

Cánones en tensión. *Distancia de rescate*: de la Nueva Narrativa Argentina al cine (2014/2021)

Canons in tension. *Distancia de rescate*: from the New Argentine Narrative to the cinema (2014/2021)

MARTINA LÓPEZ CASANOVA

IDES

Argentina

Código ORCID: 0000-0002-9488-6425

mlopezcasanova@hotmail.com

Recibido: 9/09/2022

Aceptado: 13/10/2022

Resumen. En el presente artículo, pongo en diálogo el recorrido autoral de Samanta Schweblin con algunos cambios del campo literario local desde la «Nueva Narrativa Argentina» [NNA] de la postdictadura hasta 2021, en lo que respecta a posicionamientos sobre la cuestión canónica. Para ello reviso las condiciones que posibilitaron tales cambios y luego enfoco la relación entre la novela *Distancia de rescate* (2014) y su transposición al cine por Netflix (2021), entendida como un pasaje que escenifica tensiones con distintos cánones.

Palabras clave: Samanta Schweblin, NNA, Netflix, lugar de las escritoras, cánones

Abstract. In this article, I put into dialogue between the journey of the author Samanta Schweblin with some changes in the local literary field from the «New Argentine Narrative» of the post-dictatorship until 2021, regarding positions on the canonical issue. To do this, I review the conditions that made such changes possible and then I focus on the



relationship between the novel *Distancia de rescate* (2014) and its transposition to the cinema by Netflix (2021), understood as a passage that stages tensions with different canons.

Keywords: Samanta Schweblin, NNA, Netflix, place of women writers, canons

Revisar el canon y sus procesos de conformación, dar cuenta de sus tensiones, superar las relaciones meramente de oposición entre lo que se constituye canónico y lo que no, son las posibilidades «seguramente entre otras» de rondar el problema que en buena medida ocupa a la crítica e interpela de modo particular a la ficción desde fines de siglo XX. Como sabemos, tradicionalmente en la crítica y en las historias de la literatura el canon no sólo ha regido la visibilización de ciertos autores/as (sobre todo autores) y la invisibilización de otras/os (sobre todo autoras), sino que también implica en la base de tales operaciones y a la vez como prescripción un determinado modo de leer. Si bien se define situado cada vez con orientaciones y rasgos específicos, tal modo de leer detenta, tácitamente o no, parámetros predeterminados desde los cuales adjudica valor a algunas obras y escritores/as en detrimentos de otras/os. Las estéticas se superponen, disputan entre sí, estallan. No pocas veces sus transformaciones confluyen con otras en la desregulación de distintas dinámicas sociales de las que son parte; sin embargo, diacrónicamente el ojo canónico es capaz de alisar las batallas de la historia y sostener algún principio que englobe un repertorio de textos y firmas en su convalidación. Así es que, en el marco de lo que se pretende (se ha pretendido) *carácter esencial* de sentidos metafísicos, nacionales, de clase, de género, etc. «carácter que erigiría al sujeto universal», la lectura canonizante y canónica no atiende, no entiende, ni la condición histórica de las interacciones entre contextos de producción y significación, dadas en y por el quehacer de actores y grupos jerárquicamente definidos según clase y género entre otras variables, ni la de los conflictos que estos órdenes entranan y desencadenan. Durante las contiendas, sincrónicamente, la perspectiva canónica adhiere a su modelo contemporáneo puesto en valor y resiste lo por venir.¹

¹ Los estudios que ponen en serie literatura y contextos culturales de producción y lectura vienen ocupándose de estos temas sobre todo desde los años noventa. En el caso europeo, se señaló, por

Ahora bien, una vez relevados y exhibidos por diversas intervenciones de la *crítica de la crítica* y de los mismos escritores y escritoras que pugnan por el espacio propio, los modos de leer (o algunos de sus rasgos) y los tópicos del o de los cánones suelen aparecer como materiales o como restos en la producción creativa y en las lecturas de la crítica académica y de la crítica cultural periodística. De una u otra forma, el canon que ha sido puesto en cuestión entra en diálogo con el presente del discurso que lo retoma, sobre todo a través de una intención particular cada vez, que remite en sí (claro) a ese presente. Digo *intención* no solo, o no tanto, en referencia a aquella fuerza que apunta decidida como idea o acción a una finalidad, sino sobre todo en el sentido de *orientación* o *reorientación* que, buscada o no, se imprime sobre algo que, en este caso, ya estaba ahí. En términos generales, esas orientaciones pueden conservar sentidos prefijados, entendidos como fundamento del modo canónico de leer, pugnar por deshacerse de ellos, desatenderlos o presentar ciertas tensiones al respecto.

Un posible acceso a estos entramados es observar el pasaje de la narrativa al cine. En efecto, montado sobre diferentes lenguajes y circuitos, tal pasaje supone distintas maneras de operar (en, con y desde cada presente, y hacia algún porvenir entrevisto en las condiciones de su posibilidad) con tradiciones canónicas discursivas, culturales y estéticas, respectivas de cada campo o transversales. Desde esta perspectiva, tomo la primera novela de Samanta Schweblin *Distancia de rescate* (de ahora en adelante DR) publicada por Random House en 2014 y la película homónima dirigida por Claudia Llosa, con guión de Llosa y Schweblin, producida por Netflix y estrenada en 2021.² Propongo, entonces, leer la relación que texto y filme entablan entre sí

ejemplo, la función que tuvo la lectura del «Siglo de Oro» español (S. XVI y XVII) por parte del romanticismo alemán como modelo de canon nacional en vistas a la definición de uno propio que apuntalara la unificación de Alemania, en la segunda mitad del XIX. A partir de allí, se ha señalado también la apropiación de ese modelo por parte de otras historias de literaturas nacionales correlativas a la constitución o consolidación de los respectivos estados modernos. Así, el *espíritu* del Estado se leía *expresado* atemporalmente en las *grandes obras y autores*, ponderados estos, entonces, como canon nacional (Godzich, 1998). Actualmente en el campo local, se destaca el trabajo minucioso y contrastivo realizado por Guadalupe Maradei (2020a, 2020b) sobre lecturas críticas que implican distintas posturas frente a cuestiones del canon, registradas en historias de literatura argentina y que, en mayor o menor medida en cada caso, las marcan.

² El título original de la película es *Fever Dream*.

respecto de dos aspectos de la cuestión canónica: la representación del espacio en relación con variaciones del tópico de *civilización y barbarie*, y la representación de los cuerpos en relación con la perspectiva narrativa que los mira. Observar en cada caso cómo aparecen estos aspectos y hacia dónde son orientados serán los tramos de esta lectura.

En función de este propósito, es insoslayable considerar ciertos recorridos como condiciones de posibilidad del lugar de la novela, de la película y del pasaje que implican marcado por los siete años que las separan. Por esto, en el próximo apartado tendré en cuenta: 1) la intervención crítica que significó *Los prisioneros de la Torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* de Elsa Drucaroff (2011), a través de la cual se visibiliza, se define y se pone en agenda aquella «Nueva Narrativa Argentina [NNA]» de fines del siglo pasado y primeros años del actual, de cuyo conjunto de autores/as Schweblin participa; 2) la revisión de aquella intervención de 2011, que realiza en 2021 Drucaroff junto con otros escritores ahora a la luz de algunos cambios de situación de la actual narrativa joven, y del sostenido proceso de legitimación posterior a *Los prisioneros...* de no pocas autoras y autores de aquella NNA por parte de la academia y del mercado editorial.

1. Schweblin en el arco de la «Nueva Narrativa Argentina» a 2021

En 2011, *Los prisioneros de la torre* daba cuenta de la existencia de una NNA que venía publicándose desde 1990. Para hacerlo, Drucaroff debe discutir el modo de leer canónico de aquel momento, que negaba (no veía o no miraba) la escritura de las generaciones más jóvenes.

Mediante su exhaustivo trabajo, pone de relieve variables compartidas por un vasto conjunto de relatos, mientras que, en consonancia, observa en los distintos recorridos individuales de los jóvenes escritores y escritoras marcas que permiten pensarlos grupalmente. En este sentido, el recorte temporal se asienta en un criterio generacional y en el reconocimiento del período de postdictadura, respecto de la última dictadura argentina (1976-1983), en el que entra en serie el quiebre de 2001. Drucaroff toma escritores/as que nacieron después de 1960, señala dos generaciones y considera su producción en tanto se publica a partir de los años '90. Explica

que ni el adjetivo «nueva» propuesto para la NNA entraña la valoración estandarizada de *novedad* ni la variable temporal-generacional se apoya solo en la datación. En cambio, Drucaroff piensa la dimensión temporal en relación con la experiencia subjetiva, colectiva y política, fundamentalmente a través de la lectura de cómo el pasado de la dictadura marca de manera particular la ficción de aquellas jóvenes generaciones y de qué dice esa literatura respecto de su propio presente, definido no solo después de, sino también y en gran medida por lo que el horror supo instalar.³

La autora visibiliza y legitima esa nueva narrativa, bisagra de los siglos XX y XXI, frente a la dominancia de modos de pensar la experiencia política y su relación con la literatura por parte de generaciones precedentes, particularmente de la que denomina «generación militante» o «de la militancia». Tales horizontes de lectura subestimaban o ni siquiera leían a los/as jóvenes supuestamente «apolíticos» del cambio de siglo. Como contrapartida, Drucaroff enfoca un amplio y variado corpus de textos publicados desde los años '90 hasta abril de 2007.⁴ La fecha cierre posibilita la publicación de *Los prisioneros...*, aunque la NNA «señala la autora» no termina

³ Drucaroff recorre la historia de la categoría *generación* y de sus limitaciones, y retoma el materialismo de la perspectiva de Karl Mannheim (1927). Sobre esta base, advierte: «Las condiciones sociohistóricas de la biografía de quienes escriben imprimen acentos ineludibles en la sensible materia semiótica; no son los únicos acentos, pero allí están [...]. Tampoco intento hallar una mirada de postdictadura, más bien poner en diálogo miradas de las distintas generaciones que nacieron a la vida ciudadana en la postdictadura y, sin pretender que mis conclusiones cierren el problema, las veo como tendencias que revelan aspectos poco explicitados, poco conscientes o aceptados en la sociedad argentina» (29). Respecto de la consideración de las dos generaciones, en general en la primera reúne a quienes nacieron entre 1960 y 1971, y en la segunda a quienes nacieron entre 1972 y los primeros años '80. Además de las fechas, la división tiene en cuenta otras variables, así es que entre los nacidos a comienzos de la década del '70 hay quienes están en un grupo y quienes están en el otro. Durante los años '90 los libros de la NNA no circulan en el ámbito universitario y es recién a partir de fines de 2001 que comienzan a ser leídos y recomendados –señala Drucaroff– por estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

⁴ *Historia argentina* de Rodrigo Fresán, *El muchacho peronista* de Marcelo Figueras, *Nadar de noche* de Juan Forn, *Rapado* de Martín Rejtman, *Acerca de Roderer* de Guillermo Martínez...: la mayor parte de las obras que inauguran la NNA son del período 1991-1993, de la colección Biblioteca del Sur de Planeta. Otras no corresponden a esa colección, como *Memoria falsa* de Ignacio Apolo, que se publica por Atlántida en 1996. Con estos y otros señalamientos, en 2021, diez años después, Drucaroff revisaría *Los prisioneros...* y sobre aquellos títulos confirma: «Son libros que inauguran la literatura que se viene. Aunque diferentes entre sí, están unidos por un desconcierto, una falta de certezas y la voluntad de mirar un tiempo histórico que no se puede interpretar» (Drucaroff, 2021: S/N).

entonces ni tampoco al momento de finalizar el libro («[...] escrito entre 2006 y fines de 2010, no describe la NNA tal como existe hasta ese último momento [...], p. 19). No obstante, Drucaroff tiene en cuenta algunos textos que se van publicando después de 2007, señal del registro de un acontecer contemporáneo a su escritura.

En este marco y junto a una importante cantidad de escritores y escritoras entre los que se encuentran Carlos Gamerro, Martín Kohan, Claudia Piñeiro, Rodrigo Fresán, Fabían Casas, Guillermo Martínez, Fernanda García Lao, Eduardo Muslip, Mariana Enríquez, Beatriz Bignoli, Selva Almada, Federico Falco, Jimena Néspolo..., el nombre de Samanta Schweblin (nacida en 1978, integrante de la segunda generación de la NNA) se subraya en la lectura que Drucaroff realiza de *El núcleo del disturbio* (2002), primer libro de cuentos de Schweblin, y en la mención de la publicación del segundo, *Pájaros en la boca* (2009), que había obtenido el premio de Casa de las Américas. Justamente en las primeras páginas de *Los prisioneros...*, Drucaroff decide ejemplificar una *entonación* que advierte propia de la NNA, a través de la contraposición de dos relatos; en ambos se enfoca la alienación del trabajo capitalista: uno es «Hacia la alegre civilización de la capital» de *El núcleo del disturbio*; el otro, «Nota al pie» de *Un kilo de oro* (1967) de Rodolfo Walsh.⁵ El contraste de las entonaciones permite a Drucaroff presentar y ubicar a Schweblin en el mapa que su libro se propone desplegar:

En «Hacia la alegre civilización de la capital», la alienación de los personajes se representa desde una distancia socarrona y desde ahí no se detectan psicologías; hay casi criaturas anónimas moviéndose azoradas en un mundo incomprensible [...].

[...] Rodolfo Walsh es un escritor moderno de los años 60/70 y su entonación no es ni socarrona ni irónica sino seria, concentrada en una simpatía esperanzada con los humillados. Samanta Schweblin nació durante la dicta-

⁵ Tal como la entendía Valentín Voloshinov (1926, 1929), la entonación %encarnada en y sostenida por la *forma* del enunciado% cifra evaluaciones sociales sobre distintos aspectos del mundo, compartidas, conocidas, por los contemporáneos del enunciado. De tal modo, las evaluaciones sociales no remiten en ningún caso solo a *contenido*, sino que, articuladas en la forma, engloban miradas sociales sobre los sucesos y, entonces, discurso y situación comunicativa (o contexto) conforman una unidad.

dura, no vio a los humillados sacudiéndose el yugo, transformados en militantes, caminando dignos y erguidos, perfectamente organizados por las calles de las ciudades industriales de la Argentina. Su experiencia histórica no le permite esperanza alguna, sí lucidez acerca del mundo en el que vive. El abismo histórico que separa a ambos pasa por la derrota de 1976, y eso se percibe con evidencia si se comparan las entonaciones y los gestos diferentes de sus textos [...] (23).

En 2021, a diez años de la aparición de *Los prisioneros...*, cuando Netflix estrena la película *Distancia de rescate*, es claro que Schweblin no forma parte de lo que podría ser actualmente una nueva narrativa argentina, sino que integra un grupo de escritoras/es (sobre todo mujeres) fuertemente reconocido y circulante. Si no un canon, desde los medios se remarca y exhibe una *lista* que conforma el vértice de un *ranking* autoral más o menos explicitado como tal. Efectivamente, tal vértice se configura en la prensa con los nombres de Schweblin, Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Enríquez y Selva Almada, entre otras, como el conjunto de escritoras más leídas y premiadas, y, entonces, más recomendadas.⁶ Si bien parte de la crítica académica

⁶ Cito algunos fragmentos tomados de distintos medios, a modo de ejemplo: 1) *La Nación*, septiembre, 2015. Como cierre de la entrevista «Samanta Schweblin: ‘Un relato no se escribe del todo en el papel, se completa en la cabeza del lector’», Martín Lojo plantea en forma de subtítulo la pregunta «¿Por qué la entrevistamos?» y se responde argumentativamente: «Porque es una de las narradoras jóvenes más leídas, premiadas y reconocidas por la crítica, con una obra que se afianza libro a libro.»; 2) *Revista Ñ*, octubre 2018. En la entrevista «Samanta Schweblin: ‘Todos somos potencialmente monstruosos’» Verónica Abdala la presenta del siguiente modo: «Schweblin es actualmente una de las narradoras más leídas del país y goza de un amplio reconocimiento en el exterior: fue reseñada por el *New York Times*, resultó finalista del prestigioso premio Man Booker por *Distancia de Rescate* (2014) –novela que será llevada al cine por la directora Claudia Llosa en enero–, y se convirtió en la primera autora argentina en ganar el premio que honra el legado de la escritora Shirley Jackson»; 3) Sin firma, en *Tiempo Argentino*, febrero de 2020: En la nota «El año en que las escritoras argentinas fueron reconocidas en todo el mundo» se organizan en red los siguientes nombres en torno a las distinciones recibidas: «Las candidaturas de Samanta Schweblin y Gabriela Cabezón Cámara al prestigioso Booker Prize representan un broche de oro para una temporada en la que también fueron premiadas Claudia Piñeiro, Mariana Enríquez, Luisa Valenzuela y Selva Almada, entre otras autoras»; 4) Mayo, 2022. La nota de Ana Clara Pérez Cotten «Un ‘dream team’ de escritoras premiadas llevan la literatura argentina al mundo», publicada por Télam Digital, abre con la siguiente presentación: «Entre traducciones, festivales y premios, **una camada de escritoras argentinas, que incluye a Dolores Reyes, Mariana Enríquez, Camila Sosa Villada, Dolores Reyes [sic], Samanta Schweblin y Claudia Piñeiro** lograron convertirse en autoras ‘for export’ tras consolidar su obra

también enfoca otros nombres, acompañando a las nuevas generaciones y la visibilidad que van teniendo rápidamente a través de redes sociales y de la sostenida labor de editoriales independientes o destacando figuras que por género y/o procedencia no fueron tenidas en cuenta oportunamente, el ámbito universitario sigue con especial atención y claves de lectura propias a las autoras mencionadas arriba. Más allá de las diferencias y los puntos en contacto entre las distintas instancias institucionales, premios, medios, crítica académica, periodismo cultural, mercado editorial, programas curriculares y actividades de extensión en universidades, profesorado terciario y escuelas coinciden en el reconocimiento de la potencia de su escritura. En esta confluencia, sus libros circulan dentro y fuera de los límites acotados del público que conforma *la gente de letras*: «Son autoras que hoy todas las grandes editoriales buscan publicar», me dice en una conversación informal Adriana Fernández, directora editorial de Planeta Argentina.⁷

En diciembre de 2021, el mismo año del estreno de DR película, *El cohete a la luna* publica un diálogo (que ya cité en notas al pie) entre Elsa Drucaroff, Guadalupe Campos Battilana, Carlos Gamerro y Marcelo Figueras, quienes, a propósito de los diez años de la publicación de *Los prisioneros...* reflexionan sobre su significación y lo que vino después. «La idea original fue una conversación para celebrar la primera década del libro y refrescar la pregunta sobre el rol de la literatura en la Argentina», dice Figueras en la introducción.⁸ El título de la nota da cuenta del eje de la reunión:

en el país, una movida que toma envión en estos días con el regreso de las giras promocionales por distintas ciudades europeas, la publicación de reseñas elogiosas en suplementos culturales del mundo y la antesala del prestigioso Booker Prize, que podría contar mañana con la primera ganadora de origen argentino» (negritas del original).

⁷ Como contraparte respecto de los modos de la valoración esgrimidos por la academia y los realizados por el mercado, Carlos Gamerro advierte en esa reunión de *El cohete...*: «Cuando el sistema literario estaba más o menos estructurado alrededor de pocos autores, yo no precisaba que alguien me ordenara las lecturas; los escritores eran Piglia, Saer, Walsh, Puig, Lamborghini, Borges, con esos me las arreglaba. Sin embargo, cuando salió *Los prisioneros*, pese a que yo estaba ya formado y era escritor, me dije: ‘Menos mal que salió esto, porque estaba perdido en un bosque de obras’. Y esa es la situación que no cambió hasta hoy. No se trata de que te aconsejen *léa a esta que es buena o no leas a este, que no*, sino de que te señalen recorridos, caminos, regularidades, para que uno diga me interesa esta vía y esta otra no» (S/N).

⁸ Figueras «aclara que no estuvo presente» edita la conversación e interviene con comentarios desde allí.

«La Torre Liberada. ¿De qué hablaba la literatura argentina post-dictadura, y de qué habla ahora?». Entre otras cosas, la conversación revisa diferencias sustanciales entre el tiempo de la NNA y el actual en cuanto al diseño y funcionamiento del mundo editorial (el lugar de las editoriales independientes, sobre todo), y las opciones de escribir y publicar que se fueron dando a partir de Internet y las redes sociales... También se detienen en las diferencias respecto del lugar de las mujeres en el campo literario.

En este último punto hay pleno acuerdo y esto impacta en la consideración de los efectos de *Los prisioneros*... como condiciones de posibilidad del cambio de lugar de las escritoras. Esta reflexión, obviamente, no implica la negación «ni mucho menos» de las condiciones de posibilidad constituidas por importantísimos acontecimientos de otras series (principalmente la militancia feminista con las mujeres en la calle) o por los recorridos y las diversas prácticas de cada autora. En cambio, se trata de, por un lado, la afirmación de una confluencia de factores que modificó las reglas de juego y, por el otro, la pregunta específica por cómo la intervención crítica abre/abrió en este aspecto ciertas posibilidades que no existían antes en el campo. Cito la nota de *El cohete*... y destaco en negrita más abajo:

ELSA [Drucaroff]: En el libro digo que esas «obras punto cero» [en mi artículo, nota N° 3] están escritas por hombres porque en ese momento a las mujeres no se las tomaba en serio y casi no se las publicaba, pero en los '90 hay un montón de escritoras que no logran visibilidad hasta la década siguiente y tienen rasgos parecidos [...]

CARLOS [Gamerro]: El ingreso de las mujeres al sistema literario desde 2001 hasta ahora es uno de los rasgos más marcados del mundo editorial. Aquel mercado anterior tan contraído, que era para diez escritores, era para diez escritores varones. [...]

GUADALUPE [Campos Battilana]: Poco después de la publicación de *Los prisioneros* hice este recuento: en los catálogos de editoriales argentinas que publicaban autores menores de 40, ¿cuántos autores hombres había por mujer publicada? La proporción era de 1/2 mujeres por cada 8/9 autores. Ese no es el panorama hoy.

ELSA: Mi libro está lleno de escritoras, pero cuando apareció, la literatura escrita por mujeres no era tomada en serio, incluso cuando lograban publicar. Esto solo se empieza a modificar luego de 2015 o 2016, con las mujeres en las calles.

CARLOS: El modo de no tomarlas en serio era ubicarlas en el nicho de zonas cercanas al best-seller, lo ves en casos como Silvina Bullrich o Marta Lynch, que tenían una presencia que hoy no tiene ningún escritor pero eran consideradas solamente «comerciales». Entre 2001 y 2011, año de *Los prisioneros*, el libro abre un terreno que puede ser conquistado por las mujeres y lo será en la década siguiente, pero si tomás el panorama de los '90, ahí no había lucha de mujeres por algo que conquistar porque ni siquiera había territorio que disputar. Cuánto de este cambio que vemos hoy pueda ser efecto de *Los prisioneros* es difícil de decir, porque sus efectos no son mensurables, la multiplicidad de factores es enorme. Pero sí sé que aquella era una situación que pedía perentoriamente un libro como el tuyo y seguramente, si no lo hubieras escrito, el curso de las cosas no hubiera sido el mismo. (S/N)

El recorrido de Samantha Schweblin puede pensarse, en cierto modo, sobre el trazado del arco que va desde *Los prisioneros...* a la «La Torre Liberada...», con los jalones que exhiben las notas publicadas por los medios que cito, como ejemplo de muchas otras, en la nota al pie N° 5: desde su ubicación como escritora de la NNA frente al canon sesentista y setentista de las generaciones de la militancia, a ser reconocida como integrante del conjunto de autoras más leídas, junto con Cabezón Cámara (de la primera generación de la NNA), Almada y Enríquez (como Schweblin, de la segunda generación). En esta línea, su trayectoria grafica una transformación en el escenario de la narrativa actual. Particularmente, este cambio implica un giro en la tensión con el canon masculino como parámetro prefijado y pretendidamente universal. Con *canon masculino* me refiero aquí, más que a listas de escritores versus listas de escritoras, a una posición históricamente dominante que impacta en los modos de escribir y de leer. Antes que una cuestión de temas, esto supone tensiones entre perspectivas.

2. *Distancia de rescate*. Tensiones de la novela (2014) a Netflix (2021)

La novela de Schweblin se publica en 2014, entre la aparición de *Los prisioneros...* y el punto de giro del lugar de las escritoras en 2015/16 que Drucaroff señala desde 2021 (vuelvo a citar: «cuando [*Los prisioneros...*] apareció, la literatura escrita por mujeres no era tomada en serio [...]. Esto solo se empieza a modificar luego de 2015 o 2016, con las mujeres en las calles», Drucaroff, 2021: S/N). La película se estrena en 2021, cuando el recorrido de la autora y el cambio de lugar de las escritoras, expuestos en paralelo en el punto anterior, han desembocado en una destacada visibilidad.

En el punto de inicio del arco que propongo, Drucaroff discute lecturas como la de Beatriz Sarlo sobre la que sería la narrativa joven del cambio de siglo. A partir de allí, se centra en la pregunta sobre qué hace la NNA con el realismo; al respecto observa que la derrota de las certezas (derrota que la narrativa de la postdictadura expresa particularmente) obtura la perspectiva totalizadora de la construcción/reflejo del mundo social, mientras que abre la posibilidad de poner en primer plano los límites de su comprensión. Aquí los cuentos de Schweblin vuelven a ser tomados como ejemplo: «Si alguna vez hoy una voz se hace cargo de una mirada general y panorámica (por ejemplo, en los extraños y notables cuentos de Samanta Schweblin) suele ser para narrar como si no se entendiera [...]» (Drucaroff, 2011: 262).

Tres años después, la novela DR escenifica a partir del despliegue de dos voces la costosa tarea de comprender. La situación inicial de Amanda, la narradora, se presenta como un enigma para quien lee y para ella misma. Agoniza en una salita de atención sanitaria y allí, con la ayuda de David, un niño, interlocutor extraño ubicado en un punto oscuro, debe recordar el pasado para poder entender no sólo qué sucedió sino también qué sucede. La historia avanza hacia el futuro cercano de la muerte, mientras la narración avanza, por así decir, hacia el pasado inmediato a develar. Amanda y su pequeña hija Nina han ido a pasar las vacaciones a un pueblo rural, cercano a plantaciones de soja. El glifosato no se nombra. ¿Cómo es que Amanda está muriéndose? ¿Qué ha pasado con su hija? David le señala la relevancia

de los detalles para comprender, como quien enseña la función de las pistas en una investigación policial o la de los indicios en la lectura. En la película, Amanda ha caído afuera, en el campo, no puede moverse, y David la arrastra y la insta a entender/ver lo importante: «porque lo que ves vos lo veremos todos», le dice.

Hago propia la clave de los detalles para observar ahora algunas tensiones que encuentro en DR, de diferente modo en la novela y en la película, respecto de los modos canónicos de leer los cuerpos y los espacios, en relación con lo que se comprende y lo que no. En trabajos anteriores sobre la novela he enfocado dos aspectos ligados entre sí, pero ponderando uno u otro en cada trabajo: el tratamiento del deseo (López Casanova, 2019) y de la maternidad (López Casanova, 2020) en el marco del peligro que el espacio, en este caso el campo, supone para los personajes.⁹ Retomaré ahora otras lecturas, puestas en el trazado que propongo de 2011 a 2021.

En 2011, Drucaroff lee en manchas temáticas el despliegue de la NNA frente a las tradiciones que esta producción retoma y quiebra. Una no menor es la que la autora designa como «civilibarbárie». Drucaroff desata las lecturas que signaron canónica y políticamente la antinomia *civilización y barbárie* surgida en el siglo XIX como base del proyecto de modernidad y «no superada [pone en evidencia], en el XX, por la generación de militancia» (484). Luego se pregunta qué hace la narrativa de postdictadura con el tópico: sin superarlo, dice, lo muestra inoperante para comprender lo real. En relación con esto, más adelante destaca, por ejemplo, que la mancha temática del viaje se materializa en los cuentos de Schwebelin como viaje estático en el que, irónicamente, los lugares de partida y de llegada no se contraponen: «La mancha temática del viaje estático, tiene expresiones metafísicas como las de Schwebelin pero también una expresión social: [...] el argentino subempleado y

⁹ En el primero (López Casanova, 2019), teniendo en cuenta reflexiones de otras autoras sobre las posibilidades de representación del deseo (Catelli, 2007), los condicionamientos dados por el orden de géneros (Drucaroff, 2015) y lecturas críticas puntuales sobre su manifestación en DR (Drucaroff, 2018), comparo su figuración en la novela con la que aparece en algunos cuentos de Schwebelin, particularmente en «Pájaros en la boca» del libro homónimo (2009). En el segundo (López Casanova, 2020), enfoco la cuestión de la maternidad en la comparación de DR con *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada, y retomo de una entrevista de Sarlo a Almada la valoración que hace la primera sobre la falta de acción en esta novela frente a *Ladrilleros*, segunda novela de la escritora (Sarlo, 2016).

explotado que se traslada al primer mundo encuentra allí subempleo y explotación, los mismos valores» (Drucaroff, 2011: 286).

En la nota de *El cohete...* de diciembre de 2021, que vengo refiriendo, Campos Battilana pregunta por la continuidad de *Los prisioneros...* en el trabajo crítico de Drucaroff. En la respuesta, la mancha de la *civilibarbárie* se vuelve central; dice Drucaroff:

Mi tesis es que la oposición «civilización-barbarie» se desinfló en la literatura argentina. Siempre fue una ficción, claro, y la crítica de segunda mitad del siglo XX lo señaló, pero tenía una operatividad creativa en el pensamiento, incluso para cuestionarla o para decir que lo copado era la barbarie [...], como planteó cierta izquierda; o para leerla desde el conflicto de clases sociales, como hizo Jitrik analizando El matadero de Echeverría. Pero hoy esa antinomia es lo que Raymond Williams llamaría una significación residual [...]. [...] todxs saben [...] que no existe de veras un bando del caos irracional contra uno del orden racional, que la civilización capitalista contiene en su «orden» y «cultura» el caos del Covid o el glifosato o el calentamiento global, la locura y la destrucción. [...] (2021: S/N)¹⁰

La historia de DR se despliega en un espacio rural tóxico, que mata. Allí la ilusión de una garantía de cuidado omnipotente que otorgaría, justamente, la *distancia de rescate* entre Amanda y su hija se quiebra como por traición: la imagen del campo como *locus amoenus*, de *vida retirada* que supondría cierta distensión, esconde la amenaza. En efecto, el campo argentino ha sido signado como lugar de la barbarie frente a la civilización de la ciudad moderna, y también como lugar/naturaleza, extensión de la pampa, idílica o cultivada, fuerza clave y pujante en/de la economía argentina. La tradición del campo como símbolo de identidad nacional anula otras. En DR, sin nombrarse, los intereses del capital puestos en el negocio de la soja arrasan con la dicotomía tópica del siglo XIX, pero dibujan la barbarie propia de ese falso progreso: allí los cuerpos, la vida, se enferman, se deforman.

¹⁰ Seguidamente, particulariza: «Salvo en la trilogía de novelas de Hernán Ronsino, no veo que alguien se tome en serio hoy la oposición civilización-barbarie; cuando aparece es paródica, por ejemplo, en *El derecho de las bestias*, de Hugo Salas» (Drucaroff, 2021: S/N).

La parte 3 del tomo 5 «dirigido por Laura Arnés, Lucía De Leone y María José Punte» de la *Historia feminista de la literatura argentina* (2020) se titula, explicitando la perspectiva y, a la vez, la hipótesis de lectura: «Territorios generizados». El primer artículo, «La pampa errante. Un trayecto de desobediencias», es de Lucía De Leone. Bajo el subtítulo de «Campos que matan», De Leone ubica DR en un conjunto de textos que «ficcionaliza las transformaciones del paisaje rural actual y sus efectos en las formas de vida que imponen economías extractivistas de explotación de los recursos naturales según un modelo de acumulación neoliberal y global: un campo que cambia de estado mediante la instalación de nuevas modalidades capitalistas de explotación de los bienes naturales» (193).¹¹ La autora valora estos textos «construidos de distintos modos lejos del «denuncialismo fácil u oportunismo en relación con agendas medioambientales y de género» (198)» como intervención de resistencia.

En un trabajo anterior, «Campos que matan, Espacio, tiempo y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin» (2016), De Leone recorre estas cuestiones y en relación con ellas lee la función de las indicaciones de David a la narradora que agoniza, sobre qué es importante y qué no en el hilo de su narración. En esta línea, propone:

Distancia de rescate es también una reflexión desde la propia ficción sobre cómo escribir hoy una narración. Recordemos las indicaciones de relevancia, detalle, brevedad para alcanzar el punto exacto del relato, aspectos que se le piden desde siempre más al cuento tradicional que a la novela [...]. (De Leone, 2016: 74).

Por mi parte, sin negar la reflexión de De Leone, observo en esta teoría del detalle más bien la explicitación, en la novela, de un tipo de lectura de fuerte tradi-

¹¹ Además de DR, De Leone ubica como protagonistas de este conjunto de textos *La inauguración* (2011) y *Noxa* (2016) de María Inés Krimer y *Un pequeño mundo enfermo* (2014) de Cristian Molina. En nota al pie amplía el corpus con títulos como, entre otros, *La vivienda del trabajador* (2008) de Daniel García Helder, *La omisión* (2012) de Gabriela Massuh, *Lu Ciana. Plaga xombi sodomita* (2013) de Cristian Molina, *No es amor* (2017) de Patricia Kolesnicov, hasta los que se publican en 2019 paralelamente a la producción de su artículo, como, por ejemplo, *Campo de cielo* de Mariano Quiroz y *Fosfato* de Manuel Crespo.

ción, incluido el modelo del «lector suspicaz» en el que piensa Borges a partir del policial de enigma. En tal tradición también resuenan las distintas versiones de *lectura crítica indicial* (la propuesta de Carlo Ginzburg, por ejemplo) en su posibilidad de desmontar en los intersticios de lo visible lo no dicho de la historia, lo que no se comprende. Entreveo que es sobre todo allí donde anida la intervención de la resistencia: en leer de otros modos lo dado, dando cuenta de lo que oculta.

A los cuerpos enfermos que genera el campo del glifosato no nombrado, a los cuerpos de la madre y la hija expuestos al peligro sin ninguna operatividad de la distancia de rescate, se suman los cuerpos deseados y deseantes. El deseo casi inconsciente, no explícito, de Amanda por Clara, madre de David, se deja ver en los detalles del discurso de la narradora sobre la bikini dorada de Clara.

La soja se inclina ahora hacia nosotras. Imagino que dentro de unos minutos me alejaré [...]. 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 lleva puesto. Cerca de mi casa compraríamos otra bikini dorada [...]. (Schweblin, 2014: 84)

En un artículo de 2018, Drucaroff observa: «El deseo de persona-madre, el deseo por Carla: esa es la *hybris* que recibe castigo. Apoyada en ideas de Luce Irigaray (1985), una lectura posible de *Distancia de rescate* diría que lo *Unheimlich* es la transgresión del tabú sobre el deseo de la madre que estructura nuestra cultura patriarcal». ¹² Sumo: en «el campo que mata» el deseo se resignifica silenciado (también) porque los cuerpos (todos) gravitan en la indefensión en un marco hostil pero previsto natural y apto para el descanso.

¹² Lo *Unheimlich* se traduce como «lo siniestro». Retomo la explicación de Drucaroff: «[...] *unheimlich*, una palabra alemana de la que Freud extrae toda una teoría de la creación artística y no tiene traducción al español. *Heimlich* es lo más íntimo, familiar, confortable. Y entonces el prefijo *un-*, negativo, sería lo más alejado de lo propio, lo más horrorosamente ajeno. Por eso traducimos, a falta de otro sustantivo, lo *Unheimlich* como lo siniestro. Pero resulta que *heimlich*, sin prefijo, también significa secreto, clandestino, que debe ocultarse, y ahí adquiere connotaciones inquietantes».

La película que estrena Netflix escinde la cuestión: no se comprende qué pasa en ese espacio *natural*, pero el deseo sí y por eso puede explicitarse. Ha cambiado la perspectiva y, por ende, los términos del sujeto deseante. La explicitación se da en la relación entre Amanda y Carla, en la exhibición de las miradas, la cercanía, el contacto de los cuerpos... ¿Cómo se constituye la perspectiva? Revisemos (como propone David a Amanda) algunos detalles.

1) Una cámara recorre el cuerpo de Dolores Fonzi, quien encarna a Clara, en un desplazamiento automatizado, que hemos visto más de una vez, y que consiste en ir subiendo lentamente por la piel. Así, el deseo de Amanda, *guardado* en la novela y puesto en detalles funcionalmente significativos en la narración y su lectura, entendidas ambas como actos de resistencia, se explicita en la película; pero, además, el que sería el punto de vista de Amanda deseante se expresa mediante un procedimiento típico en la mostración tradicional de cuerpos de mujeres. Ahora canónicos los cuerpos y canónico el punto de vista, el eje se ha desplazado en el pasaje de la novela al cine. De 2011 a 2021, ¿el cambio de lugar de las mujeres dota a la Amanda de la película de una perspectiva masculina canónica para mirar/mostrar el cuerpo de Clara, la amiga deseada? ¿Es esa perspectiva parte del acervo narrativo canónico del cine y ahora queda del lado de la resistencia o más bien *se le impone*, por así decir, a DR en su pasaje? ¿Impacta el lugar de Schweblin en los medios, en el mercado editorial, a la hora de trasponer la historia de la novela al guión? Quizás sea la tensión entre estas cuestiones lo que se registre en la película, pero lo que parece quedar claro es que el deseo ya puede explicitarse porque *se comprende*.

2) Una imagen integra cuerpo, deseo y territorio después del encuentro sexual entre Clara y su marido, el criador de caballos. Antes, él ha visto al semental con una yegua. Luego del encuentro de la pareja, el cuadro pone en foco un centauro, figuración híbrida del hombre, quien montado en su caballo conforma una unidad con él.



Las distintas figuraciones de un cuerpo humano-animal no suponen las mismas connotaciones en términos de sujetos deseantes, pensemos, por ejemplo, en las diferencias entre centauros y sirenas. ¿De quién es el deseo y quiénes son deseadas/os? Los centauros se vinculan, en una larga tradición, con los *desbordes carnales* contrapuestos a la medida. Pero, además, en la película la figura híbrida articula *ámbito natural y negocio*: el deseo del marido se yergue en ese dominio doble como ansia de poseer. Otra economía del campo, que se comprende sólo cuando se ven o se sufren sus consecuencias, se le superpone: pronto el caballo morirá. Sobre todo veo en esta figura/detalle del centauro lo *Unheimlich* que Drucaroff lee, en la novela, en el deseo de la madre; en el cruce de tradiciones, barbaries/civilizaciones, desbordes/mesuras, este cuadro empalma como cuestiones de poder el deseo de posesión de otro cuerpo y el deseo de las ganancias que arrasan. Pero el detalle no explicita: sugiere.

3) Lo *Unheimlich*, puesto en el campo; allí se oculta lo que amenaza y no se comprende porque el tópico civilización/barbarie ya no explica nada. Primeros planos muestran el contacto: los pies, el pelo, los cuerpos... y el agua, el pasto, la tierra; la entonación (el *clima* narrativo) sugiere la amenaza. Contrapuestos a estos recortes, algunos planos generales ostentan la función que Drucaroff (citada más arriba) asignaba en 2011 a la eventual aparición de una «mirada general y panorámi-

ca» en la NNA, no realista, y que ejemplificaba con los cuentos de Schwebelin: «narrar como si no se entendiera» (Drucaroff, 2011: 262). Eso puede verse, por ejemplo, en el plano general que copio abajo: aunque juntas (puesto que ya ha operado la «distancia de rescate»), Amanda y Nina quedan a merced del peligro que las rodea por completo.



Reflexiones finales

¿Qué tensiones se registran en el pasaje de DR novela a película respecto de perspectivas canónicas en la representación del cuerpo y el espacio? ¿Cómo operan en ello los cambios del campo literario respecto del lugar de las escritoras y las intervenciones políticas de los colectivos de mujeres, que signan los años entre la escritura y publicación de la novela y la producción y estreno de la película? Estas han sido aquí las inquietudes punto de partida.

Sometidos a cánones económicos y culturales, que el imaginario público registra con naturalidad como *condiciones esenciales*, los cuerpos (sus formas, estados, edades, funciones...) son objetos de distintos tipos de discursos y prácticas sociales. Así pensados, los cuerpos develan «antes que algo sobre sí» el punto de vista que los

condiciona, los mira, los lee. La novela de Schweblin opera sobre una mirada canónica de los cuerpos, a través del tratamiento de un campo *civilibárbaro*. Efectivamente, en un universo de cuerpos arrasados por una economía extractivista impune y casi no percibida, el deseo de la *persona-madre* (al decir de Drucaroff) puesto por fuera de la «distancia de rescate» que impone acotar la mirada sobre la hija se filtra en detalles orientados tanto hacia los personajes y el territorio como al público lector. La focalización narrativa se aplica a la tarea de comprender lo que sucede, con diferentes grados de llegada en lo que respecta al deseo y al espacio. Como intención/orientación, a esto se enlaza la entonación doble dada por el diálogo entre Amanda y David desde las sombras. El personaje de Amanda comprenderá una parte y quien lea atentamente los detalles podrá ver más que el personaje.

Ahora bien, ¿qué pasa con estas cuestiones en el pasaje al cine? ¿Hacia dónde orienta Netflix la trama? En principio, si la novela de 2014 es parte de la narrativa de postdictadura, que Drucaroff (2011) había visibilizado unos años antes, en 2021 la película corresponde, claramente a otros marcos: el lugar de visibilidad de la autora, el interés editorial y el de la industria Netflix, los procedimientos canónicos del cine orientados al horizonte de los nuevos públicos. En consonancia con estos marcos, hemos visto en la transposición algunas particularidades; repasemos.

Se mantiene e intensifica la cuestión del campo (local y global) que mata, como *lo que no se comprende pero hay que develar*; en cambio, el deseo de Amanda por Clara se transforma en algo dicho, comprendido. Podría pensarse que en 2021 el punto al que ha llegado el proceso de liberación de la pauta heteronormativa permite tal explicitación. O podría aducirse, en cambio, que el modo masculino en que se expresa el deseo de Amanda indica una perspectiva canónica (la cámara subiendo por el cuerpo de Clara/Dolores Fonzi) a la que, justamente, la novela desatendía. También podríamos considerar el deseo montado en estas tensiones. Se suma el detalle de una figura híbrida, el centauro, con el que se articulan ámbito, cuerpos, deseo y ansias de poder.

«La torre liberada...» revisa en 2021 el cambio de situación de aquellos escritores y escritoras de la NNA, prisioneros en la postdictadura en la torre del canon sesentista y setentista de la militancia. Viendo el cambio de lugar de las escritoras desde aquellos tiempos a esta parte, es posible pensar también en la salida de otras

torres. No obstante, los aspectos canónicos relevados en la película no sólo aparecen como materiales reorientados (el caso de la *civilibarbarie*), sino que también pueden filtrarse como restos, a veces no tan obvios y de allí su permanencia, como sucede con ciertas perspectivas del deseo. Frente a esto, la resistencia podría consistir «también» en trasponer a la recepción del filme la lectura indicial que propone la novela, atenta a los detalles narrados, pero suspicaz también por los detalles del modo de narrar: allí se juegan perspectivas no pocas veces en pugna, propias de los procesos de transformación que las reúnen.

Bibliografía

- Abdala, Verónica (2018). «Samanta Schweblin: Todos somos potencialmente monstruosos'» [en línea]. Revista Ñ, 12 de octubre. https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/samanta-schweblin-extraneza-voyeurismo-compulsivo_0_j5gIfblsg.html [consulta 12 de junio de 2022].
- Catelli, Nora (2007). «¿Es representable el deseo?». Marta Segura, ed. *Políticas del deseo: literatura y cine*. Barcelona: Icaria, pp. 63-70.
- De Leone, Lucía (2020). «La pampa errante. Un trayecto de desobediencias». Laura Arnés, Lucía De Leone y María José Punte, dirs. *Poéticas de la intemperie y la revuelta*. Tomo 5. Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (Dirs.). *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: EDUVIM, pp. 187-216.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé
- (2015). *Otro logos*. Signos, discursos, política. Buenos Aires: Edhasa.
- (2018). «La cicatriz de lo que no se pronuncia (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin)», ponencia presentada en las XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Mimeo).
- Drucaroff, Elsa; Guadalupe Campos Battilana, Carlos Gambero y Marcelo Figueras (2021). «La Torre Liberada. ¿De qué hablaba la literatura argentina post-dictadura, y de qué habla ahora?» [en línea]. *El cohete a la luna*, 19 de diciembre. <https://www.elcoheteealaluna.com/la-torre-liberada/> [consulta 16 de agosto de 2022].
- Godzich, Wlad (1998). «Cultura popular e historia de la literatura española», *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Madrid: Frónesis, Cátedra, Universitat de València
- Lojo, Martín (2015). «Samanta Schweblin: 'Un relato no se escribe del todo en el papel, se completa en la cabeza del lector'» [en línea]. *La Nación*, 6 de septiembre de 2015.
- <https://www.lanacion.com.ar/opinion/animales-los-nuevos-actores-politicosoliver-sacks-no-todos-los-heroes-se-mueren-jovenesdesde-el-derecho-la-filosofia-y-el-activismo-ecologico-ganan-fuerza-los-llamados-a-pensarnos-como-especie-y-nid1824851/> [consulta 12 de junio de 2022].
- López Casanova, Martina (2019). «Hacia una crítica del deseo. Schweblin y la escritura indicial». *Punto*. Revista de Vanguardia Literaria. N° 5, pp. 8-11.
- (2020). «Maternidades y ficción: tensiones entre la protección omnipotente y la ausencia». *Actas de las IV Jornadas Cultura y Lenguajes Artísticos: Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos*. IDH – UNGS.
- Mannheim, Karl (1993 [1927]). «El problema de las generaciones». *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, N° 62. Apud Elsa Drucaroff (2011). *Op. Cit.*, p. 30.

- Maradei, Guadalupe (2012). «Disparar contra el canon: la literatura escrita por mujeres en las nuevas historias de la literatura argentina». Cuadernos del Sur-Letras, N° 42, pp. 155-178
- (2020a). *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina posdictadura*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2020b). «'Jaspeada de inteligencia': la historia de la literatura argentina del siglo XXI desde un punto de vista feminista», Laura Arnés, Lucía De Leone y María José Punte, eds. *En la Intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Tomo 5, Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte, dirs. *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María, Córdoba: EDUVIM.
- Pérez Cotten, Ana Clara (2022). «Un 'dream team' de escritoras premiadas llevan la literatura argentina al mundo» [en línea]. *Télar Digital*, 5 de mayo. <https://www.telam.com.ar/notas/202205/593586-dream-team-escritoras-premiadas-argentina.html> [consulta 12 de junio de 2022].
- Sarlo, Beatriz (2016). Entrevista a Selva Almada [en línea]. *Revista Ñ*. 30 de enero. https://www.clarin.com/revista-enie/ladrilleros-beatriz-sarlo-entrevista-selva-almada-hablan-segunda-novela-almada-video-agustino-gorostiaga_3_Hybr0zO2gG.html [consulta 12 de junio de 2018]
- Schweblin, Samanta (2014). *Distancia de Rescate*. Buenos Aires: Random House.
- Tiempo Argentino* (2018). «El año en que las escritoras argentinas fueron reconocidas en todo el mundo» sin firma, 29 de febrero [en línea]. <https://www.tiempoar.com.ar/cultura/el-ano-en-que-las-escritoras-argentinas-fueron-reconocidas-en-todo-el-mundo/> [consulta 12 de junio de 2022].
- Voloshinov, Valentín (2011 [1926]). «El discurso en la vida y el discurso en la poesía (contribución a una poética sociológica» [en línea]. *Zvezda*, 6, 1926, trad. Jorge Panesi. <https://marxismocritico.com/2011/10/02/el-discurso-en-la-vida-y-el-discurso-en-la-poesia/> [consulta 15 de agosto 2018].
- (1976 [1929]). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.