



La naturaleza en descomposición según las obras de Kathleen Ryan y Samanta Schweblin

*The Decomposition of Nature according to the Works of Kathleen
Ryan and Samanta Schweblin*

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.010>

Lucas Gagliardi

Universidad Nacional de La Plata
Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N°9
Argentina
luke_in_spanish@yahoo.com.ar

Resumen

El objetivo de este trabajo es indagar en un tema que se presenta como inquietud en común para la representación artística: la descomposición de la naturaleza. Analizamos dos producciones contemporáneas: una proveniente de las artes visuales, las esculturas e instalaciones de Kathleen Ryan, y otra literaria, una novela de Samanta Schweblin. Desde geografías distantes, ambas artistas tematizan la descomposición en producciones artísticas que se sitúan frente a tradiciones visuales y literarias que las preceden. Sus obras se interrogan por el porcentaje de “lo natural” que persiste en el entorno que nos rodea así como también por las interrelaciones que hay entre los sujetos, objetos y entornos. Desde una perspectiva comparatista, el diálogo entre ambas muestra preocupaciones afines y resoluciones artísticas en sintonía.

Palabras clave: arte contemporáneo; literatura argentina; escultura; naturaleza muerta; Kathleen Ryan; Samanta Schweblin

Abstract

The aim of this work is to investigate a common concern in artistic representation: the decomposition of nature. We analyze two contemporary productions, one from the visual arts (Kathleen Ryan's sculptures and installations) and the other, a literary piece (a novel by Samanta Schweblin). Coming from distant geographies, both artists thematize this decomposition in their respective productions, against the background of the visual and literary traditions that precede them. Their works question the percentage of "nature" that persists in the environment that surrounds us as well as the interrelationships between subjects, objects, and environments. From a comparative perspective, the dialogue between the two shows similar concerns and artistic resolutions.

Keywords: contemporary art; Argentine literature; sculpture; still life; Kathleen Ryan; Samanta Schweblin

La naturaleza ha sido objeto de representación frecuente para las diferentes ramas del arte y también centro de interés para las disciplinas que las analizan. Los estudios de tematología literaria no han dejado sin analizar cómo la naturaleza ha sido representada a lo largo de la historia literaria. Tenemos, por ejemplo, el análisis de tópicos como el *locus amoenus* medieval rastreado por Ernst Curtius (1955), el análisis de géneros como las églogas pastoriles o la presencia del paisaje en la literatura del Romanticismo. En el campo de las artes visuales, géneros como la pintura paisajística han merecido también reflexiones a lo largo de los siglos (Giglietti, 2013; 2020).

En las últimas décadas, la elaboración artística del paisaje y otros elementos naturales se ha enfocado desde otros centros de interés: de la relación entre el paisaje y las identidades nacionales, el color local o el mero detalle esteticista se ha pasado a la consideración de inquietudes por la acción de la humanidad sobre el entorno. Desde el año 2000 circula el término "Antropoceno", acuñado por especialistas de las Ciencias Naturales para designar al período geológico actual, período atravesado por los daños causados por la humanidad

en los ecosistemas y la aceleración de dichos cambios (Gallardo Klenner, 2017; Trischler, 2017). Si bien ha sido discutido en el campo de su surgimiento, el concepto ha tenido repercusión también en el ámbito de las ciencias sociales y del arte. Analizaremos en este trabajo dos producciones artísticas contemporáneas que tematizan una idea recurrente en obras del milenio en ciernes: la descomposición de la naturaleza. En estas obras se presentan interrogantes acerca del porcentaje de “lo natural” que persiste en el entorno que nos rodea y, a su vez, se plantean preguntas por las relaciones que existen entre los sujetos, objetos y entornos.

La discusión sobre el “Antropoceno” y la ecología se presenta en la actualidad en un escenario globalizado, es decir, no anclado exclusivamente a una región (Trischler, 2017). Por ese motivo no es de extrañar que la temática que revisamos en este artículo se presente en la obra de dos artistas de proyección internacional. En primer lugar tenemos a la artista plástica Kathleen Ryan, cuya producción comenzó en la segunda década del siglo XXI y se ha presentado en museos de localidades como Nueva York, Los Ángeles y Londres. Por otro lado, nos aproximamos a la escritora argentina Samanta Schweblin, cuya producción narrativa ha trascendido las fronteras locales para constituirse como una escritora de trayectoria internacional. Su novela *Distancia de rescate* fue finalista del Booker Prize inglés y se tradujo a diferentes idiomas; también algunos de sus libros de cuentos obtuvieron premios internacionales y sus obras se editan bajo el conglomerado Random House Mondadori. Tanto la escala global de la temática como las trayectorias de ambas artistas habilitan una comparación tipológica.

Marco teórico

Para este estudio comparativo nos serviremos de algunos conceptos de la Literatura Comparada, tales como las relaciones entre literatura y artes visuales y la tematología en tanto eje que aglutina la comparación. Además, incorporamos algunos aportes de perspectivas como la ecocrítica, y la geocrítica.

El vínculo entre la literatura y las artes visuales (en especial, la pintura) estuvo marcado durante siglos por el logocentrismo. La preminencia de las artes de la palabra por sobre las visuales se puede explicar por desarrollos como la filosofía platónica (con su visión peyorativa de la imagen como copia de una copia de la verdad), pero también por el préstamo categorial entre disciplinas. Como señala Gliksohn (1994), ya en la *Epístola a los pisones*, de Horacio, se vislumbra el tópico que guía el pensamiento de las relaciones entre pintura y literatura: *ut pictura poiesis*. Desarrollos posteriores se valieron de aquella identificación clásica para sostener una dependencia (tanto temática como formal) de la pintura frente a la literatura. Aun cuando teóricos como Lessing abogaron por una separación clara entre las especificidades de las disciplinas artísticas, cierta concepción logocéntrica persistió. En todo caso, con el desarrollo de trabajos sobre el barroco como los de Wölflin comenzó a producirse un préstamo categorial inverso (de lo pictórico a la historia literaria). Como herencia de estos cambios, Gabrieloni (2003) señala la importancia que cobra, tanto para la creación como para el análisis decimonónico, la écfrasis o traducción entre las artes y sus procedimientos. A los efectos de este trabajo no nos interesa tanto la dimensión formal y ecfrásica de las relaciones entre literatura y artes visuales sino el modo integral en que las obras elaboran y

resuelven temas, conflictos y límites; cómo, a la vez, se posicionan frente a una tradición que les precede evocando memorias discursivas por asociación o contraste; y cómo se posicionan en el escenario cultural contemporáneo.

Nuestro eje comparativo se vincula con una línea del análisis tematólogo dentro de los estudios de literatura comparada que se caracteriza “por las múltiples intersecciones que la permanencia y la transformación de un tema trazan con los procesos históricos y culturales, y con las dinámicas específicas de la historia literaria” (Ariz et al, s/f: 7; Trocchi, 2002: 161). La naturaleza como unidad temática posee un vasto campo de reflexiones en torno a las artes visuales y literarias. Si nos remitimos a la teoría de los géneros artísticos (pictóricos, en verdad),¹ tan cara a la academia francesa, nos encontraremos con una codificación de elementos naturales en formatos fijos. Aquella taxonomía jerarquizaba los géneros de modo tal que el bodegón —o naturaleza muerta— se ubicaba por su escasa importancia al límite del ejercicio pictórico mientras que la pintura paisajística se pensaba en relación con la presencia humana representada dentro del campo plástico (Giglietti, 2013; 2020; Giglietti y Lemus, 2012). Por otro lado, en los estudios literarios, se pueden mencionar el análisis de los géneros, como la poesía bucólica, o la tematólogía, que sigue el desarrollo de unidades como el paisaje en diferentes obras (Curtius, 1955). En ambos campos de estudio se ha señalado

¹ Si bien las clasificaciones de los géneros visuales fueron planteadas fundamentalmente para el dibujo y la pintura, en el escenario de la crítica artística contemporánea no resulta inusual retomar aquellas categorías para estudiar el arte conceptual en otras ramas como la escultura teniendo en cuenta cómo los artistas posmodernos juegan con convenciones del pasado (por ejemplo, el bodegón o el costumbrismo) para pensar obras que reflexionan sobre los límites de aquellas categorizaciones).

que los géneros o formatos artísticos no son meras estructuras sino que existen vínculos más profundos (por ejemplo, ideológicos) entre dichos formatos y el rol que asignan a la naturaleza.

Uno de los enfoques más interesantes para el análisis de ese tema es la geocrítica, cuyo interés es el “análisis de las representaciones literarias del espacio” (Collot, 2015: 67), término inventado por Bertrand Westphal pero que se puede extrapolar con salvedades a otras disciplinas. Según esta corriente, el paisaje depende del ojo, no es una entidad objetiva. En consecuencia, la geocrítica pone énfasis en los modos de representación artísticos de la espacialidad. Dice al respecto Collot (2015: 69) que el paisaje se concibe como una “cierta imagen del mundo” ligada a la subjetividad del artista o a la construcción que hace en torno a ella en una obra.

Por otro lado, las reflexiones de la geocrítica se pueden complementar con las de la ecocrítica. Este enfoque se vincula más específicamente con preocupaciones contemporáneas sobre el impacto ambiental y su representación en el arte. La ecocrítica se aboca a estudiar “the intricate interface between ‘culture’ and ‘nature’” (Maufort, 2019: 101). Estas interfaces suponen la relación conflictiva de los sujetos con un espacio cuyo estatuto “natural” es objeto de debate: ¿Cuánto queda de “natural” en la “naturaleza” luego de la acción de la humanidad? ¿Cómo tematiza el arte esos vínculos? La ecocrítica interroga, por ejemplo, sobre la existencia de otras miradas, de las epistemologías no dualistas que no separan la tierra del sujeto y el uso consumista del suelo, los modos en que aparece representada la acción del hombre sobre el entorno y la ficción.

De la conjunción de estos aspectos teóricos mencionados podemos delimitar un eje comparativo entre las producciones de Ryan y Schwebelin. Las dos artistas producen en torno a temáticas instaladas en el discurso social (Angenot, 2010), entendiendo por este un sistema que organiza la producción de sentidos. Asimismo, ambas artistas exhiben en sus producciones el carácter reflexivo que se ha adscripto al arte contemporáneo (Giunta, 2014).

Ryan y la preservación de lo precedero

Kathleen Ryan viene desarrollando desde 2017 una obra escultórica atravesada por tensiones creativas entre referentes, materiales y tamaños. Sus últimas dos exposiciones (“Bad Fruit” y “Pleasures Known”, exhibidas desde 2019 a la actualidad en diferentes galerías) han tomado a los alimentos como referente y, en consecuencia, han desarrollado una poética propia en torno a los recursos naturales. Observemos algunos registros fotográficos:



Imagen 1: Ryan, Kathleen (2020). *Bad grapes* [various gemstones]. François Ghebaly Gallery. <https://www.kathleen-ryan.com/2020-bad-fruit-francois-ghebaly-la>



Imagen 2: Ryan, Kathleen (2022). *Bad Peach (Bite)* [various gemstones]. <https://www.kathleen-ryan.com/2020-bad-fruit-francois-ghebaly-la>



Imagen 3: Ryan, Kathleen (2021). *Bad fruit* [various gemstones]. François Ghebaly Gallery. <https://www.kathleen-ryan.com/2020-bad-fruit-francois-ghebaly-la>

Lo primero que salta a la vista es el tratamiento de la escala (imagen 3). Como otros artistas contemporáneos, Ryan se vale de la hipérbole en la representación del referente para enfocar la atención hacia el detalle. Sin embargo, a diferencia de Ron Mueck, las esculturas frutales de Ryan (imagen 1 e imagen 2) no buscan el detalle de la imitación hiperrealista; por el contrario, conjuga la magnificación con la sustitución de materiales que provocan tensiones semánticas en el espectador.

Cada una de las piezas escultóricas se compone de materiales sintéticos como el poliestireno y el aluminio en conjunción con minerales como piedras preciosas y gemas. Se produce una tensión entre el objeto de representación orgánico (las frutas) y la materia utilizada que carece de vida. Al mismo tiempo, las

esculturas mantienen una tensión entre la opulencia de las gemas y el decaimiento que representan (el moho en sus diferentes variantes). La materialidad produce, entonces, una disonancia cognitiva pues se sugiere así la convivencia contradictoria entre el carácter natural de la entidad representada (la fruta) y la presencia de los transgénicos y agrotóxicos. También es posible interpretar la interacción material-referente en el plano económico: la presencia de algunas piedras preciosas como el jade invocan la riqueza y el poderío económico detrás de la industria alimentaria así como su contracara: la dificultad económica para acceder a la alimentación; y, por supuesto, la industria montada en torno a la caducidad. Esta relación contradictoria entre belleza y podredumbre ha sido señalada por la crítica de arte: las esculturas frutales constituyen “ugly-beautiful critiques of excess” (Newell-Hanson, 2019).

Por fuera del análisis de la materialidad constructiva, es posible sumar otra capa de interpretación acerca de “Bad Fruit” y “Pleasures Known” si las insertamos en una cadena de significados que proporciona la composición artística. Nos referimos a la teoría de los géneros. Sabemos que naturaleza muerta fue considerada un género menor² dentro de la jerarquía de los géneros pictóricos publicada por André Félibien en las *Conferencias* de 1668 de la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia (Giglietti, 2020: 253). Etimológicamente, “naturaleza muerta” proviene del holandés “stilllife”, término que puede traducirse también como “vida detenida”. Sabemos que estas composiciones representaban

² Félibien sostenía que “Conforme los pintores se empeñan en materias más difíciles y más nobles, se alejan de lo que es más bajo y común adquiriendo nobleza por medio de un ilustre trabajo” (en Giglietti, 2020: 256).

la del tiempo por medio de objetos inertes, banquetes o flores; dicho género buscaba la suspensión de la caducidad pero a la vez se enfrentaba a la imposibilidad de asir el tiempo en su constante transcurso. No obstante, la mayoría de las pinturas de este tipo recurrían a frutas y flores en su momento de esplendor y no de podredumbre. Aquí observamos una apuesta divergente de Ryan con respecto a la tradición genérica.

Además de cambiar el estado de los objetos representados, “Bad Fruit” y “Pleasures Known” contravienen el componente ideológico asignado convencionalmente a la naturaleza muerta y al bodegón. Mientras que el género en sus obras más tradicionales reflejaba los valores de una sociedad burguesa (acumulación de bienes, consumismo), las creaciones inscriptas dentro del género en los siglos XX y XXI pasaron a criticar tales valores (Giglietti, 2020). Las esculturas de Ryan se posicionan como una revisión de las consecuencias del capitalismo sobre elementos de consumo básico cuyo origen natural se muestra intervenido.

Por último, es posible sumar una reflexión acerca de las condiciones de exhibición de las obras. La disposición de las muestras de Ryan en diferentes galerías suma una capa de lectura espacial: en esos ambientes blancos y asépticos de las galerías modernas se disponen las frutas podridas y se borran los límites entre lo que podría ser un sector del hogar (como la cocina) plagado de desperdicios o un paisaje de podredumbre urbano o rural.³ Al igual que en otras producciones de la artista, que se ubican entre la escultura, la instalación y el *land*

³ Giglietti revisa obras del año 2007 a las que ingresa la preocupación ambiental y habitacional como tema del género paisajístico (2020: 263-264).

art, la interacción de las obras con el entorno aporta otro elemento interpretativo que desdibuja fronteras.

Schweblin y el rescate imposible

Distancia de rescate se publicó en 2014. Se trata de la primera novela de Samanta Schweblin y tuvo una circulación internacional amplia; esta puede constatarse tanto a partir de premios como el Booker, para el cual fue finalista, y también por la cantidad de traducciones a diferentes lenguas. Como en varios de sus relatos más breves (“Mariposas” o “En la estepa”, por ejemplo) reaparecen en *Distancia de rescate* los elementos fantásticos e inquietantes así como la tematización de la violencia con diferentes grados de inflexión y urgencia (“Pájaros en la boca”).

La novela presenta, al menos en apariencia, la siguiente escena enunciativa: una mujer (Amanda) se encuentra postrada en una cama. Junto a ella parece estar un niño (David) que la urge a retransitar los acontecimientos que la han conducido allí. El escenario es la salita de atención en un pueblo rural: Amanda y su familia alquilan una de las casas quintas en la zona para pasar las vacaciones y David es el hijo de 6 años de una vecina. Con ese planteo inicial, marcado por la estructura del interrogatorio y varias incertidumbres propias del género fantástico, da comienzo la novela.

En un principio, el relato parecería abordar la dicotomía campo/ciudad pues se apuntan observaciones sobre la diferencia entre ambos espacios;⁴ pronto la narración

⁴ Carla, la madre de David, le señala a Amanda: “Para vos que venís de la capital es diferente, acá para el glamour hay que tener excusas” (Schweblin, 2014: 17).

desmontará esas opciones pues el apocalipsis no parece limitarse a las fronteras geográficas rurales. La catástrofe es en este caso un ecocidio que no se presenta como hecho silencioso sino más bien asordinado, como un susurro vinculado con el suelo.

Si en la escultura de Ryan se buscaba tomar una instantánea sobre momentos de una cadena de descomposición, aquí también aparece una preocupación cronográfica similar. David hace constantes referencias a que “los gusanos” se encuentran al acecho: “Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos” (Schweblin, 2014: 11) le dice a su interlocutora. La novela se convierte en una pesquisa para encontrar el momento que detonó la tragedia porque el punto exacto “está en un detalle, hay que ser observador” (2014: 14), según el niño.

¿Pero cómo es posible que un chico de seis años demuestre tal conciencia narrativa? Ocurre que David es una de las víctimas del lento ecocidio retratado en la novela y su presencia inquietante en los primeros tramos del texto anuncia el desastre que se relatará. Schweblin recurre al tópico del niño siniestro, tan caro al cine de terror de las últimas tres décadas,⁵ y nos presenta la génesis de la experiencia de David y su madre, Carla. Esta última relata que lo perdió de vista por un segundo cuando estaban buscando al caballo perdido (un semental de

⁵ La imagen del niño que sabe más de lo que dice o posee comportamientos que resultan inquietantes para los adultos ya se encontraba en películas como *Poltergeist* (1982) pero se volvió preponderante en el cine de terror sobrenatural en la década de 1990 con películas como *Los otros*, *Sexto sentido*. Sobre este tópico en la novela de Schweblin, véase González Dinamarca (2015).

los que ella y su esposo crían). Encuentran al animal bebiendo de un riachuelo. Carla reconoce, con la distancia entre el tiempo del suceso y del relato, que había signos de contaminación en el agua. En cuestión de segundos, mientras rescata al animal ve que David también ha bebido del riachuelo por imitar al caballo y la cadena de desgracias inicia. David queda intoxicado; Carla dice que varias veces en el pueblo había escuchado relato de niños afectados por venenos en la zona (Schweblin, 2014: 21); el niño empeora y ante la falta de atención médica en el pueblito solo avizora como solución ir a “la casita verde”, lugar en que reside una curandera. El único escape de la muerte es una división del alma de David que aminorará los efectos de la contaminación, mismo procedimiento que ha sido la única solución para muchos otros niños del lugar. Así es como David ha quedado marcado por las manchas en la piel como huellas de los químicos vertidos en el río⁶ y con una personalidad alterada.

La historia de Carla y David deviene en patrón narrativo destinado a repetirse pues se trata en sí de una vivencia similar a la atravesada por otras personas del pueblo (Schweblin, 2014: 21). Conforme avanza la novela, la protagonista verá con sus propios ojos un grupo de niños afectados desde su gestación por los pesticidas y otros a causa de accidentes, niños que van componiendo un ejército identificado por las huellas del ecocidio.⁷ No pasa mucho tiempo hasta que

⁶ Muy probablemente se trate de glifosato, aunque la novela nunca lo explicita. Recordemos que la presencia de este químico fue tema de debate en la prensa argentina luego del *lockout* del campo en el año 2008 y ha seguido siendo objeto de discusión desde entonces.

⁷ En una de las últimas escenas, mientras Amanda busca huir en su auto para la capital, se cruza con una fila de niños afectados por los pesticidas que son conducidos a la salita durante el alba (se sugiere que para ser escondidos de

llegamos al momento de aparición de los gusanos: Amanda decide volverse a la capital ante las inquietudes que le despierta el paraje rural; pasan a ver a Carla en su trabajo (como administradora en una granja de producción agrícola) y se sientan por un momento en el pasto contaminado por un volcado accidental de los pesticidas que transportaban los trabajadores. La tragedia se pone en marcha y allí Schweblin recurre a la repetición obsesiva de la fatalidad como tópico del terror cinematográfico y literario. La novela muestra así un entorno (el suelo, recursos básicos como el agua) afectados por la acción humana, un entorno en que la naturaleza no se muestra capaz de proporcionar sustento vital. En cambio, toda función reproductiva parece estar más ligada a la decadencia (los niños son como un fruto contaminado del pueblo).

Gusanos, agua contaminada, efectos en la genética son los signos en los que se manifiesta la catástrofe ambiental. Ahora bien, otro elemento de la narración que se vuelve esclarecedor desde las miradas de la ecocrítica y la geocrítica es la representación del espacio en la novela.

La categoría de paisaje se vuelve sumamente productiva para analizar ese aspecto por dos motivos: en primer lugar porque el paisaje es siempre producto de una mirada (Williams, 2011) y se encuentra imbuido de subjetividad; en segundo lugar, el tratamiento del paisaje en la novela también puede colocarse en una serie de continuidades y contrastes con otros paisajes del imaginario artístico nacional.

la mirada del resto del pueblo). En el pueblo se sabe de ellos pero se elige callar (Schweblin, 2014: 107).

Habitualmente, sostiene Williams, lo que se concibe como paisaje es un escenario separado de la actividad productiva (2011: 45); sin embargo, tanto la literatura decimonónica estudiada por Williams como el arte pictórico mostrarían alternativas que tensionan aquella idea. La novela de Schweblin construye un paisaje en el que efectivamente la actividad productiva se extiende hasta alcanzar la línea de horizonte, subyugar el suelo y la mirada sobre el territorio. Podríamos decir que de la capacidad de los personajes para advertir la imbricación de naturaleza y actividad productiva depende su supervivencia en la novela.

Para el caso argentino, Giglietti (2020) analiza la representación de las planicies rurales o “pampa” como principal referente para la representación paisajística en la pintura. Ese mismo entorno es ineludible para buena parte de la literatura nacional y para la novela de Schweblin en particular. Si analizamos diacrónicamente la representación del territorio en el arte local comprenderemos que Schweblin trabaja el ecicidio sobre la base de contradicciones históricas.

El paisaje rural pampeano ha sido escenario de discursos sociales y construcciones de sentido reguladas por dicho sistema discursivo (Angenot, 2010). “Estigmatizada o valorizada, salvaje o civilizada, [la pampa] fue considerada un escenario de problemas y el espacio de los otros” afirma Giglietti (2020: 262). En un primer momento de los discursos sobre el paisaje rural podemos localizar la visión hegemónica de la pampa como desierto (visión peyorativa desde los centros urbanos que asociaba aquellos territorios con la barbarie); esa idea puede constatarse en obras literarias y discusiones del campo intelectual de la época. Giglietti y Lemus (2012: 107) señalan que con posterioridad a la Conquista del

Desierto se presentaron nuevos imaginarios (hegemónicos) acerca del campo, consecuentes con la dominación del terreno y el triunfo del proyecto de la Generación del 80⁸. Emerge así una imagen bucólica e idealizada del campo como retiro para la oligarquía, reducto para una población considerada “sencilla” y para las tradiciones criollas; como contrapartida indivisible de aquella se presenta el espacio rural en función del modelo agroexportador, es decir, como “granero del mundo” (Giglietti, 2013: 7). Mientras que la segunda idea permea los discursos políticos del centenario, la primera insufla su imaginario a las artes, en especial a la pintura nacional. Aquella idealización casi bucólica emerge en la Generación del 80 como la otra cara de la moneda de la modernización periférica argentina, cara que se define por oposición al desarrollo urbano. Así, en novelas del siglo XX como *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (1926) encontramos un campo anacrónico: no hay señales de alambrados, de conflictos o de las huellas de la explotación agrícola.⁹ Se trata de un paisaje rural deshistorizado y que funciona como vía de escapismo frente a la vorágine urbana.

Aquella placidez bucólica parece ser la que Amanda percibe en el entorno de aquel pueblito de casas quintas acompañadas por cultivos “unos pocos con trigo o girasoles, casi todos con soja” (Schweblin, 2014: 45). La protagonista, de hecho, refiere

⁸ “El triunfo militar de la Campaña del Desierto, la apropiación definitiva del territorio y la definición de los límites de la nación provocaron que este conflictivo pedazo de territorio adquiriera una connotación bucólica y una autonomía en una coyuntura donde los estigmas de lo bárbaro se desplazaban a la ciudad” (Giglietti, 2020: 262).

⁹ Pastormerlo (1996) analiza este borramiento de la conflictividad por medio de la referencia a los cangrejales del campo, ausentes en la novela de Güiraldes.

que en la ciudad no puede conducir porque se pone demasiado nerviosa pero allí y durante las vacaciones sí (Schweblin, 2014: 39). Así, el paisaje rural parecería ligarse al tiempo dedicado a las vacaciones, el confort campestre, el retiro de la ciudad presente en la ficción de autoras populares como Silvina Bullrich o Marta Lynch. Sin embargo, la novela contraviene tal imagen y desentierra los sentidos más conflictivos del territorio sometido a la explotación de los suelos.

Si el paisaje no se desliga de la visión y la subjetividad de quien mira, entonces el incremento en las referencias a la soja y los cultivos en el relato de Amanda señala la progresiva toma de conciencia del personaje acerca del peligro que la rodea. Aquí el granero del mundo es prácticamente un silo de monocultivo sojero.

Si bien en principio las referencias a la vegetación en el relato de Amanda son escasas, con el correr de las páginas las mismas se incrementan y enrarecen. Hacia la mitad del relato se nos presenta el escenario de la tragedia, la granja de Sotomayor cuyos campos “empiezan con una gran casona al frente y se abren hacia atrás, indefinibles” (Schweblin, 2014: 60). Este paisaje marcado por silos y sembrados anticipa, con una descripción breve pero pictórica, el predominio del cultivo por encima de lo que el ojo alcanza a ver sobre la línea del horizonte. Se nos dirá luego que “los campos de soja se abren a los lados. Todo es muy verde, un verde perfumado” (Schweblin, 2014: 68). Como anteriormente la narradora mencionó el olor que dejó el pesticida en el pasto, el mencionado olor de la soja que ahora se describe parece asociarse con el del veneno, y ese verdor intenso con la artificialidad.

Las descripciones sobre la soja adquieren imágenes sensoriales cada vez más intensas en su adjetivación y rareza –“la brisa mueve la soja con un sonido suave y efervescente” (83)–, al borde de la personificación de las plantas –“La soja se inclina ahora hacia nosotros” (84). El paisaje que Schweblin traza se devela paulatinamente como un laberinto sin salida pues la predominancia del monocultivo lo vuelve imperceptible al ojo. Cuando el personaje advierte el peligro encerrado en las plantaciones, la tragedia ya está en marcha y la huida parece imposible. Tratándose de una novela analéptica, con un discurso fragmentario, *Distancia de rescate* tematiza la construcción de la mirada sobre el entorno para encontrar las señales a tiempo.

La dificultad de construir una mirada atenta al territorio y a las señales que este arroja parece confirmarse en las páginas finales. Meses después de la muerte de Amanda, su esposo vuelve al pueblo. Cuando regresa a la capital, el relato nos brinda una referencia final de tono apocalíptico pues el ciclo de miradas inadecuadas se perpetúa. En su viaje de regreso a la ciudad, el marido de Amanda no ve “los kilómetros de campo abierto, sin ganado, las villas y las fábricas llegando a la ciudad” (Schweblin, 2014: 124) como si la maldición del campo se extendiera hasta la urbe. Como eslabones de una misma cadena que nadie ve, del campo a la ciudad se extiende un vínculo de explotación que permanece en las orillas del camino y del ojo. La frase final sentencia que el personaje no ve lo importante: “la plaga inmóvil a punto de irritarse” (Schweblin, 2014: 124).

La catástrofe ambiental no llega a estallar por completo (el apocalipsis de este relato se anuncia pero permanece fuera de campo) sino que se revela por indicios en el cuerpo. El cuerpo

infantil actúa a la vez como cruce de dos temporalidades, es la analepsis de lo ya ocurrido y prolepsis del desastre que se seguirá perpetrando. La novela detiene en los cuerpos infantiles el proceso de degradación a la par que la pesquisa de David busca que Amanda encuentre el momento preciso en que un breve descuido dio pie a su desgracia.

Distancia de rescate, entonces, se define por contraste con otras representaciones de entorno rural en la literatura y las artes argentinas. Al igual que artistas plásticos contemporáneos, la novela problematiza ese espacio con gran presencia en el imaginario local. La novela invierte la tesis determinista decimonónica (de Montesquieu y otros pensadores) para la cual el ambiente influye sobre el sujeto (Collot, 2015: 63); o en todo caso la parodia. Si la estepa agreste hizo a Facundo Quiroga (simplificando el planteo de Sarmiento), aquí la influencia consiste más en refracción que en reflejo. En el discurso de la narradora, marcado por la digresión, el fatalismo y los saltos de continuidad, se borra la teleología ilusoria. El espacio rural no es “la naturaleza” sino un espacio donde la intervención de la humanidad se percibe en cada tallo y nervadura. Si aquel espacio incide sobre las vidas de los personajes no lo hace solo en el sentido de moldear su personalidad (el espíritu nacional vinculado a lo telúrico) sino porque se trata de un entorno cuyos restos de “naturaleza” son cada vez menos precisos.

No es de extrañar, entonces, que la solución aparentemente sobrenatural (la transmigración del alma de los niños) también corra a *Distancia de rescate* del régimen racional-instrumental de otros relatos argentinos ambientados en el campo. Acaso el paisaje rural de Schweblin de asemeje más a la pampa plagada de espectros de Diego Muzzio en *Las esferas invisibles*: en

relatos de este autor, el territorio rural aparece invadido por amenazas humanas, pero también por las sobrenaturales, amenaza que subraya el desvanecimiento de las certezas racionales que caracterizan a otros territorios como el ciudadano.

Conclusiones

Trocchi ha señalado que en la actualidad la tematología “se coloca en un cruce estratégico de dinámicas literarias y relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad” (2002: 161). Dicha afirmación se ha mostrado pertinente a lo largo de este trabajo. Del cotejo anterior resulta claro que las producciones artísticas de Ryan y Schwebelin tematizan una violencia ejercida por la humanidad sobre el entorno. Tal violencia regresa en la forma de esculturas cuyo gran tamaño no se puede ignorar o en la de episodios traumáticos que condicionan la vida de los personajes. En todo caso, ambas obras terminan de “desnaturalizar” aquello que ya de natural tiene poco: la explotación económica de los recursos ha intervenido a niveles cada vez más profundos sobre la configuración misma de la flora y la fauna.

La dimensión temporal en ambas producciones constituye otro punto de coincidencia elocuente. Mientras que las naturalezas muertas de Ryan detienen la inevitable descomposición para verla en todo su detalle, *Distancia de rescate* se obsesiona por la reconstrucción del hecho a la vez efímero y dilatado, la historia de una muerte que forma un capítulo más del lento ecocidio. El tratamiento de esta inquietud cronológica en ambas producciones muestra soluciones artísticas en sintonía.

Como hemos analizado, ninguna de las dos artistas escoge un modo de representación realista para abordar la temática de

la naturaleza descompuesta sino que hacen recaer la atención sobre el código y la materialidad. El énfasis se pone en la opacidad del signo visual y lingüístico: ya sea por medio de la elección de materiales que producen disonancias con los objetos representados, por las estrategias narrativas que detallan el artificio literario o por su relación con los géneros discursivos en que se insertan, las obras de Ryan y Schweblin comprometen la mirada.

Referencias bibliográficas

ARIZ, Yenny, et al. "Literatura Comparada: Definiciones y alcances". (s/f). <http://postgradoliteratura.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/itcomp.pdf#page=1>, 21 de diciembre de 2021.

COLLOT, Michel. "En busca de una geografía literaria de los textos". En: GARCÍA, Mariano et al, (Comps.), *Espacios, Imágenes y Vectores. Desafíos actuales en literaturas comparadas*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2015, pp. 59-75.

CURTIUS, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: FCE, 1955.

GABRIELONI, Ana Lía. "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad". En: *Saltana*, 1 (2003): pp. 70 – 140.

GALLAGHER, Ann. "Still Life/Natureza-Morta". En: *Still Life/Natureza-Morta* (catálogo de exposición). Río de Janeiro: British Council, 2004, pp. 5-25.

GALLARDO KLENNER, Laura. "Antropoceno en Chile y oportunidades para un desarrollo sostenible y resiliente". Centro de Ciencia del Clima y la Resiliencia, 2017. <https://www.cr2.cl/antropoceno-en-chile-y-oportunidades-para-un-desarrollo-sostenible-y-resiliente/>, 21 de diciembre de 2021.

GIGLIETTI, Natalia. "El paisaje pampeano en la revisión disciplinar de la historia del arte". En: *IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013, pp. 1-14.

GIGLIETTI, Natalia. "Los géneros de la pintura en el arte contemporáneo". En: CIAFARDO, Mariel (comp.), *La enseñanza del lenguaje visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa*. La Plata: Facultad de Artes - Papel cosido, 2020, pp. 253-281.

GIGLIETTI, Natalia y LEMUS, Francisco. "Lugares y espacios. Una mirada sobre los escenarios contemporáneos". En: *Arte e Investigación*, 14 (2012): pp. 106-114.

GIUNTA, Ana. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

GLIKSOHN, Jean Michel. "Literatura y artes". En BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves (Dir.), *Compendio de Literatura Comparada*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1994, pp. 218-235.

GONZÁLEZ DINAMARCA, Rodrigo. "Los niños monstruosos en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin". En: *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 3 (2015): pp. 89-106.

MAUFORT, Jessica. "Multiple Convergences: Ecocriticism and Comparative Literary Studies". En: *Literary Research*, 35 (2019): pp. 101-25.

NEWELL-HANSON, Alice. "The Sculptor Making Massive, Moldy Fruits From Gemstones". En: *The New York Times Style Magazine*, 13 de septiembre de 2019. <<https://www.nytimes.com/2019/09/13/t-magazine/kathleen-ryan-artist.html>>, 21 de diciembre de 2021.

PASTORMERLO, Sergio. "Don Segundo Sombra: Un campo sin cangrejales". En: *Orbis Tertius*, 1 (1996): pp. 89-100.

RYAN, K. "Bad Fruit" [sitio web]. <<https://www.kathleen-ryan.com/bad-fruit>>. Acceso: 21 de diciembre de 2021.

SCHWEBLIN, Samanta. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House, 2014.

TRISCHLER, Helmuth. "El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?". En: *Desacatos*, 54 (2017): pp. 40-57.

TROCCHI, Ana. "Temas y mitos literarios". En: GNISCI, Armando (Comp.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002, pp. 129-169.

WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2011.