



Geometría de los cuerpos como tensiones de afectos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (2014) y Claudia Llosa (2021)*

Geometry of Bodies as Tensions of Affects in *Fever Dream* by Samanta Schweblin (2014) and Claudia Llosa (2021)

Sergio Daniel Rojas Sierra**

* Procedencia del artículo: Este artículo forma parte de un desarrollo lateral de mi tesis doctoral en proceso “Modos de los cuerpos en la plataforma de la Comisión de la Verdad (CEV): conformaciones, articulaciones y pliegues”; este desarrollo no se enfoca en la CEV, sino en la potencia conceptual de los estudios del cuerpo para comprender obras literarias y cinematográficas.

** Candidato a Doctor en Ciencias Humanas y Sociales
Universidad de la Salle
Bogotá, Colombia
sdrojas@unisalle.edu.co

Recibido: 19 de noviembre de 2024

Aprobado: 20 de febrero de 2025

Artículo de reflexión
¿Cómo citar este artículo en
MLA? - *How to quote this article in
MLA?*

Rojas-Sierra, Sergio Daniel.
“Geometría de los cuerpos como
tensiones de afectos en *Distancia de
rescate* de Samanta Schweblin
(2014) y Claudia Llosa (2021)”.
Poligramas, 60 (2025): e.20614592.
Web. Fecha de acceso (día, mes en
mayúscula y abreviado, y año).
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i60.14592>

Resumen

El presente artículo desarrolla una comprensión del concepto de distancia de rescate como una geometría de cuerpos, construidas en conjunto por la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin (2014) y su adaptación cinematográfica dirigida por Claudia Llosa (2021). En ambas obras, la distancia de rescate se presenta como un "hilo" relacional que conecta a Amanda con su hija Nina, que constituye un espacio de cuidado tensionado por las afecciones que transforman los cuerpos en interacción. Desde nociones del campo de los estudios del cuerpo, este análisis conjunto identifica, tanto en la narrativa literaria como en la visual, la manera en que la distancia de rescate articula la fragilidad de los cuerpos protectores frente a un entorno que los afecta profundamente. Así, el artículo muestra cómo la intersección entre corporeidad y afecto en estas obras resuena dentro de las tendencias de la narrativa latinoamericana contemporánea como una aproximación singular a las crisis del cuidado.

Palabras clave: afectos; Claudia Llosa; cuerpos; distancia de rescate; narrativa latinoamericana; Samanta Schweblin.

Abstract

This article develops an understanding of the notion of rescue distance as a geometry of bodies, constructed together by Samanta Schweblin's novel *Distancia de rescate* (2014) and its film adaptation directed by Claudia Llosa (2021). In both works, the rescue distance is presented as a relational “thread” that connects Amanda with her daughter Nina, which constitutes a space of care tensioned by the affections that transform the interacting bodies. Drawing on notions from the field of body studies, this joint analysis identifies, in both literary and visual narratives, the way in which rescue distance articulates the fragility of protective bodies in the face of an environment that deeply affects them. Thus, the article shows how the intersection between corporeality and affect in these works resonates within contemporary Latin American narrative trends as a singular approach to the crises of care.

Keywords: affect; bodies; Claudia Llosa; Latin American narrative; rescue distance; Samanta Schweblin.



La narrativa de Samanta Schweblin es parte del campo emergente de la *nueva narrativa* latinoamericana, según la cartografía parcial de Waldman, y constituye una posición entre las perspectivas actuales de la literatura fantástica en América Latina, de acuerdo con las perspectivas actuales de la literatura fantástica latinoamericana de López *et al.* Su producción literaria abrió con las colecciones de cuentos *El núcleo del disturbio* de 2002 y *Pájaros en la boca* de 2009. En estas piezas narrativas lo cotidiano y lo extraño se tensa, como composiciones de atmósferas inquietantes donde lo familiar se transforma en amenaza. En 2014, aparece su primera novela, *Distancia de rescate*, en la que se extienden, a través de un diálogo multiforme, las inquietudes temáticas y estéticas ya presentes en sus cuentos.

Sobre esta novela, han surgido reflexiones académicas cuyas inquietudes plantean diferentes focos de interés. Hay aproximaciones desde una dimensión de lo femenino relacionada con lo familiar en Cárdenas y Parra, con lo cotidiano-familiar en Benítez y con lo ecológico en Kjemphol. La (no) maternidad es foco de interés en Forttes-Zalaquett y en Valencia, así como la maternidad contaminada en Cirani. Tales relaciones entre lo femenino, materno y cotidiano se entrecruzan, a su vez, en esos mismos textos, con nociones de lo siniestro y lo gótico. La recurrencia de esas nociones también se desarrolla en relación con categorías más centradas en los personajes: niños *monstruosos* en el trabajo de Dinamarca; niños *cambiados* en el estudio de Sanchiz; y sujetos abyectos en la reflexión de Laurent. Desde los elementos narratológicos de tiempo y espacio se conectan reflexiones con aspectos ambientales que son significativos en la novela, por ejemplo, la toxicidad como constituyente narrativo en Rosemberg; las relaciones espaciales y las figuraciones temporales en la dimensión de *lo rural* en De Leone; asimismo, entre los estudios, figura una preocupación por un *ethos* ecológico en Campisi.

Estas lecturas constituyen, en su conjunto, un entramado interpretativo cuyas relaciones plantean categorías analíticas recurrentes (lo gótico, el horror, lo siniestro, lo monstruoso) que se conectan con aspectos centrales de la novela (los niños, la maternidad, la ruralidad, los agroquímicos) en dimensiones transversales (la femenina, la ecológica). Parece que las intersecciones de esa trama se posicionaran sobre una frontera de sentido, en la que se formulan tensiones significativas (maternidades-hijos; ruralidades-toxicidades; cotidianidades-extrañezas). Este panorama devela latencias y supervivencias que emergen en el acercamiento a la novela, como una forma de generar ecos de la poética narrativa de Schweblin.

El relato de esta obra en sus propios devenires ha expresado y reconfigurado otras formas de volver sobre aquella trama interpretativa. Aquellas tensiones han encontrado otras formas

de manifestarse, a través de la construcción cinematográfica: la película homónima de 2021, dirigida por Claudia Llosa y cuyo guion fue escrito en una colaboración entre la directora y la misma Schweblin. Algunos estudios y reflexiones académicas han surgido para construir comprensiones sobre la película de Llosa en relación con la novela de Schweblin. En Smith reaparece el tema de lo monstruoso en conexión con el deseo a través de los personajes de Amanda y Carla (Carola en la película), haciendo énfasis en cómo se construye aquella conexión en la dirección y cinematografía de la película. Por otra parte, la manera distintiva en que se construye la distancia de rescate en cada obra es comprendida por Zarco como lazos que miden el peligro. Asimismo, desde una perspectiva poshumanista, Forcinito presenta el tema de cuerpos fumigados entre las articulaciones de memoria de la novela y las transformaciones en la película. Estas inquietudes vuelven sobre los temas antes enunciados que componen el entramado interpretativo sobre la novela, pero enfocan su atención en las maneras en que la misma fábula compone expresiones diferenciadas en la literatura y en el cine.

En una entrevista, a propósito de una pregunta sobre los aspectos del libro que le interesaba explorar en la película, Llosa plantea lo siguiente: “Pero había algo que me pareció espectacular, que es poner físicamente nombre a algo que había sentido tantas veces como madre, como hija, que era precisamente esa distancia rescate, no una sensación tan física, tan tangible y al mismo tiempo tan espectacular para explorar en una película, no? Ese miedo no?” (párr. 7, *sic*). En *Distancia de rescate* de Schweblin, el personaje de Amanda dice: “Lo llamo «distancia de rescate», así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija” (22). Esta expresión se reconfigura en la película de Llosa, con el guion conjunto de Schweblin: “Es la distancia de rescate, así llamo al hilo que me ata con mi hija” (0:23:51)¹. Estas nociones de distancia de rescate son ejes narrativos que se expresan y se desarrollan tanto en la novela de Schweblin (2014) como en la película de Llosa (2021).

Tanto en la novela como en la película, la distancia de rescate implica el cuerpo como un problema significativo de construcción, no solo en un sentido antropocéntrico y anatomizado, sino como un espacio encarnado cuyos afectos y potencias transitan estados y se tensionan en la relación con otros cuerpos. A partir de la misma fábula, cada obra en su propio medio despliega expresiones singulares de los cuerpos para construir sendas tensiones afectivas. En los cuerpos humanos, en especial en los cuerpos relacionales madres-hijos, hay un enfoque como realidad sensible que es afectada y es afectiva, como constitución de feminidades y maternidades tensas en medio de una amenaza ambiental. Las expresiones de los distintos

¹ La transcripción de los diálogos y su puntuación es propia a partir de la película.

cuerpos, en sus limitaciones y potencialidades, tejen vínculos y resuenan en espacios de ecos corporeizados. Así, el presente artículo se orienta por una tentativa de comprensión de la distancia de rescate como una geometría de cuerpos que en cada obra se expresan en su propia singularidad de tensiones afectivas, pero que resuenan de forma conjunta en la intersección entre corporeidad y afecto en la narrativa latinoamericana contemporánea.

Llegar al *punto exacto*: articulaciones en y entre los cuerpos

“Son como gusanos”. Con esta oración comienza la novela de Schwebelin y la película de Llosa. Quien habla es Amanda, que está muriendo por una intoxicación en una salita de emergencia. Ella llega con su pequeña hija Nina de vacaciones a un pueblo y se alojan en una casa alquilada; allí conocen a Carla (Carola en la película) y a su hijo adolescente David. Entre reconocimientos del lugar, Amanda y Nina pasan algunos días de calma y descanso. No obstante, al tiempo, hay una cierta acumulación de detalles que perturban a Amanda en relación con la seguridad de su hija: las actitudes de Carla, el comportamiento de David, y un *no sé qué* en el ambiente del lugar; esto la lleva a tomar la decisión de preparar todo para irse con su hija. Aun así, al momento de irse se produce una intoxicación simultánea de Amanda y Nina. Esta fábula es modelizada como una analepsis conversacional en la que Amanda dialoga con David en la salita de emergencia. La novela de Schwebelin está construida sobre este diálogo en el que la voz principal expresa la memoria y corporalidad de Amanda, que hace frescos de hechos, observaciones, sensaciones y reflexiones; mientras tanto, David hace preguntas e intenta dirigir la voz de Amanda para que lleguen a algo importante en la narración, algo que él llama *el punto exacto*. En la película de Llosa también se usa el recurso del diálogo para desarrollar la fábula, pero sobre ello hay una constitución de cinematográfica que articula y expresa en imágenes la memoria y corporalidad de Amanda. La novela inicia con un diálogo a oscuras:

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes.

El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta. ¿Gusanos en el cuerpo?

Sí, en el cuerpo.

¿Gusanos de tierra?

No, otro tipo de gusanos.

Está oscuro y no puedo ver. Las sábanas son ásperas, se pliegan debajo

de mi cuerpo. No me puedo mover, digo.

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 II)

La película de Llosa, a su vez, abre con las voces en off de Amanda y David, mientras se escucha una respiración entrecortada; sobre ello, su secuencia inicial se compone de una sucesión de planos detalle de un oído humano, un caracol reenfocado, unos labios semiabiertos, un ojo lloroso abriéndose, las ramas de unos árboles desenfocadas desde una angulación nadir. Estas aperturas en ambas obras condensan una imagen sintética de lo que implicará llegar al *punto exacto*. En la apertura de la novela, el diálogo emerge de un espacio oscuro en el que Amanda tantea lo que puede con su corporalidad, las sábanas y la inmovilidad, pero también siente los gusanos, esas entidades que no solo están en el cuerpo, sino en todas partes. Por otra parte, la película desde un fundido negro presenta un diálogo similar sobre el que se van sucediendo los planos detalle.

En ambas obras, el cuerpo de Amanda emerge como un punto vulnerable de conexión, un espacio sensible que transita entre tangibilidades afectivas: las sábanas ásperas, los gusanos invisibles pero omnipresentes, los planos detalle del oído, los labios y los ojos que sugieren contacto y claman fragilidad. Desde el inicio, se expresa la idea de un cuerpo en tensión: en la novela, el diálogo emerge de un espacio oscuro donde Amanda percibe su inmovilidad física y la presencia de los "gusanos", que conciben el cuerpo como un territorio sensible y permeable. Por su parte, la película traduce esta misma angustia a un lenguaje visual cuyos planos detalle fragmentan partes del cuerpo humano. Hay composición de imágenes que focalizan los sentidos de un cuerpo humano en secciones, aunque se asuman como un todo, de modo que delinean su vulnerabilidad mediante los planos de un ojo lloroso, de unos labios semiabiertos y un oído². Nina Cabra plantea que "El cuerpo es la forma, el rostro que nos presenta ante el mundo, el aroma, el código que guarda la memoria, el cruce de las pulsiones y el escenario bisagra en el que la dimensión natural, entiéndase la dimensión animal del ser humano, se traduce en cultura" (77). Así, ambas aperturas condensan una tensión corporal, en la que el cuerpo no es solo una materialidad receptora, sino un territorio de memorias y afectos que anticipa el viaje hacia el punto exacto, aunque se presente en un inicio desposeído de movilidad y fragmentado en la imagen.

² Como correspondencia de refuerzo, cuando están llegando al pueblo, mientras Amanda conduce, canta la canción *Ain't Got No, I Got Life* de Duke Special cuya letra es una apología sobre el no tener nada ni material ni cultural, excepto el cuerpo propio presentado a través de las distintas partes de este.

Sobre estas aperturas está David, el hijo de Carla (Carola). Como se mencionó antes, David es una voz que intenta conducir el relato de Amanda hacia lo que él llama *lo importante, el punto exacto*. Este *punto exacto* corresponde, en términos de la acción narrativa, al momento en que Nina se intoxica, pero, a su vez, este punto es construido como una articulación entre cuerpos cuyas existencias y vinculaciones develan algo terrible de ese mundo. La narración de Amanda hace posible la expresión aquellas articulaciones como una continuidad de cuerpos cuya conformación implica contacto y vinculación; la intoxicación de Nina no es un hecho aislado, sino una articulación Nina-tóxico que fue posible por las condiciones sociales, afectivas y ambientales. Según Ferrada-Sullivan, siguiendo las ideas de Merleau-Ponty, la experiencia del cuerpo no se define por separaciones discretas, sino por conexiones profundas: “No es privilegio del sí mismo, el sentido del sentirse sentir en el mundo, muy por el contrario: el cuerpo es una suerte de espacio expresivo que se entrelaza con los demás cuerpos humanos, con lo viviente y con las otras cosas, lo que en definitiva corresponde al mundo mismo” (161). Esta perspectiva destaca una continuidad articulada entre los cuerpos, un entramado relacional de conformaciones amplio e interconectado. Entonces, la narración de Amanda constituye un re-conocimiento como inscripción, desde su estado corporal, de *eso* que le sucedió a Nina, pero que también le sucedió a ella misma, a David y a otros cuerpos.

En su estudio sobre Schweblin, Vázquez-Medina usa el concepto de *percolating disquietude* para referirse a una inquietud persistente que se intensifica gradualmente y se filtra paulatinamente en un ambiente. Aquel re-conocimiento que hace Amanda sobre el *punto exacto* es una imbricación de las inquietudes que se iban sumando, pero que no pudo entender, sino hasta el momento en que su relato les da forma. La articulación palabra-cuerpo hizo posible que se inscribiera la toxicidad ambiental como *eso* importante que se había filtrado en el lugar y que estaba configurando de manera soterrada las relaciones entre cuerpos. Una inscripción era necesaria para hacer visible *lo importante*.

La inscripción del relato de Amanda es posible por el movimiento que le brinda la voz de David. Las acotaciones y comentarios de David para guiar a Amanda hacia el "punto exacto" pueden interpretarse como la articulación de tránsitos y transformaciones del cuerpo en su modo extenso y expresivo. Desde la perspectiva planteada por Spinoza en su *Ética* (2022), el cuerpo como modo es tocado por otros cuerpos y, en ese contacto, sufre afecciones que configuran su estado a través de afectos. David actúa como un impulso que guía y problematiza el movimiento narrativo y las transiciones afectivas de Amanda, cuyo cuerpo está siendo afectado por otros cuerpos de forma inmediata; en la novela implica las sábanas, los gusanos,

las palabras de David, el entorno oscuro. Estas interacciones "tocar y ser tocado" generan afecciones que se traducen en estados como la incertidumbre, el miedo o la resignación. En el caso de Amanda, su cuerpo es progresivamente afectado por las indicaciones de David, que no solo modulan su percepción y emociones (inquietud, desconcierto, miedo), sino que también transforman su estado físico, haciéndola más consciente de su inmovilidad y fragilidad. Estas transiciones no solo evidencian cómo su cuerpo responde al entorno y a los cuerpos que lo tocan, sino que también se expresan narrativamente a través de las palabras de David, quien actúa como un puente entre las afecciones del entorno y la conformación de Amanda.

Desde esta perspectiva, el cuerpo de Amanda no es estático, sino que transita entre modos conformados por las afecciones de las que están constituidas su acto de memoria; asimismo, David, con su insistencia en encontrar el "punto exacto", parece catalizar ese acto para que, a través del relato, se dé la inscripción. En la novela, las preguntas, desacuerdos y complementos conforman un diálogo que no solo guía, sino que encarna los tránsitos del modo, presentando el cuerpo como un espacio dinámico donde se inscriben las huellas del contacto y los afectos que este genera. Este dinamismo se expresa en su propia materialidad en la película; en el propio inicio, luego de los planos detalle enunciados antes, vemos que ese cuerpo presentado en fragmentos corresponde a Amanda, que está siendo jalada a través de una hojarasca. Sus ojos muy abiertos, inyectados en sangre, intentan enfocar sin éxito a la figura que la está jalando, que luego sabremos es David; y sobre ello, se está dando un diálogo en off, que va a ser un recurso a lo largo de la película. Este recurso establece una conexión evidente con la novela, en términos de contenido, pero no es un calco expresivo, sino un medio para constituir su propia forma; muestra de ello es que en esa conversación inicial Amanda dice: "¿Por qué vemos todo esto?" (Llosa, 1:45) a lo que David responde: "Porque lo que ves vos, lo veremos todos" (Llosa, 1:45).

La forma de llegar al punto exacto en la película implica una construcción escópica de un cuerpo dolido que está exteriorizando imágenes. Así, en ambas obras el cuerpo se presenta como un espacio expresivo que no solo experimenta, sino que articula estas transiciones a través del diálogo, las imágenes y la construcción de un relato donde las afecciones dejan huellas como inscripciones de un *algo* que es importante, que necesita ser reconocido a través de una expresión encarnada ("*Se trata de algo en el cuerpo. Pero es casi imperceptible, hay que estar atento*" (Schweblin 51). Esta dinámica puede pensarse desde la noción spinoziana de afecto negativo como aquella afección que disminuye la potencia de actuar de un cuerpo, una alteración que no se queda encerrada en una corporalidad, sino que transita y se transmuta entre cuerpos. En este sentido, las imágenes corporales dolientes no solo revelan el malestar de los individuos de las

obras, sino que *el punto exacto* encarna una afectación compartida, una modulación de fuerzas que implica a todos los cuerpos en escena y que reclama una mirada desde la articulación de vínculos que esas afecciones movilizan.

Espacios corporeizados en la distancia de rescate

En la novela de Schweblin, cuando se da el *punto exacto*, hay una intersección con la distancia de rescate:

No recuerdo mucho más, eso es todo lo que pasa.

No, hay más. Alrededor, cerca. Hay más.

Nada más.

La distancia de rescate.

Estoy sentada a diez centímetros de mi hija, David; no hay distancia de rescate.

Tiene que haber, Carla estaba a un metro de mí la tarde que se escapó el padrillo y casi me muero.

Tengo muchas preguntas para hacerte de ese día.

Éste no es el momento. ¿No sentís nada? ¿No hay ninguna sensación que pueda estar relacionada con algo más? (Schweblin 63).

Amanda insiste que no hay distancia de rescate, pero David replica que hay algo más, análogo al momento en el que él mismo casi muere. Amanda es quien plantea y desarrolla este concepto de distancia de rescate, dice que lo heredó de su madre, una necesidad de medir el peligro expresado como una espacialidad de distancia entre cuerpos. La distancia de rescate se expresa tanto en la novela como en la película como un espacio dinámico y relacional que define el alcance de la acción protectora entre un cuerpo y otro cuerpo que percibe como vulnerable bajo su cuidado. Es una medida fluctuante, determinada por tres aspectos: las circunstancias del entorno, las capacidades del cuerpo que protege y la naturaleza del vínculo afectivo. Moraña, en consonancia con los planteamientos de Sara Ahmed, considera que “A partir de la emocionalidad se expresan y se movilizan, se solidarizan o se repelen, se crean alianzas o frentes organizados contra aquel que ha sido identificado emocionalmente como antagonista” (250). Así, la distancia de rescate no solo implica una proximidad física, sino también una tensión emocional y perceptual que modula las decisiones y las acciones ante el riesgo o la amenaza, pues se encarna como un hilo invisible que conecta al protector con el protegido en un tenso equilibrio entre cercanía y autonomía.

En la película vemos que mientras Carla (Carola) le cuenta a Amanda la historia de cómo David se intoxicó, la mirada de Amanda sigue a su hija Nina que está jugando cerca de una piscina. Los encuadres cerrados dentro de un auto presentan sendas inquietudes de Carla y Amanda sobre su respetivo hijo e hija. Carla se reprocha y se culpa por no haber estado pendiente de David; por su parte, Amanda sigue a Nina con una mirada inquieta y con una corporalidad tensa. Se ve a Nina en un plano general, despreocupada y divertida, jugando alrededor de la piscina; no obstante, cuanto más se aleja más se tensa la distancia de rescate encarnada en expresión facial de Amanda, en su mano rozando la manija de la puerta del auto para salir corriendo en caso de que Nina cayera a la piscina. Tanto en la película como en la novela, estas focalizaciones de Amanda sobre Nina configuran la distancia de rescate.

Sin embargo, es necesario recalcar que esos hechos son el pasado, están conformados por la inscripción del relato de Amanda. Por ello, comprender y llegar al punto exacto implica que la distancia de rescate falla como práctica corporal de cuidado, no por una carencia de afecto, sino por un evento que excede la capacidad del cuerpo cuidador para actuar con eficacia. Desde la perspectiva de los poemas homéricos, se ha pensado el cuerpo como una unidad que integra razón y sensación; en este marco, ciertas funciones cognitivas y emocionales no se separan del cuerpo físico, sino que emergen de una interacción constante con el entorno. Míguez, en su abordaje hermenéutico del cuerpo en los poemas homéricos, plantea: “Comprender una palabra griega como *phrènes* nos obliga a reconocer otra vez nuestra incapacidad para pensar más allá de lo ‘físico’, por una parte, y lo “espiritual-mental”, por otra” (252). En el caso de Amanda, esa corporalidad integral de sentir, pensar y reaccionar se ve forzada al límite: se adapta y se deforma en un intento desesperado por proteger a Nina a través de la distancia de rescate, pero también se encuentra limitada por las afectaciones del entorno tóxico. Cuando le dice a David que en ese momento no hay distancia de rescate, es porque aún no ha podido desarrollar en su cuerpo una sensibilidad adecuada para percibir y responder a ese tipo de amenaza.

En la película, cuando Amanda y Nina están llegando al pueblo, los planos de los campos dorados³, que están siendo rociados con algún agroquímico, pasan como enunciaciones ambientales, no parecen un peligro. Estas imágenes sugieren un significado de algo que todavía no se puede observar. Las imágenes de los campos dorados están en correspondencia con la focalización visual del bikini dorado de Carla (Carola): los cuerpos del trigo y el cuerpo de Carla (Carola) están contaminados, de alguna manera son víctimas de la toxicidad. Sin

³ En la película los campos son de trigo, para construir las correspondencias de color con el cabello y bikini de Carla (Carola). En la novela los campos son de soja.

embargo, no se concibe así en la distancia de rescate: el trigo es una potencial comida; Carla (Carola) es una potencial amiga.

Carla encarna una superficie de inscripción de relaciones ecológicas y afectivas que atraviesan el espacio rural que habita. Esta noción corresponde al cuerpo-territorio desarrollada por Verónica Gago en *La potencia feminista*. Desde esta noción el cuerpo de Carla deviene campo de disputa política y ecológica. Carla vive inmersa en un entorno tóxico en el que los agrotóxicos no solo enfermaron a su hijo y a los animales, sino que marcan también su propia experiencia corporal y afectiva, especialmente como madre. Como cuerpo-territorio, Carla porta en sí misma las huellas de una violencia estructural que se ejerce sobre los cuerpos feminizados y rurales, y que transforma lo íntimo en escenario de conflicto ecológico y social. No obstante, la contaminación también se manifiesta en la comunicación, pues Carla no es capaz de conectar del todo con Amanda, para que ella integre a su distancia de rescate la amenaza de ese espacio.

Carla encarna un cuerpo-territorio en una dimensión compleja: su corporalidad es el archivo vivo de la toxicidad ambiental, de la desesperación materna, pero también de un cierto cuidado que se intenta ejercer. Gago plantea que “el cuerpo que deviene territorio es la espacialidad *contrapuesta* al encierro doméstico” (114). Pero ¿qué sucede cuando ese espacio de afuera también está contaminado? Las huellas del campo contaminado no solo están en su hijo, sino también en su propio cuerpo, en su forma de hablar entrecortada, en los silencios, en la insistencia con que intenta alertar a Amanda. Sin embargo, su mensaje no alcanza a Amanda, porque lo que comunica es un conocimiento situado y encarnado que no se traduce fácilmente en palabras. Y de allí la ironía, pues la distancia de rescate de Amanda es un saber de ese tipo, que se transmite desde la piel, el estómago, el temor anticipado.

Como cuerpo-territorio, Carla no solo ha sido atravesada por el veneno, sino que también deviene medio de transmisión de una experiencia liminar, incomunicable en términos convencionales, pero vital para comprender la geografía del daño que supone ese campo. Tanto en la película como en la novela, las inquietudes de Amanda en cuya sumatoria figuran los diálogos con Carla son las que tensan de forma visceral su distancia de rescate. El intento de advertencia a Amanda no es un simple consejo verbal, sino que se conecta una experiencia corporal imposible de desanudar del paisaje contaminado que habitan: “—No sé si entiendo, Carla. —Si entendés, Amanda, entendés perfectamente. Quiero decirle a Carla que todo es una gran barbaridad” (Schweblin 28).

Con todo, aquella geografía del daño implica una potencia que supera a la distancia de rescate de Amanda. En el momento en que se rompe la distancia de rescate, Amanda queda

inmovilizada y Carla se lleva a Nina a la mujer de la casa verde, el espacio-territorio opera como una fuerza que reconfigura las relaciones de cuidado. El campo se expresa como un agente activo de toxicidad que interpela y desborda la capacidad protectora del cuerpo cuidador. En ese instante, Carla asume un saber situado que Amanda no posee: ella conoce los flujos, los peligros y los códigos del entorno contaminado. Pedir permiso a Amanda para llevar a Nina a que se le haga lo mismo que le hicieron a su hijo para *desintoxicarlo* no es solo un gesto ético, sino una forma de mediación entre cuerpos en un espacio donde lo maternal y lo territorial se entrelazan. Así, el acto de cargar a Nina no es un simple traslado físico, sino un intento de inscribir de alguna forma el cuerpo intoxicado en las redes de afecto y saber que emergen desde el territorio mismo, aunque esto resulte en una ruptura de sus afectos existentes: “Tu madre no está pidiendo mi consentimiento, tu madre está pidiendo mi perdón, por lo que está pasando ahora, en la casa verde” (Schweblin 113).

En la película, las imágenes del agua componen una concepción de permeabilidad de los cuerpos en la que se diluye la espacialidad del adentro/afuera y la valoración peligro/seguridad. Esta dilución causa una incertidumbre sobre la distancia de rescate pues el agua está ahí en los cuerpos y en contacto con otros cuerpos como un espacio corporeizado cuyas afecciones están en el centro de *lo importante*.



Figura 1. Amanda observa a David por primera vez. (Llosa, 06:02)

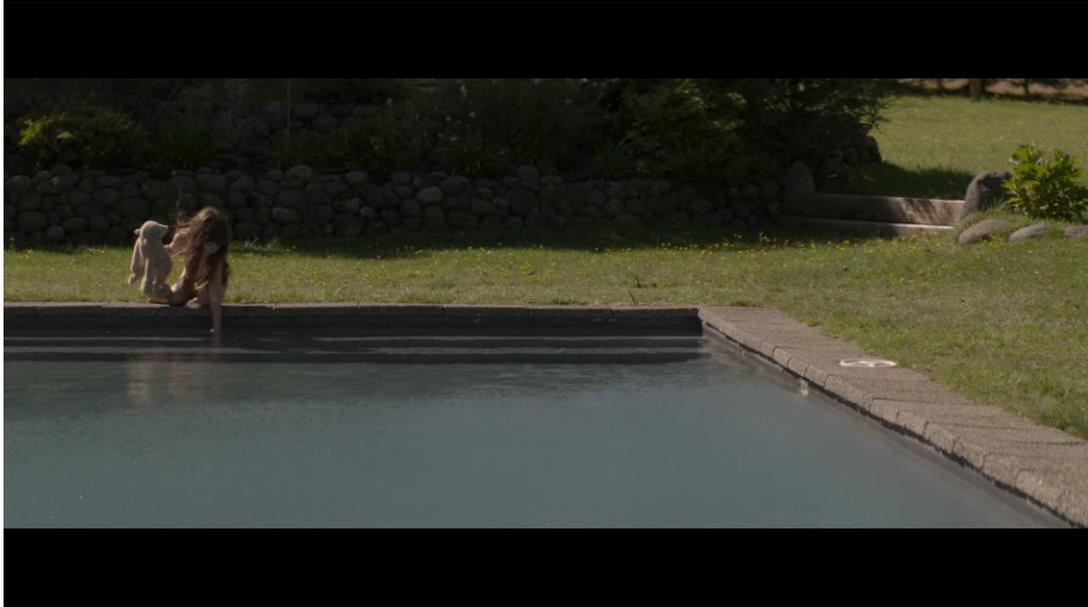


Figura 2. Amanda observa a Nina que juega en la piscina. (Llosa, 24:09)

En los dos fotogramas está la mirada de Amanda: en el primero (Fig. 1), sigue a David, cuando lo ve por primera vez al llegar al pueblo, y, en el segundo (Fig. 2), a Nina, cuando la ve jugando al borde la piscina. La relación con el agua presenta a un David que está rodeado y a flote sobre el líquido en el espacio natural de un lago; Nina se encuentra en el borde del cuerpo artificial de agua completamente encuadrada por la cerca de piedra y los bordes mismos de la piscina. Nina y David comparten el gesto de tocar, el agua es parte integral del cuerpo humano, conforma un adentro/afuera en constante movimiento.

A su vez, estos fotogramas hacen eco con el resto de las imágenes en las que hace presencia el agua, como una construcción de la permeabilidad enunciada antes. La imagen 1 resuena con la escena en la que David de niño, en el recuerdo de Carla (Carola), juega en un charco, está rodeado de agua y toma el agua con sus manos; sin embargo, allí es cuando se intoxica. A su vez, el agua como amenaza también es enunciada por Carla (Carola) cuando llega con baldes de agua *potable* a la casa Amanda. Asimismo, las escenas de Amanda en el lago (una en la que nada con Carla (Carola) y otra en la que nada desnuda en soledad) componen un *locus amoenus* en vinculación con el agua. Por su parte, la imagen 2 constituye una focalización de la distancia de rescate, del peligro del agua como un potencial medio de ahogamiento, pero esta espacialidad peligrosa se reconoce y es corporeizada por Amanda. No obstante, al igual de David jugando en un charco, Nina se moja la falda con un aparente rocío, en una *inexistente* distancia de rescate, pero es justo en ese momento que el agroquímico que genera la intoxicación. Ese es el momento en que los gusanos tocan el cuerpo por primera vez, pero la

distancia de rescate no lo puede advertir. El *agua* como los gusanos están en el cuerpo, pero también en todas partes.

Esta comprensión encuentra una resonancia en la propuesta de Claire Mercier, quien entiende el agua como un “cuerpo común”, es decir, como una materia viva y compartida que conecta a humanos, no humanos y ecosistemas en una red de vulnerabilidad y reciprocidad (150). El *punto exacto* marca el umbral en el que la intoxicación, aparentemente puntual y clínica, se revela como una inscripción profunda en los tejidos relacionales entre cuerpos, tiempo y espacio. Así, las imágenes verbales y cinematográficas no solo describen la contaminación de un organismo, sino advierten el contagio tóxico sobre una red de cuerpos interdependientes, entre ellos el agua misma, que, lejos de ser un simple conductor de la toxicidad, deviene también víctima de un sistema extractivista y negligente. Esta visión desplaza el foco desde el individuo intoxicado hacia una ecología del daño, en la que el agua, como cuerpo afectado y afectante, encarna la disolución de las fronteras entre lo humano, lo natural y lo político que imposibilita la distancia de rescate.

Así, la distancia de rescate constituye una manifestación específica de esa corporeidad que integra percepción, emoción y pensamiento. Sin embargo, lejos de operar como un mecanismo infalible, esta capacidad se transforma y se ve alterada por las crisis, las cuales generan un mapa de conexiones inestables entre cuerpos que participan de un sistema tanto afectivo como ecológico. “Es lo que ha dado en llamar ‘conocimiento situado’, noción con la que se hace referencia a una cartografía imaginaria en la que la palabra y la idea se reconocen en una geografía del pensamiento que se arraiga en el cuerpo y ocupa un lugar en el espacio” (Moraña 53). En este sentido, la distancia de rescate, como práctica relacional de cuidado, no puede mantenerse en un entorno donde las afecciones desbordan las capacidades del cuerpo y del saber sensible del cuidador. Por eso, la búsqueda del punto exacto representa también el reconocimiento de transformaciones en el ecosistema cuyas interacciones, aún cambiantes y opacas, no han sido trazadas como parte de un espacio vivido y corporalizado: “No puedo hacer nada, David. ¿Así la pierdo? El hilo está tan tenso que lo siento desde el estómago ¿Qué está pasado?” (Schweblin 66).

Resonancias afectivas de un cuerpo mutante

“*Estás confundida y eso no es bueno para esta historia. Soy un chico normal*” (Schweblin 66). Esta declaración que David le hace a Amanda está arraigada a la concepción que se construye de él por parte de su madre. Luego de su intoxicación y transmigración por parte de la mujer de la

casa verde, David es retratado como un chico de comportamientos extraños y más aun se asume como un ser ajeno para su madre. En su estudio sobre la maternidad contaminada, Cirani plantea que “el destierro de las estructuras cognoscitivas del hogar lo transforma en un lugar espantoso en el que lo familiar es igual de amenazante que lo desconocido” (284). Lo espantoso, en ese sentido, corresponde a una transformación diametral de lo cercano por lo lejano, debido a que un cuerpo ya no corresponde a las estructuras cognoscitivas del afecto familiar.

Si se considera tal noción de extrañeza desde la paradoja de Teseo, que explora la continuidad de un objeto al cambiar sus partes, la transmigración de David desarrolla un dinamismo del cuerpo como espacio de transformación, que luego no es reconocido cuando intenta volver al espacio afectivo originario. En el relato, la mujer de la casa verde dice que “La transmigración se había llevado parte de la intoxicación y, dividida ahora en dos cuerpos, perdería la batalla” (Schweblin 33); se muestra cómo el cuerpo de David queda afectado por las marcas de un violento dinamismo producido por el ritual que, al parecer, produce *otro* David. Este proceso compone, para Carla (Carola), la pérdida de una esencia afectiva que debería ser inmutable, pero ese David ya no era *su* David. Con ello, la madre se resiste a comprender la reconfiguración de un cuerpo que es tanto biológico como relacional, afectado y modificado por las condiciones externas. Ese ambiente tóxico pudo haber matado a David, pero el ritual mantuvo su cuerpo vivo a la fuerza. Este cuerpo es una mutación en cuya experiencia hay una comprensión de la toxicidad del ambiente; no obstante, la desfamiliarización con la que es asumida esta mutación por parte de la madre lo convierte en *monstruo* (Schweblin 34). Desde esta perspectiva, el cuerpo se presenta como un modo activo que transita y adapta su forma de ser en el mundo, y con ello genera otras resonancias afectivas. La transmigración, al igual que la paradoja de Teseo, pone de manifiesto la capacidad del cuerpo para ser un lugar de continuidad y cambio simultáneo, donde la identidad no está contenida en una esencia, sino inscrita en el dinamismo de sus afecciones y transformaciones.

La transmigración de David puede entenderse como una mutación corporal que ejemplifica la capacidad del cuerpo para transformarse y, al mismo tiempo, conservar vestigios de sus experiencias pasadas, tal como lo plantea Spinoza: “El cuerpo humano puede padecer muchos cambios y retener, no obstante, las impresiones o vestigios de los objetos [...] y por tanto las imágenes mismas de las cosas” (210). En el proceso de transmigración, el cuerpo de David no solo se divide y reconfigura en su interacción con otro cuerpo, sino que también porta las huellas de la intoxicación, las marcas de su contacto con el entorno y la memoria de lo vivido; Amanda nota manchas en el cuerpo de David: “Son sutiles, una cubre la parte derecha de la frente y casi toda la boca, otras manchas te cubren los brazos y una de las piernas.” (Schweblin

52). Estas mutaciones no eliminan completamente el pasado del cuerpo, sino que lo integran de manera compleja, manteniendo los rastros de las afecciones que lo transformaron. Su declaración de “Soy un chico normal” es su inscripción de cuerpo en ese campo en que los animales se intoxican y los niños tienen deformaciones.

Así, el cuerpo aparece como un espacio dinámico de cambios, capaz de sostener imágenes de su historia incluso mientras se redefine en nuevos estados. En este sentido, el cuerpo mutante no implica solo un cambio de lugar o de forma, sino una continuidad mutable, donde el cuerpo registra, adapta y expresa los rastros de su tránsito por el mundo. La mutación del cuerpo, entendida desde Spinoza como la potencia de un cuerpo para integrar los cambios y conservar las huellas de las afecciones, también se relaciona con su sensibilidad para percibir transformaciones en el entorno, en el caso de las distancias de rescate, las amenazas ecológicas como amenazas afectivas. Los episodios en los que los animales aparecen muertos, como el caballo intoxicado o el pájaro junto al riachuelo, reflejan el impacto de un ambiente degradado que afecta tanto a los cuerpos humanos como a los no humanos. En este contexto, David, quien ha sufrido la transmigración, parece desarrollar una sensibilidad particular hacia estos rastros de deterioro ambiental, asumiendo un papel ritual al enterrar a los animales (“*Los enterré, enterrar no es matar*” Schweblin 74). Este acto no solo señala un intento de cerrar un ciclo natural roto por la toxicidad, sino que también evidencia cómo el cuerpo, incluso alterado o dividido, conserva la capacidad de percibir y responder a las transformaciones del entorno.

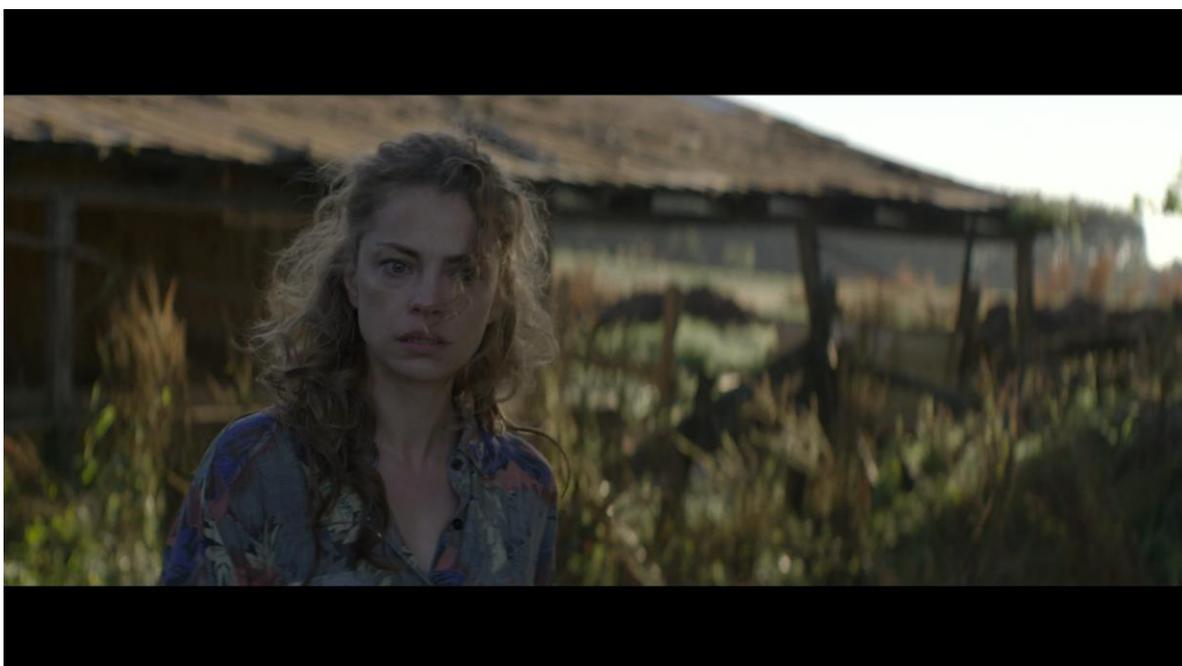


Figura 3. Carola observa con extrañamiento a David. (Llosa, 39:46)



Figura 4. David observa de forma distante a Carola. (Llosa, 39:59)

Desde esta perspectiva, el cuerpo mutado de David se convierte en un espacio corporeizado de las conexiones entre lo humano, lo no humano y el entorno ecológico, donde las muertes de los animales actúan como muestra de la amenaza que subyace en el ambiente rural. Así, la percepción del cambio ambiental se integra al cuerpo, reforzando su rol como mediador entre las transformaciones externas y las resonancias internas que estas generan. Pero al tiempo las resonancias afectivas madre-hijo se vuelven ominosas: el intercambio de miradas (Fig. 3 y Fig. 4) corresponde a la escena en que David está enterrando unos patos que encontró muertos. Carla (Carola) retrocede entre extrañamiento y espanto, no puede reconocer el relacionamiento corporal entre David y los patos más que como un niño siniestro que mata y entierra animales. “El afecto es el medio por el cual salen a la superficie cuerpos fantasmales y restos traumatizados de historias borradas por procesos de control y disciplinamiento” (Moraña 253). En este gesto ritual del entierro, las mutaciones de David exponen cómo el afecto funciona como un medio donde emergen cuerpos y relaciones desestabilizadas: el entierro de los patos no solo evidencia los rastros de un entorno traumatizado por la toxicidad, sino que revela en la mirada de Carla (Carola) un desbordamiento de lo materno que repele un acercamiento corporal.

El acto del entierro hace parte del impulso de David por "empujar" cuerpos. En la narración mantiene un empuje, como una presión de tiempo hacia Amanda, para que reconstruya eventos en la búsqueda del punto exacto. Deleuze plantea, guiado por Spinoza, que el *affectio* expresa un estado del cuerpo afectado por la presencia de otro cuerpo, mientras

que el *affectus* denota la transición entre estados del cuerpo, marcada por las variaciones que surgen de estas interacciones (62-63). La insistencia en llevar a Amanda hacia "el punto exacto" construye un intento de procesar su propio estado de afectación (*affectio*), aunque niegue continuamente que él sea lo importante. El cuerpo mutado de David y su interacción con los cuerpos de los animales muertos, los niños deformes y el entorno tóxico constituyen los elementos afectantes que moldean su experiencia. Este proceso no se limita a registrar el estado presente, sino que activa un *affectus*, un tránsito hacia una transformación, tanto para él como para Amanda. La reconstrucción de los eventos se convierte en un medio para que Amanda experimente esta variación corporal y emocional, desplazándose hacia un nuevo entendimiento marcado por la conexión entre los cuerpos afectados y afectantes. Así, el "empuje" de David no es solo un acto visual y narrativo, sino una manera de exponer las resonancias entre los estados corporales individuales y las dinámicas relacionales y ambientales que los configuran.

Conclusión

En el campo de los estudios del cuerpo Castillo plantea que "el énfasis en la indagación de la experiencia corporal vivida, tanto para las ciencias, como para las artes, convergen en la manifestación de un giro performático en las artes y en el alumbramiento de perspectivas que culminarían en necesidad de "pensar en clave corporal" en perspectiva del giro corporal" (11). Considerar la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin y su adaptación cinematográfica dirigida por Claudia Llosa desde este campo de estudio ofreció una geometría de los cuerpos para comprender aspectos de los afectos que se trazan en las constituciones de las distancias de rescate. Estas distancias, entendidas como hilos relacionales que conectan a los cuerpos en un equilibrio entre cuidado y amenaza, se estiran y rompen bajo las afecciones del entorno tóxico y las dinámicas afectivas desbordadas. En la novela, la narrativa fragmentada y la introspección de Amanda construyen un mapa emocional que calcula constantemente la cercanía física y emocional hacia Nina, mientras David guía su reconstrucción hacia *el punto exacto*, un espacio donde los cuerpos afectados convergen y mutan. Por su parte, la película de Llosa traduce estas tensiones en una visualidad sensorial, donde planos detalle y correspondencias visuales muestran las fragilidades de los cuerpos y sus interacciones con el paisaje rural. Tanto en el texto como en la pantalla, las distancias de rescate funcionan como prácticas corporales atravesadas por afectos que registran la fragilidad del cuidado en contextos de crisis ecológica y afectiva, que transforman a los cuerpos en espacios mutantes de vinculación difícil.

Referencias bibliográficas

- Benítez, Analía Verónica. "Territorios siniestros en el espacio cotidiano-familiar en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *Confabulaciones. Revista de literaturas de la Argentina*. 3. 2020: 115-126.
- Cabra, Nina Alejandra. *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Panamericana Formas e Impresos, 2013.
- Campisi, Nicolás. "Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*. 17.2. 2020: 165-181.
- Cárdenas, Ninfa, y Jorge Iván Parra. "Lo familiar y lo femenino en la narrativa de Samanta Schweblin." *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* 42.124 (2021).
- Castillo Ballén, Sonia. "Una mirada sobre el giro corporal en Colombia." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 10.1 (2015): 8-15.
- Cirani, Virginia. "La maternidad contaminada: rituales de amor fracasados en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *Orillas. Revista d'ispanística* 12, 2023: 273-290.
- De Leone, Lucía. "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *452ºF: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 16 (2017): 62-76.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Tusquets, 2001.
- Dinamarca, Rodrigo Ignacio González. "Los niños monstruosos en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico* 3.2 (2015): 89-106.
- Ferrada-Sullivan, Jorge. "Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty." *Cinta de moebio* 65 (2019): 159-166. <http://dx.doi.org/10.4067/s0717-554x2019000200159>

- Forcinito, Ana. "Memorias poshumanas de cuerpos Fumigados: devenir y espectralidad en *Distancia de Rescate* de Samanta Schweblin y la versión cinematográfica de Claudia Llosa." *Revista Iberoamericana* 89.285 (2023): 909-929.
- Forttes-Zalaquett, Catalina. "El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *REVELL: Revista de Estudios Literarios da UEMS* 3.20 (2018): 147-162.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón / Traficantes de Sueños, 2019.
- Kjemphol, Mari Korsan. *La mujer y la amenaza ambiental: El "ecofeminismo gótico" en Distancia de rescate (2014) de Samanta Schweblin*. MS thesis. 2021.
- Laurent, Pénélope. "*Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin (2014). En el filo de la palabra." *Crisol* 14 (2020).
- Llosa, Claudia (directora). *Distancia de rescate*. Netflix, 2021.
- Llosa, Claudia, y Samanta Schweblin. "*Distancia de Rescate: Entrevista con Claudia Llosa y Samanta Schweblin*." *Film Chisme*, 13 de octubre de 2021, www.filmchisme.com/2021/10/13/distancia-de-rescate-entrevista-con-claudia-llosa-y-samanta-schweblin/.
- López, Magdalena, et al. "Entreabriendo las puertas: perspectivas actuales de la literatura fantástica latinoamericana." *Revista Fuentes Humanísticas* 34.64 (2022): 7-10.
- Mercier, Claire. "El agua como cuerpo común: hidrofeminismos en tres distopías latinoamericanas recientes". *Revista Letral*, 29, 2022: 132-157. <https://hdl.handle.net/10481/80264>
- Míguez Barciela, Aida. "El cuerpo" como problema hermenéutico en la lectura los textos homéricos. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad Del Norte* 25 (2016) : 245-257. <http://dx.doi.org/10.14482/eidos.25.8019>
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo*. Herder Editorial.

- Rosemberg, Fernando J. "Toxicidad y narrativa: *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero, *Cromo* de Lucía Puenzo, y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin." *Revista Iberoamericana* 85.268 (2019): 901-922.
- Sanchiz, Ramiro. "Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin." *Orillas: revista d'ispanística* 9 (2020): 193-203.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House, 2015.
- Smith, Andrea Meador. "Monstrous Desire in Samanta Schweblin's and Claudia Llosa's *Distancia de rescate*." *CiberLetras*, 48 (2023).
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Madrid: Alianza, 2022.
- Valencia, Gabriela Trejo. "“Conservas” y *Distancia de rescate*: la narrativa fantástica de Samanta Schweblin a la luz de la (no) maternidad." *Tenso Diagonal* 06 (2018): 84-93.
- Vázquez-Medina, Olivia. "Samanta Schweblin's Fever Dream: Watery Toxicity, Percolating Disquietude." *Contemporary Literature*, vol. 62, no. 1 (2021): 1-30. Project MUSE, <https://muse.jhu.edu/article/849038>.
- Waldman, Gilda. "Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años Del Boom a la nueva narrativa." *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* 61.226, 2016: 355-378.
- Zarco, Gloria Julieta. "Lazos que miden el peligro: Schweblin y Llosa en *Distancia de rescate*." *Hispanamérica*, 154 (2023): 27-35.