

De vuelta a cero en tiempos de epidemia: análisis filósofo-literario de la novela "Distancia de rescate" (S. Schweblin)

رحلة العودة إلى نقطة الصفر في زمن الوباء:  
مقاربة أدبية فلسفية لرواية "مسافة إنقاذ" لسامنتا شويبلن

Dr. Sally Abdalla Wahdan  
Lecturer in Spanish Language Dept.  
Faculty of Al Alsun, Ain Shams University

د. سالي عبدالله وهدان  
مدرس بقسم اللغة الإسبانية  
كلية الألسن-جامعة عين شمس



## Back to zero in Epidemic Times: literary and philosophical approach to Samantha Schweppelin's "safety distance"

### Abstract:

Throughout the history of literature, blindness and visibility have endless interpretations. This paper aims to analyze the novel, *Safe distance* (2015) by Samanta Schweblin, in the light of the reflections of the philosopher Jacques Derrida to understand how the concept of the visible versus invisible is developed in her narrative fiction. These reflections will revolve around certain conceptual axes: blindness or the blind spot, vision, double reality, the self as an/other, etc., within the argumentation and structure of the novel, and within the greater framework of the experience of living a pandemic and the process of change and suffering.

**Key words:** literature – philosophy – epidemic – blindness/vision.

رحلة العودة إلى نقطة الصفر في زمن الوباء: مقاربة أدبية فلسفية لرواية  
"مسافة إنقاذ" لسامانثا شويبلين

### الملخص:

تعد جدلية الرؤية والعمى من بين الموضوعات التي حظيت بعدد لا يحصى من التأويلات والتأملات على مدار التاريخ الأدبي. تهدف هذه الورقة البحثية إلى تحليل رواية "مسافة إنقاذ" (2015) للكاتبة الأرجنتينية سامانثا شويبلين في ضوء أفكار جاك دريدا الفلسفية، لألقاء الضوء على كيفية مزج مفهوم ما هو مرئي بما هو غير مرئي من خلال الخيال السردي في الرواية. وتدور هذه التأملات الفلسفية والأدبية حول محاور مفاهيمية محددة، مثل: العمى أو النقطة العمياء، والرؤية، والواقع المزدوج، وثنائية الذات والآخر، وغيرها من المحاور داخل إطار تحليل موضوع الرواية والبنية الخاصة بها، فضلا عن الإطار الأشمل لتجربة معايشة الجائحة والأبعاد الأكثر عمقا لمفهوم الوباء وتجربة المعاناة والتغيير.

كلمات مفتاحية: أدب – فلسفة – وباء – الرؤية/العمى.

## **De vuelta a cero en tiempos de epidemia: análisis filósofo-literario de la novela “Distancia de rescate” (S. Schweblin)**

### **Introducción**

No resulta difícil recordar obras literarias cuya trama se encuentra ambientada en momentos tan críticos como los que nos toca vivir en la actualidad bajo la amenaza del Coronavirus. “*Diario del año de la peste*” (1722) de Daniel Defoe, “*La máscara de la muerte roja*” (1842) de Edgar Allan Poe, “*La peste escarlata*” (1912) de Jack London, “*La montaña mágica*” (1924) de Thomas Mann, “*La peste*” (1947) de Albert Camus, “*El amor en los tiempos del cólera*” (1985) de Gabriel García Márquez, “*Epidemia*” (1987) de Robin Cook, y “*Ensayo sobre la ceguera*” (1995) de José Saramago, se consideran todas obras inspiradas en fenómenos epidemiológicos, meteorológicos que, a veces, parecen apocalípticos.

Generalmente, se tratan de unas escrituras que giran alrededor de un desastre provocado por un fenómeno natural capaz de transformar la dinámica del medio ambiente: una plaga, inundación, huracán, terremoto o una enfermedad ocasionada por un virus o una bacteria -también, por fenómenos irreales, ficcionales, creados por la imaginación de su propio autor-, asolando a poblaciones, ciudades, países y, a veces, hasta a nivel global como sucede en el propio caso de la pandemia del Covid-19 en nuestros días.

Las pandemias están presentes y patentes en la literatura europea de todos tiempos y de eminentes autores calificados como eruditos desde un tiempo remoto que retrocede hasta las tragedias griegas, como en *Edipo Rey* de Sófocles, pasando por la obra renacentista *El Decamerón* de Giovanni Boccaccio, una narrativa del encierro donde se aborda una descripción de la peste negra de 1348 en la ciudad de Florencia. A la luz de estas dos obras, se refleja un retrato del pensar y el accionar de la sociedad europea ante las crisis y, por consiguiente, la provisión de un análisis de tal pensamiento.

No sería extraño si los fenómenos epidemiológicos resultan contados en términos literarios. No obstante, se consideraría erróneo o, por lo menos, inconcluso e impreciso restringir el enfoque de su

planteamiento a la lente de la literatura. Su impacto va más allá de los confines de ésta, encaminando a ocupar el interés de otros campos de estudio cada vez más especializados, como: la sociología, psicología, psicoanálisis, antropología, ecología y, sin lugar a duda, la filosofía.

Debido a su naturaleza urgente e inquietante, dicha literatura se encuentra elaborada siempre con un acervo filosófico bien marcado. Por ello, el enfoque filosófico se indaga más hondamente en el tema en cuestión, aunque sin la intención de entrar en la clásica disputa infinita entre filosofía y literatura. Una aproximación filósofo-literaria de carácter interdisciplinario constituirá en objetivo del presente trabajo, que tendrá como meta de análisis la obra narrativa de la escritora argentina Samanta Schweblin, titulada *Distancia de rescate*, publicada por primera vez en 2015, curiosamente desde casi cuatro años antes del brote del Covid-19 como si fuera un presagio a la pandemia actual.

## **1. DE VUELTA A CERO: EPIDEMIA, LITERATURA Y FILOSOFÍA**

A comparación con otras devastadoras pandemias, es bien cierto que el Coronavirus no ha resultado tan fatal hasta ahora. Sin embargo, viene comprobando que ya tiene en común con todos los mortales desastres naturales la amenazante acumulación del riesgo del peligro, el condicionamiento del miedo, la experimentación del dolor y la vuelta a la búsqueda afanosa de lo que es realmente valioso en la vida.

Esta condición de incertidumbre absoluta lleva a reflexionar con profundidad en torno a las vivencias particulares de quienes la padecen. El padecer manifestado en las complicadas reacciones que desencadena tiene su sentido, y su percepción va más allá de las aparentes, explícitas o directas causas para llegar a quitar el velo sobre el núcleo germinal de la crisis. Nada mejor o, si se prefiere decir, peor y atroz, pero, a la vez, eficaz puede forzar la vuelta al núcleo como la experiencia de la epidemia. De este modo, se convierte en un viaje de vuelta a cero, desde donde arranca el proceso de la reflexión.

Literariamente, dicha vuelta se vería bien reflejada en esta escena con la cual José Saramago abre las primeras páginas de su *Ensayo sobre la ceguera*. En éstas nos presenta un hombre de 38 años, casado, parado

dentro de un vehículo ante un semáforo en rojo, dándose cuenta de quedarse ciego súbitamente, y a partir de ahí, se desata una serie de contagios alarmantes, como si se tratara de un virus causante de alguna pandemia. Además de ello, es una ceguera difícil de diagnosticar y curiosamente rara:

Nada, es como si estuviera en medio de una niebla espesa, es como si hubiera caído en un mar de leche, Pero la ceguera no es así, dijo el otro, la ceguera, dicen que es negra, Pues yo lo veo todo blanco, A lo mejor tiene razón la mujer, será cosa de nervios, los nervios son el diablo, Yo sé muy bien lo que es esto, una desgracia, sí, una desgracia (Saramago, 1996, p. 11).

La metaforización literal y conceptual de la ceguera en el imaginario y texto del autor portugués nos remite inexorablemente a la bien conocida alegoría de la caverna relatada por Platón (lib. VII, 516a, pp. 51-91) en función de su teoría de las Ideas y del planteamiento de una teoría del conocimiento en términos simbólicos. Recordando a sus prisioneros -encadenados desde la infancia (p. 51)- obligados a ver las sombras en la pared, suponiendo que son reales hasta que uno de ellos, “cuando la luz hace que le duelan los ojos, y apenas ve; el sol lo deslumbra dolorosamente y lo ciega” (Marías, 1980, p. 48) llega a contemplar la otra realidad, pone en cuestión el dualismo de la vista y la ceguera, además de las fronteras entre sí.

La alegoría intenta quitar el velo sobre la doble realidad que percibimos, poniendo en tela de juicio lo que realmente es real, verdadero. Partiendo de tal dilema, se obliga a volver a cero, y pese a la vacuidad o ceguera se permite llegar a ver, en este momento, con los ojos de la verdad. Es una ceguera luminosa o de *extrema blancura* como la imagina J. Saramago simbólicamente.

Esta imagen se remarca por varios pensadores y literatos, como Javier Cercas (2016) a través del concepto del punto ciego. Jacques Derrida (2013, p. 141) dice: “Esta ceguera no es sencillamente opuesta ni puede oponerse a la visión. Habita el corazón de la lucidez, de la vista. En otras palabras, a partir de tal punto será posible desvelar la razón

sumergida o enterrada en los hondos oscuros de la conciencia. Según el filósofo, este punto se marca por la vuelta a ver desde otra perspectiva, y cuyo mecanismo se realiza así:

La perspectiva debe volverse ciega ante todo lo que esté excluido de la perspectiva; para ver en perspectiva, hay que ser negligente, hay que volverse ciego ante todo el resto; esto ocurre constantemente. Un ser finito sólo puede ver en perspectiva, así pues, de manera selectiva, excluyente, enmarcada, en el interior de un marco, de un borde que excluye (ibíd., p. 63).

## **2. DISTANCIA DE RESCATE: DEL “PUNTO CIEGO” AL PUNTO “EXACTO”**

Para poder reflejar el viaje de vuelta a cero o al punto ciego, a partir de la cual la verdad se acerca a la luz que hace desvanecer la oscuridad, es necesario hacer un análisis del desarrollo de la ficción narrativa de S. Schweblin. Al principio, la mayor parte del análisis se elaborará a nivel temático -ideológico dentro del marco estructural que traza la historia de un relato o una novela: principio, nudo y desenlace. Al final, se mostrará la estrategia narrativa adoptada en la obra.

### **2.1. Estructura argumental y análisis temático-ideológico**

#### **2.1.1. Apertura de la novela (*el punto ciego*)**

En sincronía con la novela de Saramago, *Distancia de rescate*, se abre con un incidente desconcertante y curioso que se descubre a través de un diálogo en el que se comunican en un intercambio de información dos de los cuatro protagonistas de la novela, David y Amanda. Se trata de un incidente siniestro que tiene lugar dentro del cuerpo de la última, quien dice dolorida:

Son como gusanos.  
¿Qué tipo de gusanos?  
*Como gusanos, en todas partes.*  
[...]  
¿Gusanos en el cuerpo?  
Sí, en el cuerpo  
¿Gusanos de tierra?  
No, otro tipo de gusanos.  
[...]

Por los gusanos. Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos (Schweblin, 2017, p. 6)

A la luz del diálogo, citado arriba, se puede vislumbrar el punto de partida o la idea de empezar desde *ceró*, cuando se despliega ante el lector el padecer y, con ello, el descubrimiento de la tragedia que asola a la familia de Amanda y, antes, a la de David y, al final, a toda familia que habita la zona rural.

El lector procura una respuesta a la interrogación persistente de David a Amanda acerca del punto *exacto*:

Está sucediendo, Amanda. Estoy arrodillado al borde de tu cama, en uno de los cuartos de la salita de emergencias. Tenemos poco tiempo, y antes de que el tiempo se acabe hay que encontrar el punto exacto (ibíd., p. 16).

Repite:

Buscamos gusanos, algo muy parecido a gusanos, y el punto exacto en el que tocan tu cuerpo por primera vez (p. 19).

Y en una ocasión más:

No, ésa no es la historia, eso no tiene que ver con el punto exacto. No te distraigas (p. 20).

Este punto se denominaría el trazo diferencial -según Derrida- “el rasgo aparentemente visible que separa dos plenitudes, o dos superficies, o dos colores, pero que en tanto que trazo diferencial, es lo que permite toda identificación y toda percepción” (Derrida, 2013, p. 147). Así pues, David revela a Amanda la relevancia de su pregunta, no solamente para él o ella: “porque es importante, es muy importante para todos” (Schweblin, p. 20).

La pregunta de David pone en cuestión el verdadero motivo del desastre y llama a la reflexión sobre su núcleo germinal, sin limitar la cuestión a la razón tras una epidemia ocasionada por algún agrotóxico. Se concentra en hallar el punto sumergido en los bajos fondos de la conciencia, al que se ha referido antes.

Además, David descarta cualquier detalle de menor importancia para poder llegar al “trazo diferencial”, aplicando así el mecanismo



calificado por Derrida con la selectividad, exclusión y enmarcación. O, en otras palabras, para captar “el oscilante que distingue la vista del oído, lo visible de lo decible” (de la Higuera, 2019, p. 218). Por lo tanto, David repite a lo largo del relato: “Amanda, necesito que te concentres, no quiero empezar otra vez desde el principio... Amanda, no te distraigas” (Schweblin, pp.36-37).

### **2.1.2. Resumen del nudo (*la búsqueda del punto exacto*)**

La trama de la obra está compuesta por dos diálogos o, mejor dicho, dos perspectivas, que giran en torno al mismo hilo argumental. El primer diálogo, como se ha señalado, es el que se mantiene entre David y Amanda -una mujer en compañía de su hija Nina, pasan las vacaciones en una casa rural adueñada por Carla, la madre de David. Amanda, agonizando, va recuperando los detalles de la experiencia epidémica:

No es verdad. Me falta la información más importante.

Nina.

¿Dónde está Nina? ¿Qué es lo que pasa en el momento exacto? ¿Por qué todo esto se trata de gusanos?

No, no. No se trata de gusanos. Se siente como gusanos, al principio, en el cuerpo. Pero Amanda, ya pasamos por eso también. Ya hablamos del veneno, de la intoxicación. Ya me contaste cómo llegaste hasta acá cuatro veces.

No es verdad.

Es verdad.

Pero yo no lo sé, todavía no lo sé.

Lo sabéis. Pero no lo entiendes (ibíd., p. 37).

En el otro diálogo con Amanda que dura por unas semanas, Carla relata la historia del incidente de su hijo cuando tenía tres años. Un día, según Carla, ella salió al jardín con el niño en brazos en busca del caballo. Al encontrarlo bebiendo del riachuelo, dejó al niño para arrastrarlo. Se dio cuenta de que él había metido las manos en el agua, luego, en la boca.

Y aquí, empezó el desastre, puesto que se encontraba al lado suyo un pájaro muerto. Al día siguiente, el caballo se hallaba intoxicado “que parecía otro animal, una monstruosidad” (p.10). Carla le dijo: “Es que a veces no alcanzan todos los ojos Amanda. No sé cómo no lo vi, por qué

mierda estaba ocupándome de un puto caballo en lugar de ocuparme de mi hijo” (ibídem).

Mientras tanto, Amanda vigilaba a Nina, calculando cuánto tardaría en salir corriendo hasta ella si ésta corriera de pronto hacia la pileta y se tirara. Amanda dice: “Lo llamo distancia de rescate, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija” (ibídem).

Volviendo al relato, Carla, debido a la dificultad de hallar una atención médica rápida, se dirigió a una curandera que le aclaró que el niño moriría y no quedaría otro remedio más que llevar su espíritu a un cuerpo sano y traer otro espíritu al cuerpo enfermo, y de éste Carla tendría que aceptar y cuidar. Consintió, pero, sobre el primer encuentro con el transmigrado hijo, ella dijo: “nos miramos, pero yo enseguida aparté la vista” (p. 15), y concluyó: “Así que, éste es mi nuevo David. Este monstruo” (p. 16). Y Amanda comenta: ¿Qué cosas tan terribles hiciste para que tu madre ya no te acepte como propio? (p. 17)

### **2.1.3. Clímax y desenlace (*del punto exacto a la vuelta a cero*)**

#### **a) Construcción del clímax**

En efecto, es en esta última pregunta exclamativa que Amanda dirige a David, cuando inicia a desvanecer la oscuridad. Se va desvelando el punto exacto en que nace la verdadera deformación, el verdadero dolor y padecer y la verdadera peste o epidemia. No se trata de la falta de atención (y por la cual Carla se siente culpable), sino, es la falta de aceptación de la madre de su propio hijo que constituye el núcleo germinal del desastre. Este asunto va a comprobarse con el desarrollo del relato, no solamente a través de ciertos hechos, sino, también, a través de comportamientos, sensaciones e insinuaciones sutiles. Carla dice:

Si hubiera podido elegir hubiera elegido una nena, una como Nina [...] A veces fantaseo con irme —dice Carla—, con empezar otra vida donde pueda tener una Nina para mí, alguien para cuidar y que se deje (ibíd., p. 39).

Encima, la reacción maternal se extiende, también, al padre quien: “decía cosas feas sobre David. Que no le parecía un chico normal. Que tenerlo en la casa lo hacía sentirse incómodo (p. 37). El contagio se arraiga entre los niños de la zona rural: “No todos sufrieron

intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados por algo que sus madres aspiraron en el aire” (p. 48). La enfermedad se desarrolla sin refreno, aunque sutilmente, como dice Amanda a David:

¿Qué está pasando?

Esto es lo más importante, esto es todo lo que necesitamos saber.

Llegamos hasta acá para saber qué sentís ahora exactamente.

Solo ese leve tirón en el estómago, por el hilo, y algo ácido, apenas, debajo de la lengua.

¿Ácido o amargo?

Amargo, amargo, sí. Pero es tan sutil, Dios mío, es tan sutil (p. 30)

De hecho, Amanda logró ver con claridad la miseria de David. Mientras tanto y de modo paralelo, al tratar de captar el punto exacto en su propia historia y la de su hija, además, con los comentarios excluyentes y selectivos de David, ella pierde dicha capacidad de *ver*. De ahí se va construyendo el conflicto del relato: ella pasa a ser como el ciego, valiéndose de otros recursos -aparte de los ojos- en busca del saber. En dicha construcción, la autora recurre a tres elementos o partes del cuerpo:

- **Los ojos**

“Hay ojos que ya no ven, y ojos que nunca vieron” (Derrida, 2011, p.21). Esta categorización resulta curiosamente aplicable a las dos madres de esta obra. Mientras Clara vive en negación, Amanda quien captó el mensaje erróneo de culpabilidad de Carla por lo ocurrido sin poder ir más allá, ella, con toda su persistencia y la ayuda de David, ya deja de ver. Es prisionera de la cueva de la ceguera blanca:

Me refriego los ojos.

Porque no ves bien.

Es como si necesitara lavarme la cara. Hay mucha luz para ser tan temprano.

Pero no hay tanta luz, son tus ojos (Schweblin, p. 49).

Nina no deja de llamarme, y yo no puedo mirarla, ya no hay prácticamente nada que pueda ver. Hay blanco hacia todos lados (p. 51).

Sin embargo, cegada por el óvalo de luz, camino con la sensación de estar adentrándome en una cueva (p. 41).

El ojo no se encarga meramente de ver lo que sucede, sino de “ver venir, es decir, protegernos, protegernos de lo que viene” (Derrida, 2013, p. 76). Lo más curioso, todavía, es la posesión de la propia Amanda de esta habilidad de anticipar -como ella explica en el primer fragmento citado abajo-. Incluso, llega a tomar alguna medida al respecto, como bien refleja el segundo fragmento:

¿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 (Schweblin, p. 42).

Tomo una decisión. Me doy cuenta de que ya no quiero estar acá. La distancia de rescate está ahora tan tensa que no creo que pueda separarme más de unos pocos metros de mi hija (p. 24).

Sin embargo, no se puede evitar lo inevitable, puesto que ésta no es la cuestión, como decía David: “Carla estaba a un metro de mí la tarde que se escapó el padrillo y casi me muero” (p. 29). La verdadera cuestión radica en la aceptación/negación de lo acontecido. En este contexto, Derrida acentúa: “se debe aceptar la falla, el fracaso, el desfallecimiento, la “fault line” como se diría en inglés, para nombrar la línea del terreno amenazado por el terremoto” (Derrida, 2009, p. 24).

• **Las manos**

¿Tenemos, sí o no, un cuerpo [...] no un objeto de pensamiento permanente, sino una carne que sufre cuando es lastimada, unas manos que tocan? [...] no basta con las manos para tocar, pero [...] renunciar de antemano a comprender lo sensible (cit., Derrida, 2011, p. 206).

Dice Amanda:

Me tiemblan las manos, David.

¿Te tiemblan?

Creo, sí. Me tiemblan, no sé. Quizá es la historia de Carla.  
¿Sentís que te tiemblan o te tiemblan realmente?  
Estoy mirándome las manos ahora y no las veo temblar.  
¿Tiene que ver con los gusanos?  
Tiene que ver, sí (Schweblin, p. 34).

Nada mejor que la explicación de Derrida acerca del temblor, para entender este fragmento citado arriba, al observar que: “Tiemblo ante lo que excede mi ver y mi saber mientras que eso me concierne hasta lo más profundo, hasta el alma y, como se dice, hasta los huesos” (p. 29). De hecho, “el pensamiento del temblor es una experiencia singular del no-saber” (Derrida, 2009, p. 24). Indagando en las raíces más hondas de tal experiencia, se percata que:

Un secreto siempre hace temblar [...] La mayoría de las veces no sabemos y no vemos el origen —por tanto, secreto— de lo que cae sobre nosotros. Tenemos miedo del miedo, estamos angustiados por la angustia -y temblamos- (ibíd., p. 28)

De manera acérrima, David le propone a Amanda desvelar el secreto. No obstante, ella no lo alcanza: “temblamos por no saber de dónde ha venido ya el golpe, desde dónde fue dado (p. 29). Derrida sugiere abrir “nuevas vías en el pensamiento del cuerpo ... para acercarse un día a lo que hace temblar ... no la causa cercana, es decir, el accidente o la circunstancia, sino la causa más cercana a nuestro cuerpo” (ibídem).

#### • El estómago

Acercándose hacia el final de la obra, la protagonista acumula de una manera precisa todos los síntomas de su condición en estas palabras:

Fue la distancia de rescate: no funcionó, no vi el peligro.  
Y ahora hay algo más en mi cuerpo [...] se clava en el estómago [...] regresa hacia mí con una vibración blanca y helada, llega hasta los ojos (Schweblin, p. 54).

Si las pandemias ponen en tela de juicio el sentido de la seguridad y verdad, la autora nos hace poner en duda la propia verdad de la pandemia en su relato: “porque tengo la sensación de que tengo algo metido dentro. Se siente como gusanos” (Schweblin, p. 51). La autora

revela que es el momento para dejar atrás la intoxicación, enfermedad o epidemia. Se deja claro que la historia del cuerpo de Amanda es una manifestación, nada más, del discurso del rechazo del cambio y del miedo ancestral (heredado de la madre y de la abuela y de la sociedad entera, como queda claro a través del hilo conductor de la distancia de rescate) alcanzando, con ello, al punto máximo, el *pico*, del clímax de su obra.

#### **b) Desenlace (*de vuelta a cero*)**

Tras alcanzar el punto más alto del nudo del relato, ya no queda más que el episodio del final. Éste emprende con el anuncio del fallo de la protagonista, quien al pedirle a David: “necesito volver a verlo todo -y él responde: - lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias” (p. 43).

Por última vez, se comprueba la persistencia del error o el fallo, particularmente, con la llegada al campo del marido, el padre de Nina, procurando la verdad que resulta en vano. Se trata de un momento que nos recuerda, de inmediato, a la reacción del padre de David. Tanto las madres como los padres en ambas historias acaban volviendo a *cero*.

### **2.2. Análisis de la estrategia narrativa**

En *Distancia de rescate*, la autora va adoptando una estrategia narrativa en función al planteamiento argumental y reflexivo de la obra. Aparte de las tratadas técnicas narrativas como la introducción, la unidad de la trama y la elaboración del conflicto resulta imprescindible poner énfasis sobre otras herramientas empleadas o claves de la escritora:

#### **2.2.1. Título oscuro y alegórico**

*Distancia de rescate* es título enigmático, cuya ambigüedad contribuye desde la fase de la prelectura a la tensión trazada por la autora. Hasta casi el final de la obra se pone en duda la naturaleza de la epidemia, sus orígenes y vías del contagio. Todo ello hace aún más complicado aclarar de qué se pretende *rescatar*.

Dialogando los personajes, la palabra *distancia* asociada a *hilo* crea una imagen semejante al cordón umbilical que une el feto a la madre. A raíz de ésta, se varían las interpretaciones que buscan solucionar el enigma: se referiría a la necesaria distancia de *protección* o, quizá, al

sentido de comprender, contener y entrañar como una simbología de asumir la *responsabilidad* o al de heredar y legar tanto de virtudes como vicios de los padres a sus propios hijos, o al hecho de que, al fin y al cabo, el hilo se cortaría y se debería aceptar el nuevo estado de cosas y superar las fantasmas ancestrales. La oscuridad aparente del título invita a lo largo de la lectura al cuestionamiento y a la contemplación.

### **2.2.2. Diálogos telescópicos**

El diálogo es, quizás, el rasgo más relevante del estilo de la escritora. En este aspecto, la escritora adopta el dialogismo que Manuel Jofré (2005), partiendo de las tesis de Mijaíl Bajtín acerca del monologismo heredado desde el Renacimiento, define su antítesis como “un enunciado cultural y artístico que muestra un intercambio entre un emisor y un destinatario, los cuales se revierten en sus roles, convirtiéndose el emisor en receptor y el destinatario en emisor” (p. 117), como sucede claramente en los dos casos de Amanda y David. En este intercambio de papeles, se varían las voces narrativas y, por ende, se varían sus puntos de vistas sobre la problemática (enfermedad/epidemia) en cuestión.

Efectivamente, no se trata de una mera confluencia de voces, sino de las propias experiencias vividas y relatadas por los sujetos, originando lo que podría llamarse técnicamente como *vasos comunicantes* o *diálogo telescópico*: “cada una de las situaciones reflejadas en un diálogo que resulta de la superposición de dos o tres diálogos mantenidos en otras tantas situaciones, pone en relación elementos de todas ellas” (B. Naves, 1996, p. 44). No se realiza con las voces narrativas solas, sino, también, “con las acciones que sirven de referencia a las voces” (ibídem). Como resultado, el lector no se halla solamente ante una doble realidad o doble punto de vista, sino que “tiene una percepción multiplicada y potenciada de la realidad” (ibídem).

### **2.2.3. Personajes sin autor y sin perfil**

A continuación del punto anterior, se podría concluir dos interpretaciones acerca de la presencia de los personajes en *Distancia de rescate*. Primero,

el intercambio y entrecruzamiento de las voces hace menos notable el rol del autor, quien parece casi invisible, y hace más conocidas al oído las voces de los personajes-interlocutores. Es una técnica que potencia más la voz de la experiencia personal. Se trata de un relato confesional, como si ocurriera sin guion u orientación por parte del escritor.

Segundo, el hecho de que la elaboración del diálogo telescópico va más allá del intercambio de voces y acciones hace que se refiera también “a los personajes que se muestran en varias facetas a la vez, como una personalidad dividida y a la vez única bajo un polimorfismo a veces desconcertante para el lector” (ibídem). Este polimorfismo se acentúa más cuando la autora ha plasmado tanto los padres como los niños-hijos carentes de descripción física, especialmente, en relativo a las facciones de la cara. La falta de caracterización facial connota una generalización, que resultaría aplicable a cualquier padre, madre o hijo(a). La crisis de la obra podría tocar todas las familias y trascenderse de generación en generación.

#### **2.2.4. Narrativa circular**

La autora abre el relato con una escena particular (los gusanos) a la cual retorna hacia el final de la historia del relato, de modo que ésta puede identificarse como el inicio y fin de un relato redondo. En términos técnicos, esta redondez se muestra con claridad absoluta en dos recursos narrativos: primero, la autora escribe la obra entera en un solo capítulo al que, además, da como título *Capítulo Único*.

Segundo, dentro de esta composición narrativa circular, estructuralmente formada por el planteamiento, nudo y desenlace, la escritora relata un cuento dentro del cuento, con el fin de recuperar y narrar los recuerdos de un pasado no tan lejano (la historia de la enfermedad de David en boca de Carla). En este metarrelato, la escritora se acude a la técnica del In medias res, haciendo del encuentro de Amanda y David en el hospital un punto de partida, desde el cual se retrocede al pasado (de David) y se continúa relatando (el presente de Nina).



Esta narrativa circular se ajusta perfectamente a la plasmación de la idea de *vuelta a cero* tanto a nivel ideológico (círculo vicioso) como a nivel estructural o técnico (círculo sin inicio ni fin).

### 2.2.5. Final sin cierre

A continuación del punto anterior, se vislumbra que la vuelta a cero se hace mediante el no cierre del círculo, en busca constante de alguna salida o rescate, no por la recomendación de una, sino, al contrario, por medio de la mostración del fallo o el fracaso, en dirección hacia una ética de la responsabilidad.

## 3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Definitivamente, la ética de responsabilidad resulta ser la clave de toda la obra. La autora, coincidiendo con la filosofía de J. Derrida, adopta un método de deconstrucción en la apertura al otro. Esta apertura no se restringe a un diálogo o conversación que sirva de desahogo o consuelo, ni siquiera para dar respuestas a problemas cáscaras, en el fondo, incluso, si éstos aparentemente parecen desastrosos, *epidémicos*, desde el lente de la sociedad. Hay que bajar a los fondos de la conciencia en busca de lo *invisible* o, mejor dicho, lo visible a la luz de la verdad.

Igual que al hombre de la caverna de Platón, le acontece un accidente a la Amanda que se debe investigar. Dicha investigación constituye la esencia de la filosofía que busca más que cuenta o, si se prefiere, que busca por medio del cuento. El hecho de contar, narrar o relatar, en este sentido, se convierte en una herramienta del pensamiento que invita a reflexionar, filosofar, para permitir al *otro/yo* ver. Empeñarse a *ver*, luego, *hacer ver* forma la doble responsabilidad del acto de filosofar.

¿Cómo conseguirlo? hay que *dialogar* abriéndose al otro para poner de manifiesto la dinámica del nuevo orden de la realidad o de la alterada realidad. Se aspira a hacer lo visible una verdad *enunciable*, confesable. Al confesar las experiencias vividas, Amanda da la palabra a Carla para contar sus secretos íntimos, y David en sus comentarios interrogatorios, selectivos y excluyentes orienta a Amanda hacia el área de reflexión para hacerla consciente del fallo y escalonar en el entendimiento, así como la autora al lector. Uno, si quiere, puede llegar a

ver a sí mismo en las confesiones del otro. Se trata del yo como un otro y viceversa.

Al lector debería ser un lector-intérprete, capaz de elaborar una lectura deconstructiva. En la experiencia del acontecer y de la transformación inaccesible, inapropiable o inaceptable y, sin duda, inseparable de sus complicadas síntomas, sufrimientos y consecuencias, debemos volvernos ciegos, como dice Derrida. El punto ciego revela lo que somos. En este contexto, tanto la narración como la lectura acaban sirviendo, a fin de cuentas, como un método reflexivo, filosófico, guiado por la ética de la responsabilidad hacia uno mismo y hacia el otro, si no más allá, hacia todos.

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

- BOBOS NAVES, M. d. (1996). "El diálogo y otros procesos interactivos en "Conversación en la Catedral" de Vargas Llosa". *Castilla: Estudios literarios*, 39-56.
- CERCAS, J. (2016). *El punto ciego: Las conferencias weidenfeld*. Barcelona: Literatura Random House.
- DE LA HIGUERA, J. (2019). "Disyunción, oscilación, contagio lo visible y lo enunciable en Jean-Luc Nancy". *Escritura e imagen*(15), 215-227.
- DERRIDA, J. (2006). *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DERRIDA, J. (2007 ). *Decir el acontecimiento, ¿es posible?* Madrid: Arena Libros.
- DERRIDA, J. (2009). "¿Cómo no temblar?". *Acta poética*, 30(2), 19-34.
- DERRIDA, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu Ed.
- DERRIDA, J. (2013). *Artes de lo visible*. Pontevedra: Eliago Ediciones.
- JOFRÉ, M. (2005). "Don Quijote de la Mancha: Dialogismo y carnavalización, Diálogo socrático y sátira menipea. *Revista chilena de literatura*(67), 113-129.
- MARÍAS, J. (1980). *MARÍAS, Julián, Historia de la Filosofía* (32ª ed.). Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente (Proyecto Baktun).
- PLATÓN. (1872). La República o de lo justo. Libro séptimo. en PLATÓN, *Obras completas de Platón [Trad. Patricio Azcarate Corral]* (Vol. 8, pp. 51-91). Madrid: Medina y Navarro.
- SARAMAGO, J. (1996). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Alfaguara.
- SCHWEBLIN, S. (2017). *Distancia de rescate [Libro electrónico]*. Lectulandia. Consultado en abril-mayo 2021 , en Distancia De Rescate Samanta Schweblin : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive