», como la nombra Ducraroff, propongo tener en cuenta la relación entre el cuento «El aljibe», de Mariana Enríquez, y la novela de Schweblin.

Enríquez publica en 2009 *Los peligros de fumar en la cama*, libro de cuentos entre los que se incluye «El aljibe». Se anuncia con un epígrafe de Sylvia Plath: «I am terrified by this dark thing that sleeps in me; / All day I feel its soft, feathery turnings, its malignity».⁶

El cuento nos invita a encontrar esa malignidad, no ya en Josefina, la protagonista, sino en los que la han convertido en víctima propiciatoria de un rito satánico que destruye su vida para permitir que otras se liberen. Pero hay una nota más terrible: las que convierten en víctima a «Jose», son su madre, su abuela y, quizás, aunque es contradictorio con su comportamiento posterior, su hermana.

*Tenían miedo. Siempre tenían miedo. En verano, cuando Josefina y Mariela querían bañarse en la Pelopincho, la abuela Rita llenaba la pileta con apenas diez centímetros de agua y vigilaba cada chapoteo sentada en una silla bajo la sombra del limonero del patio, *para llegar a tiempo si sus nietas se ahogaban*. Josefina recordaba que su madre lloraba y llamaba a médicos y ambulancias de madrugada si ella o su hermana tenían unas líneas de fiebre (Enríquez, 2017, p. 55-56; cursivas añadidas).*

⁵ Esta última confesión de Amanda que destaco, ¿es un reconocimiento de su culpa?

⁶ «Estoy aterrorizada por esta cosa oscura que duerme en mí; / todo el día siento sus suaves giros emplumados, su malignidad» (Traducción de Liv Schou). El epígrafe que usa Enríquez insinúa, quizás, el temor filicida de Plath que la lleva al suicidio, lo que sería una forma de preservar a sus pequeños hijos, aunque, a la vez, es también una forma terrible de abandono y estigmatización.

Es inevitable recordar la «distancia de rescate» de Schweblin. Y cómo no pensar que lo que Enríquez sugiere es que el miedo que atenaza la vida de esas mujeres las vence y aliviana el horror de la traición. El padre no sufre del mismo mal; se lo vive como un mandato femenino que pasa de abuelas a madres y de estas a hijas, y despierta el odio soterrado y el secreto afán filicida.

Josefina, al contrario de Mariela, su hermana mayor, no vive aún este miedo irracional y por eso es que puede ser víctima del rito, de una especie de transmigración en la que los miedos familiares anidarán definitivamente en ella.

Hay otros aspectos del cuento de Enríquez que concuerdan con la obra de Schweblin: la casa de doña Irene, «la bruja» en cuyas manos se deposita el rito, un lugar apartado pero conocido, atestado de múltiples ofrendas que hablan de los servicios realizados, recuerda a «la mujer de la casa verde».

También remite al cuento de Enríquez el aljibe alrededor del cual, incansablemente, juega Nina mientras Amanda y Carla hablan sobre David y la primera olvida a su hija, se distrae: «[...] sabiendo que es el momento de hablar pero [sigue] inmóvil bajo el cómodo silencio» (pp. 83-84). Y luego:

[...] dejaré el pueblo y año tras año elegiré otro tipo de vacaciones, vacaciones en el mar y muy lejos de este recuerdo. Y ella vendría conmigo, eso creo, que Carla vendría si yo se lo propusiera, sin más que sus carpetas y lo que tiene puesto. Cerca de mi casa compraríamos otra bikini dorada, me pregunto si esas son las cosas que más extrañaría (p. 84).

Mientras el ensueño erótico de Amanda se despliega y la tensión de la distancia de rescate se alivia, el aljibe, escenario del juego de Nina es mencionado once veces. En el cuento de Mariana Enríquez, el aljibe que da título al cuento es el que despierta el entusiasmo de Josefina, quien, al verlo en casa de «La Señora», corre a mirar su reflejo en el agua y su madre, que se asusta por el riesgo de caer de la niña, le pega y luego la abraza. Quizás la autora, al dar este dato, quiere que sospechemos que el temor de la madre se debe a que, si pasara algo con Josefina, no podría realizarse el ritual de transmigración... Golpe y abrazo son, inevitablemente, siniestros. Al salir de esa casa, luego del ritual del que fue objeto sin saberlo, ya no hace lo mismo porque tiene miedo. El aljibe es también donde es arrojada la foto de la niña con los males que le heredan las mujeres de su familia con la ayuda de la hechicera. Veo en estas menciones relacionadas con Nina, junto con la actitud omisa de Amanda, un toque de atención de la autora que remite al tema de la culpa y a la concepción de la maternidad como carga o trampa en la que la felicidad y la libertad están ausentes.⁷ Amanda y Carla son madres y eso las acerca, aunque una parece gozar aún de la relación con su hija y, la otra, rechaza al suyo, a quien sin embargo amó cuando pequeño. Confiesa: «A veces fantaseo con irme [...] con empezar otra vida donde pueda tener una Nina para mí, alguien para cuidar y *que se deje*» (p. 83; cursivas añadidas).

La maternidad deseada es concebida casi como un juego de muñecas, sin tropiezos, sin rebeldías. No se soporta un hijo con voluntad propia, un David que ya no es «un sol», que no se reconoce. Ducraroff dice, en unos breves y jugosos apuntes sobre *Distancia de rescate*:

Y porque algo puede irrumpir siempre para evidenciar la realidad insoslayable de que cada hija, cada hijo es una otredad, la diferencia que hemos engendrado en las entrañas que siempre podrá decirnos «yo soy (lo) otro». Nos aterroriza que el pequeño David siga aparentemente igual pero ya no sea él, no porque temamos la transmigración de almas que relata esta historia, sino porque aunque no queramos admitirlo, todos nuestros hijos e hijas, transmigran de sí mismos (2019, pp. 164-165).

Obviamente el cuento de Enríquez es mucho más explícito respecto al amor-odio maternal que el de Schweblin, pero en este, la otra madre, Carla, abandona a su hijo luego del repudio que su presunta transformación despierta en ella. La diferencia entre Enríquez y Schweblin se da más en el exceso o en el desborde de la primera que en la temática y sus aspectos ideológicos. En Enríquez se ve una postura neogótica que se exagera, mientras que en Schweblin se maneja lo insólito, lo extraño, aunque también está presente en

⁷ «Una amiga le llama a esto la “distancia de rescate”, esa constante ecuación que se computa en la mente de los padres calculando el tiempo y la distancia para saber si les será posible salvar a un hijo del peligro», dice Valeria Luiselli en su novela *Desierto sonoro* (2019, p. 141). Este tipo de expresiones «en clave» da cuenta de una relación cercana entre las nuevas narradoras latinoamericanas, aunque, en este caso, la mexicana Luiselli habla de «padres», lo que supone una visión del tema muy diferente al que se da en la novela de Schweblin.

Distancia... el terror que la emparenta con el neogótico. Pero Schweblin apunta, aun en los momentos más angustiantes, a un cierto toque de humor, por ejemplo, cuando Amanda habla de Carla aprendiendo a manejar y se refiere a ella misma y en cómo aprendió a hacerlo, y David la detiene bruscamente y se da este muy breve diálogo: «*Eso no es importante. Sí, ya me lo imaginaba*» (p. 91).

Otro aspecto de la relación entre las dos mujeres se plantea cuando Amanda dice:

Si tu madre fuera unos cinco años más grande podría ser la madre de las dos. Nina y yo podríamos tener la misma madre. Una madre hermosa pero cansada que se sienta ahora un momento y suspira (p. 94).

Carla está ejerciendo, de alguna manera, un rol maternal al llevar a la otra mujer y su hija a la sala de emergencias, al cuidarlas. Pero es un planteamiento extraño el de Amanda que, empujada por la fiebre y la agonía, fantasea con la idea de una unión estrecha, imborrable entre las tres mujeres. Podríamos pensar que refiere al placer que Carla siente por el encanto de la niña y, por supuesto, a su propio interés erótico. Acudo a Luce Irigaray para sustentar mi opinión acerca de este planteo:

El primer objeto de amor del niño pequeño es su madre, al que ha permanecido fijado desde la formación del complejo de Edipo y, en definitiva, durante toda la vida. Para la niña es también la madre o las personas que la reemplacen: nodriza, niñera, etcétera. Las primeras catexis de objeto tienen su origen en la satisfacción de las necesidades vitales esenciales siendo los cuidados idénticos para criaturas de ambos sexos. En la situación edípica debe, si la evolución es «normal», cambiar de objeto erótico, primero el padre y luego aquel a quien está «biológicamente destinada».

[...]

¿Por qué Freud llama *fase viril* al momento en que la niña pequeña ama, desea a su madre? ¿No elude así la singularidad del momento en que el retoño hembra prefiere a su madre y la maternidad, al tiempo que y, de otro modo, elimina del campo de la conciencia, la originalidad de un deseo entre mujeres? (2007, pp. 23-24).

Freud, al que recrea Irigaray (y con el cual discute y corrige, de ahí el uso de comillas y cursivas), cree que la felicidad femenina está en tener un hijo con el padre y que sea varón. La filósofa feminista cuestiona:

Podemos formular la hipótesis en que el hijo deseado en la relación con la madre sería una hija, si la chiquilla fuese valorizada al menos en parte, en su femineidad. [...] significaría un deseo de *repetir-representar* su propio nacimiento, la separación de su *cuerpo* del de la madre. [...] el fantasma de esa mujer-hija concebida por madre e hija significaría el deseo de la chiquilla y quizás de su madre, de poder representarse como cuerpo de mujer, deseado, deseable (Irigaray, 2007, p. 28).

Carla desea a la niña, quiere tener «una Nina para mí» y también desea a su madre, o es lo que piensa Amanda: «Ahora me doy cuenta, ella hace el gesto adrede, es ella la que deja caer el bretel» (p. 78).

Nina es la hija que Amanda y Carla sueñan compartir; la hija de ambas.

En definitiva, el mundo femenino presentado en la novela es el que actúa: cuida a los niños intoxicados, establece lazos de afectividad, comparte deseos eróticos, liga su vida al hilo de la distancia de rescate, vínculo de lo sublime pero también de la condena perpetua.

Relación con «Un gran esfuerzo», de Schweblin: el tema de la paternidad

El tema de la maternidad en la novela se contraponen con la caracterización de los personajes masculinos. Los dos esposos, Omar y el marido innominado de Amanda, se caracterizan por una actitud casi abandonista. El caso más evidente es el del padre de Nina, quien está en el sueño de Amanda, pero casi no interviene en la acción, excepto brevemente en el final. Es una presencia que se desea y que solo aparece telefónicamente, cuando todo está destruido y el pedido anhelante de su presencia es un dato más del desamparo de la mujer agonizante. Al final, aparece realmente, en esa visión adivinatoria de Amanda que lo ve llegar a casa de Carla,

que ya se ha marchado, y hablar muy escuetamente con el padre de David, Omar, quien, por otra parte, no se ha enterado de casi nada respecto a su propio hijo. Según Carla, no le interesó saber y, al igual que su mujer, también rechaza a su hijo. Así lo describe y lo absuelve David: es un hombre que «ha perdido a sus caballos» y le pide a Amanda que lo escuche. La pérdida de su mundo (no es un empresario de la soja), lo ennoblece en la visión de David.



Fig. 2. Samanta Schweblin

El mundo de los hombres está muy distante del femenino y algunos críticos hablan de la ceguera trágica que les impide ver lo relevante. Es más evidente en el hombre de la ciudad. Omar lo invita a salir y le señala el silencio, la tierra yerma: «Más allá la soja se ve verde, brillante bajo las nubes oscuras» (p. 122), dice la narradora.

Este hombre derrotado, el otro nervioso y furioso cuando ve que el niño está dentro del auto y no es capaz de reconocerlo, son la representación del mundo masculino.

Un cuento datado en 2017 nos aporta una versión distinta, como si Schweblin hubiese reflexionado sobre el tema y se permitiera otra mirada o, tal vez, un nuevo enfoque. «Un gran esfuerzo» se publicó en la edición de *Pájaros en la boca y otros cuentos* de Random House de 2017, junto con otro cuento inédito, «Olingiris». Un hombre vive un sueño recurrente: se ve a sí mismo y a su padre como un animal amarillo mirándose al espejo. Se angustia y se vuelve cada vez físicamente más rígido. Recurre entonces a la señora Linn, una sanadora que lo trata con masajes violentos y lo alivia. El hombre no habla con ella, no le cuenta qué le pasa hasta que empieza a recordar la angustia que le causaba la actitud de su padre, siempre queriendo huir de la casa familiar, intentándolo hasta que lo logra, pero vuelve casi enseguida. La angustia del hijo es mayor porque no puede hacerlo por «torpe y débil», que porque quiera huir; por eso, aún en el presente, siente rencor hacia él.

Al fin el padre se va y solo vuelve cuando el propio protagonista ha abandonado su casa, ya adulto. Ahora, trata amorosamente a su nieto y el padre lo lleva un día a la consulta de la señora Linn. Entra primero él solo y le cuenta un episodio con su propio hijo: el niño representa para él una función de títeres en la que asoma a uno al escenario con la boca abierta, como emitiendo lo que parece un grito; lo saca y lo vuelve a entrar:

Lo hizo todo, una y otra vez, hasta que él reconoció el dolor entre la nuca y la garganta. El dolor que lo endurecía y lo aterraba en sus sueños, el dolor que lo ataba a su padre y a su propia imagen frente al espejo, el dolor amarillo.

—Sentí —dijo él, intentando entenderse a sí mismo—, la desmesurada necesidad de atención de mi hijo. Una necesidad insaciable, eso sentí. Una necesidad imposible de satisfacer (Schweblin, 2017, p. 184).

El niño deja el títere y ahora es él mismo el que entra y sale del escenario, y el narrador dice del padre: «Cada vez que el chico volvía a ocultarse tras el telón, un hilo invisible tiraba violentamente de él», y, por último: «Entendí que yo *no podía más vivir con él ni sin él*. Era un gran error, lo que fuera que nos unía. Una tragedia en la que los dos fracasaríamos» (Schweblin, 2017, p. 184; cursivas añadidas).

Es luego de esta experiencia que el protagonista siente que debe liberar a su padre para romper la cadena que los ata:

Podía darle a su padre el empujón que toda su vida había necesitado para dejarlos. Podía darle su perdón y su permiso. Podía sacrificarse y trastocar así esta cíclica tragedia: soltar un eslabón de la cadena para romper el círculo. Quizás así liberaría a su propio hijo del dolor de sus hijos, y a los hijos de su hijo del mismo dolor (Schweblin, 2017, pp. 184-185).

Y concluye: «Liberar al padre era liberarlos a todos» (Schweblin, 2017, p. 185). La señora Linn es la encargada del ritual de liberación:

El cuerpo entero de su padre se dejó amasar y reacomodar. Sobre la camilla la señora Linn lo sostuvo por los hombros, *arqueándolo más de lo que él hubiera pensado que podría arquearse a un padre*.

[...] *hundió una de sus rodillas en la columna de su padre*. Fue un movimiento rápido y *quirúrgico*. Algo sonó en el cuerpo, tan fuerte que él mismo lo sintió en el suyo, tan fuerte que a él lo asustó el tirón, *la corrección precisa y experta* (Schweblin, 2017, p. 186; cursivas añadidas).

Este desenlace con toques humorísticos ha pasado del umbral de lo gótico-fantástico que caracteriza a *Distancia de rescate* a cierto irónico deslizamiento hacia la cultura *new age*: la recepcionista le hace una ficha al padre y le da una tarjeta; los semáforos de la calle pasan del amarillo al verde y los hombres «ya se sentían mucho mejor».

Me pregunto qué significa este cuento, cuál es su relación con la novela que comento; ¿los varones también, según Schweblin, sufren en su cuerpo la tensión de la distancia de rescate? Quizás la respuesta esté en la escena en la que el hijo hace la representación de su dolor ante el protagonista. Allí no hay humor; lo que el padre quiere es huir, no hay piedad hacia el niño que lo requiere, aunque admite no poder vivir «ni con él ni sin él». Decide, por último, liberar al padre, que es liberar a todos, una liberación que derrapa en el humor porque el milagro de la magia transmigradora ya no existe, y se trastoca por la fuerza casi brutal de la silenciosa, peculiar masajista.

Pienso que, en cierto modo, este cuento es una sátira hacia el mundo masculino. El propio personaje lo da a entender en el cuento, un poco antes: «Se preguntaba si no habría exagerado su dolor alrededor del padre. Al fin y al cabo, pensaba, quizás de eso se trataba la adolescencia: la invención de un par de eventos imperdonables que ayudan a dejar el hogar» (Schweblin, 2017, p. 182). En todo caso, la solución que encuentra el padre, que los representa a todos, es la posibilidad de huir, de abandonar a sus hijos, lo que podría aludir a una conducta frecuente en el género masculino según algunas opiniones, en especial feministas. Lo que sí queda claro en estas obras de Schweblin que vimos es que, mientras que en el mundo masculino la historia termina en comedia, en el femenino, lo hace en tragedia.

Buscando pistas sobre el tema, la encontré en Mariana Enríquez, de cuya cercanía generacional con Schweblin ya he hablado antes. En un reportaje en la *Revista Ñ*, se la interroga sobre *Nuestra parte de noche*, novela por la que acababa de recibir el Premio Herralde:

—¿Pensás que la paternidad es uno de los grandes temas de la novela?

—Los personajes de Juan y Gaspar aparecieron enseguida como padre e hijo. *La carretera*, la novela de Cormac McCarthy, me impactó; encontré que lo que me impresionaba era ese vínculo. La historia de mi novela trata de la herencia, si es un destino o si existe libertad respecto a los lazos que tienen que ver con la familia. Y más específicamente con la paternidad. En ese sentido, los lazos familiares son lazos extraños y difíciles de romper, sobre todo en este caso en particular,

cuando, más allá del afecto, es una condena. ¿Estamos condenados a repetir la historia? (Boix, 2020, párrs. 18-19).

También Schweblin en una entrevista opina sobre el punto, aunque se refiere a la familia en general, no específicamente a la paternidad: «A mí me gusta mucho la institución de la familia. Me fascina porque creo que es el lugar inicial del drama del ser humano» (Hola Chamy, 2015, párr. 13). Y añade:

Cuando uno educa, prepara a alguien para la vida y trata de formarlo, inevitablemente también lo está deformando. Le está transmitiendo todos sus prejuicios, mandatos y sin embargo se hace con mucho amor. [...] Eso para mí es una tragedia: me fascina lo extraordinario, lo anormal, lo insólito y curiosamente no necesito salir del núcleo familiar para encontrarlo, está todo ahí (Hola Chamy, 2015, párrs. 11-14).

Se denota este interés cuando se repara en la temática de sus cuentos, en especial en *Pájaros en la boca* y *Siete casas vacías*, pero también en *Kentukis*, su última novela.

Cuando *Distancia...* no ha llegado aún a su mitad, Amanda decide marcharse. Se ha enfrentado con Carla y ha conocido a David. Sus temores respecto al peligro que corren Nina y ella misma la llevan a preparar su partida. La noche previa se produce un sueño que podríamos llamar premonitorio. En él aparece Nina y su padre, sentados en la cocina en la madrugada. La niña tiene una actitud extraña, dice que no es Nina, se refiere a su madre como «señora Amanda» y empuja hacia ella una lata de arvejas que tiene «una presencia alarmante» y, por último, luego de un «gesto espantoso que nunca le había visto hacer» con su boca, dice y sonríe: «Soy David» (p. 56).

Schweblin decide que Amanda narre esto sin advertir que fue un sueño, de tal forma que David pregunta: «¿Es un juego, lo estás inventando?» (p. 56).

El impacto en el lector es, sin duda, enorme. La tensión crece y lo único que se puede esperar es que huyan de allí lo antes posible:

Mi madre dijo que algo malo sucedería. Mi madre estaba segura de que, tarde o temprano, sucedería, y ahora yo podía verlo con toda claridad, podía sentirlo avanzar hacia nosotras como una fatalidad tangible, irreversible. Ya casi no hay distancia de rescate, el hilo está tan corto que apenas puedo moverme en el cuarto, apenas puedo alejarme de Nina para llegar hasta el placar y agarrar las últimas cosas (p. 57).

La decisión está tomada, pero el recuerdo de la otra mujer y su mundo la trastoca: «Mientras cierro los postigos pienso en Carla, en vos [...]» (p. 58).

Amanda va a despedirse de Carla, a disculparse por su actitud agresiva del día anterior y eso es lo que la pierde.

La escena de los hombres que bajan los bidones y la niña que se sienta en el pasto a mirarlos está caracterizada por la ironía trágica: «Pienso que esta es la despedida y que quizás esta es la manera de Nina de despedirse. Así que me siento junto a ella y miramos juntas las maniobras» (p. 63).

Amanda está ciega, la presencia de Carla la distrae y la única que ve es Nina que, al levantarse, se da cuenta de que está empapada y se sorprende, pero su madre dice que «[...] no se convence de su pequeña desgracia» (p. 65). Por el contrario, ella apenas percibe: «Solo ese leve tirón en el estómago, por el hilo y algo ácido, apenas, debajo de la lengua [...] Conversamos, seguimos bajo el sol con los pastizales hasta las rodillas, y es un momento casi perfecto» (p. 67).

Y luego, ahora en el presente de la acción: «Dónde están sus breteles dorados, pienso. Carla es linda. Tu mamá, es muy linda, y hay algo en el recuerdo de esos breteles que me entenece» (p. 69).

Amanda y Carla hablan sobre David después de su transformación. La niña juega cerca del aljibe y luego se acerca a su madre: «Mami —dice Nina—, mami —pero no le hago caso, estoy concentrada en Carla y Nina vuelve a alejarse» (p. 72).

La larga escena que va desde antes de la intoxicación hasta la sala de emergencias del pueblo es de una tensión constante. David insiste en su interrogatorio y conduce desesperadamente a Amanda para que descubra lo que le pasó. Esta no es capaz de verlo; su situación febril, agonizante, la lleva a refugiarse en el deseo por Carla, en la negación de lo vivido. Carla asume una actitud protectora frente a la niña y su madre. Confiesa

que le gusta mucho Nina y juega con ella, la abraza constantemente, según el relato de la madre: «Sonrío, pero intuyo algo más detrás de eso», dice enigmáticamente Amanda. Comprende que «es el momento de hablar pero inmóvil bajo el cómodo silencio» (pp. 83-84).

Imagino que dentro de unos minutos me alejaré de la casa alquilada y de la casa de Carla, dejaré el pueblo y año tras año elegiré otro tipo de vacaciones, vacaciones en el mar y muy lejos de este recuerdo. Y ella vendría conmigo, eso creo, que Carla vendría si yo se lo propusiera [...] Cerca de mi casa compraríamos otra bikini dorada [...] (p. 84).

El motivo de la casa siniestra y la creación del clima neogótico

La llegada a la casa de Carla y el rechazo que Amanda siente hacia ella plantea un tema que se da en toda la obra: el carácter ominoso de las casas, que corresponde al aspecto gótico de la novela. La casa de Carla es el espacio de cárcel del hijo y de tortura de los padres. No pueden dormir por el temor de lo que allí ocurra. David escapa de la casa en la noche o los padres lo retienen clausurando su puerta. La casa de la curandera es el recinto de lo mágico que, supuestamente, salva la vida, pero transmigra las almas; crea seres-otros que ya no volverán a ser lo que eran. La casa alquilada por Amanda deja de ser edénica para ser peligrosa, invadida, habitada por pesadillas. La irónicamente llamada Casa Hogar esconde a la niña-monstruo y la de Sotomayor, con su apariencia sonriente y su actividad laboriosa, encierra, pérfidamente, el veneno mortal. En esa casa trabaja, por otra parte, Carla, quien se esmera para agradar al hombre que es culpable de su desgracia.

El motivo de la casa siniestra abunda en la literatura gótica, un ejemplo clásico de ello se ve en la obra de Edgar Allan Poe. La casa, recinto de lo familiar, de lo afectivo, se convierte en lo ominoso y esta transformación del refugio en cárcel, del amor en terror es fruto de lo escondido, de lo reprimido que surge.

Freud observa y analiza el tema ya en 1919 y plantea que el término alemán *unheimlich* constituye un antónimo de *heimlich* y de *heimisch*, palabras que hacen alusión a lo familiar, lo doméstico, íntimo y secreto, mientras o siniestro es lo no conocido. Pero luego de un largo recorrido etimológico y semántico, llega a una conclusión:

[...] heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de sus antítesis, unheimlich. Unheimlich es, de una manera cualquiera, una especie de heimlich (Freud, 1992, p. 215).

Ese carácter de la casa es recurrente en la obra de Schweblin, como ejemplo de esto podemos recordar su último libro de cuentos, *Siete casas vacías*, cuyo título ya nos da una pauta de dicha valoración.

La última escena y sus momentos

La última escena de la obra tiene dos instancias: el momento final de la agonía de la protagonista y su «visión» postrera del futuro. La primera parte se detiene en el proceso cada vez más agudo de la agonía de la mujer y en su enfrentamiento con Carla, que le pide su consentimiento para transmigrar a Nina. Amanda entiende que no pide sino su perdón, que todo está en proceso o ya se ha hecho.

Schweblin usa la anticipación como forma de preparar al lector para el descubrimiento final, y logra también darle tensión y misterio al diálogo.

Y luego, ya aceptando lo que sucederá con su hija:

¿Podés interceder, David? ¿Podés dejar a Nina cerca?

¿Cerca de quién?

Cerca, cerca de casa.

Podría.

De alguna manera, por favor.

Podría, pero no va a servir de nada (p. 115).

Al final, ve lo importante: «Cuando estábamos sobre el césped con Nina, entre los bidones. Fue la distancia de rescate, no funcionó, no vi el peligro» (p. 116).

El hilo se corta dolorosamente y David la empuja hacia una visión final. Esta nueva narradora se ha vuelto omnisciente; su conocimiento se remonta a un futuro y alcanza caracteres sobrenaturales ya que es capaz de percibir imágenes, sentimientos, intenciones, espacios que se expanden de una visión acotada, siendo como es, personaje.

Esta característica del final se relaciona con lo narrado que es futuro cercano, pero, a la vez, verdad hacia el futuro, pronóstico de un caos sin límites.

Amanda refiere cuidadosamente lo que observa: la trayectoria del auto en el que llega su marido, las vicisitudes del camino, pero también lo que capta el hombre del paisaje, los sonidos, su estado de ánimo, el encuentro de los dos hombres. Al llegar a la casa de Carla, que ya se marchó, encuentra a Omar. Siguen los enigmas: «Algo en la inmovilidad del hombre hace pensar que ya recibió otras visitas» (p. 119), dice y calla la narradora, insinuando algo, un indicio del que no sabemos nada más.

Sobre este aspecto del relato, Nemrava dice muy acertadamente que:

La naturaleza fantástica de los acontecimientos se nutre de los indicios que proliferan y se vuelven un elemento más importante en la estructuración del texto. En el texto de Schweblin, cualquier descripción, acción, frase o una simple palabra se transforman en un indicio. Para Campa, «la capacidad indiciaria actúa de tal modo que, incluso si no es revelado el sentido último del indicio, al final, de todas formas debe resultar manifiesta su naturaleza de indicio» (2017, p. 153).

Así, antes que nada, el epígrafe de la novela es indicio: «Por primera vez en mucho tiempo, bajó la vista y se miró las manos. Si han tenido esa experiencia, sabrán a qué me refiero».⁸ Luego de la transmigración, el pequeño David se mira las manos, es como una especie de reconocimiento nuevo: «Se quedó mirándose las manos» (p. 33).

El tema de las manos, y la confusión entre las de Nina y las de David, se vuelve a dar más adelante, cuando la nueva transmigración esté hecha.

Sus manos pequeñas están sucias con barro.

O son mis manos sucias cuando me asomé a la cocina y sin soltarme de la pared, busqué a Carla desde el umbral.

No es verdad, son las manos de Nina, las puedo ver (p. 114).

También los gusanos son indicios, el perro al que le falta una pata, los niños deformes, el sueño premonitorio, los guantes hasta el codo que se ponen los hombres que manejan los bidones fatales. Otros indicios que aparecen en esta escena podrían ser las fotos de la pareja sin el hijo de ambos y la del hombre con sus caballos. Y aún otro más, muy importante: David se asoma a la cocina donde están los dos hombres: «Sos vos, David, aunque *hay algo distinto que no podría describir*, pero sos vos» (p. 121; cursivas añadidas), dice Amanda, dialogando con el niño. Carla ya había dicho: «Amanda, cuando encuentre a mi verdadero David, no tendré dudas [...] no voy a tener dudas de que es él» (p. 112).

Los hombres que se han reunido no encuentran respuestas. Al entrar David a la casa, con su aspecto extraño y su silencio, su padre, que no preguntó antes, dice: «Como verá, a mí también me gustaría tener a quién preguntar» (p. 121).

Omar invita al otro hombre a salir:

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.

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

—No.

—¿Y escucha alguna otra cosa? (pp. 122-123).

⁸ Jesse Ball, *Toque de queda* (2014).

El silencio es la respuesta única, y quizás allí está la razón por la que David le dice a Amanda que escuche a su padre. El silencio que percibe Omar lo ocupa todo, mientras la soja crece, también silenciosa. El cierre está en aquel indicio que percibe la narradora: David se ha sentado en el auto del padre de Nina, se ha protegido con el cinturón y tiene las piernas cruzadas sobre el asiento, la postura que asumía Nina, mencionada largamente en el texto. Su topo de peluche está cerca de David, que parece querer alcanzarlo. Amanda dice: «Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos» (p. 123).

La madre ve lo que el padre no pudo o no quiso ver. La salida del pueblo del marido de Amanda es el largo párrafo final del libro: comienza con el rechazo del hombre, el regreso a la casa de Omar y el niño, la puerta que se cierra y la partida del auto con su furioso conductor, que cree haber perdido demasiado tiempo.

No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiado 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 (p. 124).

A través de la anáfora y la repetición, el cuadro final se vuelve apocalíptico. La mirada de la narradora recorre campo y ciudad, abarca todas las formas de la catástrofe y las subraya con los cinco «no». El hombre «no ve lo importante»: la soja, los autos, el tránsito estancado y el hilo de la distancia de rescate suelto, presto al incendio, la plaga activa, destructora. La madre ha muerto: la humana y su correlato en la naturaleza vulnerada.

A finales del siglo anterior, se pregunta Julia Kristeva, a la par de Samanta Schweblin en esta obra:

¿Quién sigue teniendo un alma en nuestros días? [...] presionados por el estrés, impacientes por graves gastos, por gozar y morir, los hombres y las mujeres de hoy prescinden de esta representación de su experiencia que llamamos una vida psíquica. El acto y su doble, el abandono, sustituyen a la interpretación del sentido (1995, p. 15).

Referencias bibliográficas

- Boix, V. (31 de enero de 2020). Mariana Enríquez: Simpatía por los demonios. *Clarín, Revista* N.º. https://www.clarin.com/revista-enie/simpatia-demonios_0_vE7c0RiW.html.
- Cortázar, J. (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (25), 145-151.
- Ducraroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Ducraroff, E. (2019). La cicatriz de lo que no se pronuncia (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin). En Zangrandi, M. (coord.), *Territorio de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (pp. 151-171). Buenos Aires: NJ Editor.
- Enríquez, M. (2017). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- Freud, S. (1992). *Obras completas (1917-19)*. Vol. 17 (Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hola Chamy, C. (26 de octubre de 2015). Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje. *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- Jung, C. G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra completa. Vol 9/1*. Madrid: Trotta.
- Kristeva, J. (1995). *Las nuevas enfermedades del alma* (Martorell, A., trad.). Madrid: Cátedra.

- Laurent, P. (2020). *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin (2014). En el filo de la palabra. *Crisol, sèrie numèrique, Débuts et fins du texte dans les mondes hispaniques*, (14). <https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03508838/document>
- Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro*. Madrid: Sigilo.
- Mackey, A. (2022). Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplataense. *Revista CS*, (36), E247-287. <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>
- Muñoz Sánchez, R. (2022). Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. Parte II. *Artifara*, (22.2), 51-91. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/6959>
- Nemrava, D. (2017). Más allá de lo fantástico en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *Verbum. Analecta Neolatina*, 18(1-2), 149-158. <https://ojs.ppke.hu/index.php/verbum/article/view/342>
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Literatura Random House,
- Schweblin, S. (2022). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Literatura Random House.