

Convivencias utópicas y distópicas en un paisaje agotado

Nuevas configuraciones ficcionales
de la pampa argentina

Bieke Willem

UNIVERSIDAD DE COLONIA

1. El colapso y la imaginación literaria de futuros inciertos

En *El colapso ecológico ya llegó*, Maristella Svampa y Enrique Viale constatan que “el Antropoceno inicia una etapa marcada por las narrativas del fin” (Svampa y Viale, 2020, p. 29). La socióloga y el abogado ambientalista entienden el colapso no como la desaparición de un día a otro de una cultura y una civilización, sino como un proceso gradual de declive. Mediante el título de su libro, llaman la atención al hecho de que este proceso ya ha comenzado. El Antropoceno, una nueva era que sigue al Holoceno, y cuya designación implica que los efectos de las actividades humanas son visibles en las capas geológicas de la tierra (Waters, 2016), se considera en este sentido como una “bisagra” que nos obliga a reconocer que “lo que viene no será como lo que vino antes” (Svampa y Viale, 2020, p. 32).

La literatura, la de ciencia ficción o anticipación en particular, pero no exclusivamente, siempre ha tenido el poder de imaginar este

futuro incierto al que se refieren Svampa y Viale. A pesar de la ya célebre afirmación de Amitav Ghosh en *The Great Derangement* (Ghosh, 2016, p. 9), de que la crisis climática implica también una crisis de la imaginación, los estudios recientes sobre la narrativa antropocénica —la narrativa que tematiza el impacto de las actividades industriales sobre el clima (Caracciolo, 2020, p. 125)—, muestran una amplia gama de intentos de crear conciencia sobre la crisis ecológica y de prepararnos para un futuro incierto.

La aparición de la así llamada literatura antropocénica no supone la invención de una nueva literatura, sino al contrario: salta a la vista la reaparición frecuente de herramientas literarias que tienen una larga tradición en la literatura latinoamericana y que son de doble índole. Primero, asistimos, en la literatura latinoamericana contemporánea que se ocupa de temas ecológicos (en un sentido amplio), a la recuperación de motivos y técnicas que provocan y mantienen la incertidumbre. Se trata de dispositivos narrativos propios de la literatura fantástica que se entrelazan a veces con ontologías que proponen una relación alternativa entre la naturaleza y el ser humano, diferente a la propuesta por el racionalismo moderno (lo que Eduardo Viveiros de Castro ha denominado “perspectivismo amerindio” [1998]). Segundo, se observa, asimismo, una reemergencia y una reescritura de tradiciones literarias ligadas a territorios considerados tradicionalmente como fuera o al margen de la civilización, como la selva amazónica o la pampa argentina. En el presente artículo, se analizarán dos novelas situadas en la pampa argentina, *Distancia de rescate* (2015) de Samanta Schweblin y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, para ver cómo las autoras, a través de sus reescrituras de este imaginario espacial, representan el colapso e imaginan formas de convivialidad que ofrecen una alternativa a la división moderna dominante entre el ser humano y la naturaleza no-humana.

Las novelas en cuestión forman parte de un conjunto de narrativas latinoamericanas actuales que muestran un interés por experiencias situadas en los espacios tradicionalmente considerados

periféricos.¹ Según Constanza Ceresa, María Teresa Johansson y Betina Keizman, estos “imaginarios transurbanos o transrurales” se distancian de las representaciones regionalistas o costumbristas de comienzos del siglo XX y “su idea de comunidad asociada al color local” (Ceresa, Johansson y Keizman, 2019, p. 7). Ocupan, asimismo, una posición crítica frente a la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie, que ha dado forma a los relatos de la nación en América Latina, y construyen de esta manera “zonas liminales” (Ceresa, Johansson y Keizman, 2019, p. 7), en la frontera entre la civilización y la barbarie, desde donde se pueden imaginar comunidades posibles. En esta misma línea, Gilda Waldman observa que la narrativa latinoamericana de hoy incorpora “los espacios marginales del interior desplegando ‘otra’ forma de vivir, en contraposición con las tendencias de expansión planetaria y homogeneizante de la globalización, pero en la que también se fractura la relación territorio / cultura / identidad” (Waldman, 2016, pp. 371-372).

Más allá de la necesidad de repensar las relaciones entre lo local y lo global, a la que alude Waldman, la explicación por el creciente interés en estos espacios periféricos reside también en el hecho de que allí, por ser “zonas extractivas” (Gómez-Barris, 2017), las crisis socioecológicas del Antropoceno, y sus orígenes, se manifiestan de manera más tangible. Algunos de estos espacios, como la selva amazónica, se han convertido incluso en un símbolo de estas crisis. Es importante señalar, sin embargo, que los autores latinoamericanos contemporáneos no representan los espacios periféricos como más “naturales” que los espacios céntricos, sino que, en línea con la definición de la literatura antropocénica, ponen énfasis en la a veces inquietante proximidad entre cultura y naturaleza que se despliega

¹ Se trata de lugares alejados de los centros de poder, como, por ejemplo, los desiertos en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera o en *Camanchaca y Racimo* de Diego Zúñiga; los márgenes de las grandes urbes, donde la ciudad se confunde con la naturaleza de un modo inquietante, como en algunos cuentos de Mariana Enríquez, o la provincia de Misiones en *Nuestra parte de noche* de la misma autora, o todos los paisajes de la obra de Selva Almada, el campo boliviano neofeudal en los cuentos de Liliana Colanzi o el valle central chileno en *Jeidi* de Isabel M. Bustos, etc.

en estos espacios. Algunas de estas obras incluso pueden ser leídas desde la perspectiva posnatural que Timothy Morton propuso en *Ecology without Nature* (2009), según la cual la naturaleza ya no constituye un mero trasfondo neutro donde se desarrolla la acción humana y ya no se distingue de lo que se considera tradicionalmente su reverso (el ser humano, la cultura, la técnica). El concepto de Morton de la “ecología oscura”² es particularmente sugestiva en el momento de analizar las obras de autoras contemporáneas que dialogan con la tradición de la literatura gótica, como Mariana Enriquez, Liliana Colanzi o la autora cuya novela se analizará en el siguiente apartado, Samanta Schweblin.

2. *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. La pampa como paisaje agotado

Las primeras frases de *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, ya remiten a aquella imposibilidad de distinguir entre lo humano y la naturaleza:

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. (Schweblin, 2015, p. 11)

² En *Dark Ecology. For a logic of future coexistence*, Morton resume la idea principal de su libro de la siguiente manera: “Ecological awareness forces us to think and feel at multiple scales, scales that disorient normative concepts such as ‘present,’ ‘life,’ ‘human,’ ‘nature,’ ‘thing,’ ‘thought,’ and ‘logic.’ *Dark Ecology* [...] argue[s] that there are layers of attunement to ecological reality more accurate than what is habitual in the media, in the academy, and in society at large. These attunement structures are necessarily *weird*” (Morton, 2016, p. 159). La narrativa de las autoras mencionadas se podría categorizar efectivamente como *weird*.

Este diálogo entre Amanda, una mujer que está agonizando en una salita de emergencias de un pueblo en medio de la pampa donde está de vacaciones, y el niño David, hijo de su amiga Carla, forma el marco dentro del cual se desarrolla la “narrativa del fin” escrita por Schweblin. La búsqueda febril del momento exacto en el que aparecieron los gusanos en el cuerpo forma el objetivo del diálogo y hace avanzar la narración.

Los gusanos sirven como un indicio siniestro (o “unheimlich”, según Elsa Drucaroff [2018, s.p.]) de la transición entre la vida y la muerte, y llaman la atención sobre la proximidad entre el cuerpo humano y lo que se considera tradicionalmente como ajeno a ello: la naturaleza no-humana. En línea con la tradición gótica, Schweblin presenta esta proximidad como inquietante: la naturaleza se revela aquí como algo que corrompe o agota la vida desde dentro.

La aparición de los gusanos sirve como síntoma y metáfora de la intoxicación que sufre Amanda. David ya se intoxicó algunos años antes y logró sobrevivir gracias a un ritual de transmigración de almas, pero se convirtió en algo irreconocible, incluso para su propia madre, que lo considera como un “monstruo” (Schweblin, 2015, p. 34). La novela no revela la causa de la intoxicación de manera explícita, pero insinúa que se trata de una intoxicación causada por algún producto agroquímico. En el contexto de la pampa argentina, no cabe duda de que se trata de glifosato, el herbicida que se utiliza en gran cantidad en la industria sojera y que en 2015 fue clasificado por la Organización Mundial de la Salud como “probablemente cancerígeno para los seres humanos” (IARC, 2017).

La rápida expansión de la industria sojera en Argentina—en 2020 Argentina era el mayor exportador en el mundo de harina de soja y aceite de soja, mientras que el cultivo de la soja era todavía insignificante al inicio de la década de los 80— es inseparable de las evoluciones agrotécnicas y alimenticias globales de finales de los años 80 del

siglo anterior.³ Un factor predominante ha sido la fácil adopción por parte de los productores argentinos de las semillas genéticamente modificadas, más en particular de “la soja RR”, resistente al glifosato, y el uso masivo de este herbicida. Como consecuencia, algunas zonas del país, en particular la Región Pampeana Norte, cambiaron drásticamente de aspecto, cuando el área de siembra de soja superó a la del trigo, y así reemplazó el cereal que era considerado tradicionalmente como el cultivo “civilizador” de la pampa (Martínez, 2010, p. 144). La soja ocupa ahora más de la mitad de la tierra cultivada en el país, y en la Región Pampeana Norte actualmente hasta un noventa por ciento del área sembrada (la provincia de Santa Fe siendo la principal productora de soja).

No cabe duda de que la soja es uno de los “monocultivos que conquistaron el mundo” (Castro et al., 2019), como la caña de azúcar y la palma aceitera. Los efectos nefastos del monocultivo sobre el medio ambiente, la sociedad y la economía son bien conocidos y pueden resumirse en una palabra: agotamiento. La sustitución del antiguo sistema de alternancia de ciclos agrícolas y ganaderos por una agri-culturización permanente con el mismo cultivo gasta los nutrientes que más utiliza este cultivo, lo que genera el agotamiento del suelo (Reboratti, 2010, p. 70). El agotamiento del suelo, resultante de su uso tan intensivo, puede servir de metáfora poderosa y de señal anticipatoria de otras formas de agotamiento, como el desempleo, el des-poblamiento del campo, y el consiguiente colapso de comunidades

³ Con respecto a la industria sojera en Argentina, y citando a McMichael (2000), Carlos Reboratti describe de la siguiente manera los procesos agroalimenticios de los ochenta, cuando América Latina empezó a integrarse al mercado mundial: “los cambios tecnológicos en los sistemas alimentarios; la interconexión creciente entre producción agrícola, industrias y servicios a través de la creación de complejos agroindustriales; las mejoras en los sistemas de transporte y preservación de alimentos; la aparición, por un lado, de nichos de demanda de productos por parte de sectores enriquecidos en los países desarrollados (frutas tropicales, de contraestación, flores) y, por otro, por la irrupción en el mercado internacional de los llamados países emergentes que al ritmo de una mejora en los niveles de alimentación de la población comenzaron a aparecer en el mercado internacional como demandantes de alimentos, ya sea para la población como para la cría de animales” (Reboratti, 2010, p. 64).

rurales. Se trata de procesos que, en realidad, ya comenzaron mucho antes de la aparición de la soja en Argentina (más precisamente en la década de los 30, según Reboratti, 2010, p. 71), pero que se aceleraron con la inserción intensa del país en el mercado agroalimenticio global durante los ochenta. En otras palabras, los síntomas del agotamiento material local —geográficos, biológicos, económicos y sociales— son inseparables del sistema capitalista global, más precisamente del contexto de la globalización neoliberal, cuya emergencia coincidió con el auge de la industria sojera en Argentina.

En las reflexiones críticas sobre este modelo socioeconómico prevalece, asimismo, un sentido generalizado de agotamiento y esterilidad. En la convocatoria del congreso que formó la base para el presente libro, por ejemplo, Gesine Müller y Jan Knobloch hablan del “agotamiento del proyecto global” (Müller y Knobloch, 2022). La noción “realismo capitalista” de Mark Fisher, que llama la atención sobre la falta de confrontación con modelos culturales y socioeconómicos alternativos, ofrece un ejemplo tajante. Fisher imagina el fin del mundo como una distopía que se realiza gradualmente: “El desastre no tiene un momento puntual. El mundo no termina con un golpe seco: más bien se va extinguiendo, se desmembra gradualmente, se desliza en un cataclismo lento” (Fisher, 2016, p. 23).

La novela de Schweblin muestra la pampa argentina como un microcosmos en el que tiene lugar el desmembramiento gradual del mundo al que se refiere Fisher. Al contrario del idilio rural al que Amanda espera llegar para tomar vacaciones con su hija, Nina, y escapar del bullicio de la capital, encuentra un “sitio inseguro” (Schweblin, 2015, p. 53). Al llegar por primera vez al pueblo cerca de su casa de vacaciones le entusiasma todavía la pequeña feria de alimentos que, en línea con sus expectativas de turista, vende “buena comida, de las quintas o de producción artesanal” (Schweblin, 2015, p. 40). Los otros lugares del pueblo que llega a conocer, como Casa Hogar y, más tarde, también la salita de emergencias, revelan la otra cara pesadillesca del pueblo y el lector empieza a comprender que la comida de las quintas y de producción artesanal no es tan buena como aparece

a primera vista. Los perros a los que les falta una pata trasera y los chicos con deformaciones (Schweblin, 2015, p. 108) señalan pronto a Amanda que tiene que escaparse lo antes posible de ese “campo que mata” (De Leone, 2017, p. 67). Carla confirma el —para ella— evidente riesgo de vivir en el campo: “Eso pasa, Amanda: Estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro” (Schweblin, 2015, p. 70). La comunidad que vive con esta seguridad ya no se esfuerza en salvar la vida, sino en paliar la muerte o evacuar eficazmente la vida deformada durante el día hacia la salita de emergencias. Como descubre Amanda durante su intento final de escape, las enfermeras y otras mujeres del pueblo llevan cada día por la madrugada a los chicos “extraños” a la salita de emergencias y los regresan a casa al caer la noche (Schweblin, 2015, p. 106).

De vez en cuando, la narración de Amanda nos deja vislumbrar brevemente una imagen más idílica del campo. Los siguientes fragmentos, por ejemplo, de justo antes de que Amanda se dé cuenta de la intoxicación, corresponden con el tópico clásico del *locus amoenus*:

Conversamos, seguimos bajo el sol con los pastizales hasta las rodillas, y es un momento casi perfecto (Schweblin, 2015, p. 67).

Un grupo de árboles nos da algo de sombra y nos sentamos en los troncos, cerca del aljibe. Los campos de soja se abren a los lados. Todo es muy verde, un verde perfumado, y Nina me pregunta si no podemos quedarnos un poco más (Schweblin, 2015, p. 68).

Estos destellos del jardín del Edén, sin embargo, son rápidamente reemplazados por imágenes más oscuras. El paisaje rural se caracteriza sobre todo por la sequía y por ausencias —los caballos que eran el orgullo de Omar, el marido de Carla, ya no están, los establos están en ruinas—. Al final de la novela, cuando el marido de Amanda visita a Omar para averiguar qué ocurrió con su mujer y su hija, los dos hombres solo pueden contemplar un campo muerto:

Están cerca, cerca y a la vez solos en tanto campo. Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura.

–Sabe –dice (Omar)–, yo antes me dedicaba a los caballos –niega, quizás para sí mismo–. Pero ¿Escucha ahora a mis caballos?

–No.

–¿Y escucha alguna otra cosa? (Schweblin, 2015, pp. 122-123)

Las frases finales de la novela, que describen la vuelta del marido de Amanda a la capital, anuncian la expansión del desastre ecológico fuera del espacio rural.

[El marido] no mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse. (Schweblin, 2015, p. 124)

El tono apocalíptico del final de la novela de Schweblin —la referencia bíblica a la plaga— y la mención específica de “los campos de soja”, “las tierras secas” y “el tránsito humeando efervescente”, como premoniciones del fin del mundo, confirman las palabras de Svampa, quien escribe que “el ecocidio [...] es la mayor amenaza que pesa sobre la sociedad mundial y la vida en el planeta” (Svampa, 2020, p. 29).

La repetida negación del marido de darse cuenta del desastre (“no mira”, “no ve”, “no repara en”, “no ve”) no solo representa la actitud de la mayoría de la población mundial ante la crisis ecológica alrededor del período en que Schweblin escribió la novela, sino que también podría contener una crítica implícita a los roles tradicionales de género, según los cuales la protección de la vida es responsabilidad

de la mujer. No es una casualidad que las mujeres y los niños protagonicen esta novela situada en un imaginario espacial poblado tradicionalmente por masculinidades estereotipadamente “fuertes”, que deberían representar valores patrios y estar en sintonía con los proyectos fundacionales del Estado-Nación.⁴ En cambio, en la novela de Schweblin, los hombres quedan relegados al papel de personajes secundarios, que no toman acción durante la narración y solo pueden contemplar después, pasivamente, las ruinas. De esta manera, como afirma Lucía de Leone, los textos de Schweblin situados en el campo pertenecen a un conjunto emergente de nuevas ficciones del paisaje rural argentino porque

[e]ntrecruzan formas del espacio rural siempre distópicas [...] con la representación de nuevas maternidades que cuestionan imaginarios y modelos hegemónicos, regulados tanto por una economía de los afectos (sintetizada en la incondicionalidad, la abnegación) como por protocolos de la ley natural sustentados en la confianza sobre el núcleo biológico de lo humano (la fórmula orgánica fecundación, reproducción biológica, alumbramiento). (De Leone, 2018, p. 34)

Un elemento esencial de la “ficción materna desplazada” (De Leone, 2018, p. 34) de Schweblin que da lugar a “otros modos del encuentro, otras maneras de vinculación corporal y otras formas de la circulación de los afectos entre madres e hijos” (De Leone, 2018, p. 34), lo constituye la correspondencia entre el cuerpo agotado de Amanda y la tierra seca, cada vez más dependiente de fertilizantes, que habita temporariamente. El cuerpo de la protagonista, agotado por la distancia de rescate, la cuerda invisible, bajo tensión constante, que la conecta con su hija, y por la presencia de los “gusanos”, está en sintonía con el mundo agonizante que lo rodea. Cabe precisar que,

⁴ Véase, por ejemplo, el libro clásico de Doris Sommer (1993): *Foundational fictions. The National Romances of Latin America*, Oakland: University of California Press.

en realidad, el cansancio que siente Amanda⁵ ya comenzó antes de la intoxicación. Confiesa:

últimamente siento que mantenerme en pie significa un gran esfuerzo. Se lo dije una vez a mi marido, y él dijo que quizá estaba un poco deprimida, eso fue antes de que Nina naciera. Ahora el sentimiento es el mismo, pero ya no es lo más importante, solo estoy un poco cansada, eso me digo [...]. (Schweblin, 2015, p. 36)

Aunque David y Amanda encuentren finalmente el punto exacto en el que aparecen los gusanos, queda claro que, como escribe Fisher, “el desastre no tiene un momento puntual” (Fisher, 2016, p. 23).

La imagen de la mujer cansada no solo sirve para dar una forma concreta a un agotamiento sistémico cuyos orígenes son difíciles de detectar con precisión, sino también para apropiarse de y reescribir ciertas maneras de representar a la mujer que tienen una larga tradición en la literatura latinoamericana. La reescritura del mito de la madre abnegada e incansable es una de estas imágenes persistentes. Como demuestra acertadamente Sabine Schlickers (2015), *Distancia de rescate* se adhiere a la tradición decimonónica de narraciones de mujeres histéricas o “trastornadas”. El hecho de que el marido de la protagonista interpreta su cansancio como depresión podría caber dentro de esta imagen de la mujer nerviosa.⁶ Finalmente, al igual que en otros textos de Schweblin ubicados en espacios rurales, como “En la estepa” y “Mujeres desesperadas”, la autora recicla en *Distancia de rescate* un tópico de la novela regionalista o de la tierra, a pesar de desviarse claramente del paradigma realista: el de la conexión entre la tierra y el cuerpo femenino. Los estudios sobre este tópico, que apareció a lo largo de la historia de la literatura latinoamericana —en las Crónicas de Indias, y más tarde también en la literatura

⁵ “Estoy tan cansada, David”; “Estoy cansada, David”; “Estoy agotada” (Schweblin, 2015, p. 86).

⁶ Aquí cabe referir también al libro del filósofo Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio* (2012), en particular al capítulo “Más allá de la sociedad disciplinaria”, sobre la depresión como enfermedad representativa de la sociedad actual.

romántica— son abundantes.⁷ Entró en pleno vigor en la literatura de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, en la que el género empezó a desempeñar un papel en la oposición entre la civilización y la barbarie, tema preferido en los textos fundacionales. Con respecto a la novela regionalista *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, Deborah Singer resume:

Para sanear el llano es necesario dominar la tierra, y como ésta ha sido tradicionalmente descrita con características femeninas, se transforma en un objeto susceptible de ser tomado, conquistado y colonizado. De hecho, la literatura abunda en ejemplos del mito tierra-mujer: tierra madre, tierra abierta, tierra postrada, tierra en espera de la simiente del hombre, etc. Esto nos conduce a las connotaciones ideológicas que tiene la asociación de feminidad con naturaleza y pasividad, en contraposición al ideal masculino del poder y la acción. (Singer, 2005, p. 46)

La geógrafa Gilian Rose hace referencia a estas connotaciones ideológicas en su ya clásico ensayo “Looking at Landscape: the Uneasy Pleasures of Power” (1993) para explicar cómo la mirada masculina (y blanca) determina la forma occidental preferida para representar la naturaleza: el paisaje. Partiendo de la idea (formulada por Daniels y Cosgrove, e.o.) de que el paisaje no es un objeto empírico, sino una construcción cultural (Rose, 1993, p. 89), argumenta que la asociación directa entre mujer y naturaleza, y la consiguiente feminización del concepto de paisaje, están en el origen del placer que siente el geógrafo (o el artista, el explorador decimonónico o el turista contemporáneo) al contemplar un paisaje, un placer comparable, escribe Rose, al de contemplar un desnudo femenino en pintura.

En la novela de Schweblin, la vista placentera del paisaje campesino está ausente. Primero, porque, como hemos visto, la imagen bucólica ha sido sustituida por la de un *locus terribilis*. Segundo, porque, para una novela situada en la pampa, hay muy pocas descripciones

⁷ Véanse, por ejemplo: Nouzeilles, 2002; Singer, 2005, pp. 43-58; Masiello, 1992.

del campo. Schweblin se limita a mencionar “las casas y las quintas”, y los sembrados, “unos pocos con trigo o girasoles, casi todos con soja” (Schweblin, 2015, p. 45). Al contrario de la imagen clásica de la pampa como una inmensidad vacía con un horizonte que forma una perfecta línea recta,⁸ en la pampa de Schweblin siempre hay casas, quintas, galpones, silos y alambrados que obstaculizan la vista y que contribuyen a la claustrofobia que siente la protagonista, “la sensación de estar adentrando(se) en una cueva” (Schweblin, 2015, p. 89), una sensación que comparte con el lector implícito de esta novela gótica. Tercero, con la excepción del fragmento, ya citado arriba, en el que el marido de Amanda y el marido de Carla contemplan el campo muerto, los personajes no ocupan la posición distanciada y ligeramente elevada que exige la mirada paisajística. Si lo hacen, como en el fragmento mencionado, dirigen rápidamente la mirada del horizonte a la tierra: “Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura” (Schweblin, 2015, p. 122).

Schweblin acorta entonces gradualmente la distancia entre los cuerpos de los personajes y el campo. A lo largo del discurso delirante de Amanda, el tacto y el sabor, los dos sentidos que solo se activan en contacto directo con el objeto percibido, llegan a sustituir la vista como fuente principal para obtener información importante sobre ese lugar. En el momento culminante de la narración, que David indica como “*Es esto. Este es el momento. [...] Así empieza*” (Schweblin, 2015, p. 64), Amanda y Nina están “muy cerca de todo, en el medio de todo” (Schweblin, 2015, p. 64), cuando se sientan en el pasto de la granja de Sotomayor para observar la actividad de hombres que pasan bidones de un camión a un galpón. Cuando se levantan, Nina siente que está empapada. “El color de la ropa no ayuda a ver qué tan mojada está, pero la toco y sí, está húmeda” (Schweblin, 2015, p. 64) afirma Amanda. Nina, a su vez, “Mira el pasto. Lo toca con las manos [...]” y “[s]e huele las manos” (Schweblin, 2015, p. 65).

⁸ Véase al respecto: Biglieri, 2017, pp. 130-45.

Este contacto directo resulta ser letal: así empieza la agonía de madre e hija. David se intoxica cuando cae en agua contaminada. Al igual que en la referencia a los gusanos con la que abre la novela, lo que se considera tradicionalmente como naturaleza se ha convertido en algo sumamente peligroso que carcome, lentamente y desde dentro, todo lo que está vivo. Al no poner a sus personajes a una distancia segura con respecto a la naturaleza, Schwebelin ofrece una alternativa a la mirada paisajística que se caracteriza tradicionalmente por la distancia y por la primacía de lo visual. De esta manera, se opone a las connotaciones generizadas de esta mirada, criticadas por Rose, y reescribe el tópico mujer-tierra propia de la literatura regionalista.

En la narrativa de la pampa propuesta por Schwebelin, no solo se reúnen el agotamiento material-biológico y el agotamiento capitalista-global, sino que también se nota un agotamiento en el plano literario-cultural,⁹ ya que, como observó Waldman (2016, p. 372), citada al inicio de este artículo, en este espacio discursivo¹⁰ se fracturan las relaciones tradicionales entre territorio, identidad y cultura. Ligado a esta fractura simbólica, se agotó la forma clásica de representar la naturaleza en el arte occidental, el paisaje. Jens Andermann señala un “agotamiento del paisaje como portador de significados alegóricos” (Andermann, 2014, p. 50, traducción mía) y de experiencias históricas en el cine argentino y brasileño situado en el interior rural. En las producciones más recientes, sin embargo, nota también, paradójicamente, un interés renovado en la forma paisajística para mostrar las condiciones históricas de su caducidad:

⁹ De Leone (2017, p. 66) escribe: “En un espacio heterogéneo, como lo es el campo del presente, que paradójicamente parecería estar agotándose en el plano material y literario-cultural, cohabitan, sin embargo, capas temporales asincrónicas que versionan, en instancias narrativas de convivencia y contaminación cronológicas, diferentes relatos rurales”.

¹⁰ “El espesor de lo rural no es simplemente el de un escenario donde se juegan historias [...] es aquel lugar donde se postula una identidad a través de la extrema diferenciación [...] un espacio discursivo que aún sigue proyectándonos sus sentidos” (Montaldo, 1993, p. 14).

But through the various forms of registering, in these foreclosed or trivialized images of rurality, the exhaustion of the landscape form as inherited from (national) cinematic modernity, the films also paradoxically reinvest landscape with historical density. Landscape becomes the measure here for the crisis of meaning that separates the present from the national-popular moment from which Cinema Novo and “New Latin American cinema” took their cues –a separation that, historically speaking, corresponds to the periods of dictatorship and neoliberal dismantling of national economies and societies. (Andermann, 2014, p. 52)

Es difícil trasladar el concepto del paisaje cinematográfico al ámbito de la literatura, porque no existe en la literatura la doble función a la que alude Andermann, citando a Henri Lefebvre, a saber, la narrativa (como trasfondo de la acción) y la espectacular. Sin embargo, se nota en la novela de Schweblin, y en muchas otras narrativas actuales situadas en los espacios periféricos, una “autoconciencia archivística” (“archival self-consciousness”; Andermann, 2014, p. 51) parecida a la que Andermann detecta en el cine brasileño reciente, que coexiste con el agotamiento de la forma paisajística.¹¹ En Schweblin, el archivo del paisaje pampeano subsiste sutilmente como una referencia negada: como hemos visto, la referencia a la inmensidad de la pampa, donde “todo queda a kilómetros de distancia” (Schweblin, 2015, p. 88) es rápidamente sustituida por la sensación de encierro; el pasado glorioso de los gauchos solo persiste bajo la forma de cabañerías en ruinas; el sueño de fertilidad solo existe en contraste con la sequía real de la tierra. Finalmente, las pocas referencias al *locus*

¹¹ En su libro *Tierras en trance* (2018), subtítulo “Arte y naturaleza después del paisaje”, Jens Andermann utiliza el término acuñado por Bernardo Canal Feijóo de “despaisamiento” (Andermann, 2018, p. 216) para referirse al agotamiento del paisaje como forma predilecta para representar la naturaleza. Presenta el “despaisamiento” como un estadio previo al arte postnatural, en el que se explora una estética de la naturaleza que va más allá de la mirada paisajista: “el término describe la cancelación de cualquier relación entre hombres y ambiente que no estuviese regida por una destructividad radical. El neologismo, en otras palabras, propone una figura novedosa para pensar la historia natural del antropoceno” (Andermann, 2018, p. 216).

amoenus clásico se borran en la presencia de tantos indicios de un *locus terribilis*.

¿Qué otras formas de convivir son posibles en este *locus terribilis* de donde resulta imposible escapar? La novela de Schwoblin ha sido estudiada como literatura distópica y apocalíptica (Grenoville, 2020, p. 65), como “ecosickness fiction” (Pérez, 2019, p. 158) y como ejemplo por excelencia de la “civilibarbarie” (Drucaroff, 2018, s.p.). A pesar del tono claramente pesimista de estas lecturas, se entrevén allí también dos posibles maneras de contestar la pregunta. Primero, al situar su novela en un pueblo en el campo contaminado, la autora muestra una comunidad que ha aprendido a convivir con los químicos. En este sentido la novela nos presenta efectivamente otra forma de “convivialidad”. Los niños deformados y los perros sin patas traseras son simplemente signos de que, en las palabras de Svampa y Viale, “lo que viene no será como lo que vino antes” (Svampa y Viale, 2020, p. 32).

Segundo, el propio texto nos ofrece quizás un después un poco menos desolador. Como escribe Nicolás Campisi, “la narrativa asfixiante de *Distancia de rescate* se establece como una búsqueda de las causas del contagio agrotóxico y, por ende, de posibles estrategias para salir de la crisis” (Campisi, 2020, p. 178). En este sentido, y tomando en cuenta que la voz fantasmal de Amanda sigue contando después de su muerte, el propio texto cumpliría con la función de salvación escatológica, típica del paradigma apocalíptico. Según Grenoville, sin embargo, este gesto no sería apocalíptico sino profundamente melancólico: “Algo así como el reverso afectivo o la contracara pesimista de esas cintas laudatorias enviadas al espacio con testimonios y registros que nadie jamás leería: el mensaje en una botella arrojada al mar sin esperanza alguna de rescate” (Grenoville, 2020, p. 73).

3. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. Una utopía nómada

Las aventuras de la China Iron (2017) de Gabriela Cabezón Cámara se opone de varias maneras al tono pesimista de Schweblin. Esta novela “de aventuras”, que comienza como una novela histórica y termina como algo parecido a la narrativa de solarpunk, subgénero de la ciencia ficción, es más explícita y esperanzadora, es decir, utópica, en sus propuestas de convivialidad después del colapso. En contraste con la oscuridad gótica de la distopía rural de Schweblin, Cabezón Cámara comienza su novela con un capítulo titulado “Fue el brillo”, cuya segunda frase contiene la palabra “luminosidad” (Cabezón Cámara, 2017, p. 11). A lo largo de toda la novela, la autora capta las partículas de luz que vuelan sobre la pampa, y describe con lujo de detalles cómo sus matices cambian en concordancia con los otros elementos del paisaje: las nubes, la tierra, los pastizales.

Al contrario de la novela de Schweblin, *Las aventuras de la China Iron* abunda en descripciones del paisaje pampeano que remiten a su inmensidad, su silencio y su aparente monotonía. En vez de dirigir la mirada hacia la tierra, “abonada de indio y de cristiano” (Cabezón Cámara, 2017, p. 41), como lo hacen los personajes de Schweblin, la narradora y protagonista de Cabezón Cámara adopta frecuentemente la posición clásica, ligeramente elevada, del artista romántico cuya mirada se fija en el horizonte, símbolo de la esperanza y de posibilidades infinitas para el futuro:

El desierto me parecía ser un marco, una planicie amarronada, igual para donde se mirara, un plano en el que se apoyaba el cielo, como si no hubiera más en el mundo. [...] Estar en la pampa era, entonces, como planear en un escenario que no parecía tener más aventuras que las propias. Las del cielo y las nuestras, quiero decir. Sobre la línea parda del horizonte se enrollan y se desenrollan el sol y el aire. (Cabezón Cámara, 2017, p. 50)

En la referencia al paisaje como “un marco”, se nota la “autoconciencia archivística” mencionada por Andermann (2014, p. 51). Aún más que la novela de Schwebelin, *Las aventuras de la China Iron* se apoya en el archivo de textos que ya se escribieron sobre la pampa argentina, en particular en el poema épico *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández. Los elementos paisajísticos que contiene el archivo pampeano no aparecen como citas en negativa, sino que dan un toque decimonónico al texto y forman una parte sustancial del estilo poético y abundante, casi gongorino, de la novela.

En tres partes, tituladas “El desierto”, “El fortín” y “Tierra adentro”, la mujer de Martín Fierro, la “China Iron”, que en el texto original ocupa un papel subordinado e insignificante, cuenta el viaje que emprende tras la desaparición de su marido, acompañada de algunos animales, el gaucho Rosario y Liz, una señora escocesa. Esta compañía humano-animal no-heteronormativa se convierte pronto en una familia, una primera forma alternativa de convivencia que se opone al imaginario de la pampa como espacio representativo de los valores de la joven patria argentina.

Durante el viaje, la narradora aprende que existe algo más allá de la pampa: “la tierra me crecía hasta hacerse globo” (Cabezón Cámara, 2017, p. 31). Mediante los objetos que encuentra en la carreta de Liz con la que atraviesan la pampa —una naranja, ropa de lana, el curri, el libro *Frankenstein*— empieza a comprender que en el centro de la idea de mundo que se va construyendo a lo largo del viaje, se encuentra el Imperio Británico. La novela sitúa entonces el paisaje local de la pampa argentina en un sistema económico global, que a los ojos de la protagonista se revela como maravilloso: “Lejos de la tapera que había sido mi casa, el mundo se me hacía paraíso” (Cabezón Cámara, 2017, p. 51), dice, y de esta manera evoca la imagen del espacio rural como jardín del Edén, que solamente estaba presente en Schwebelin como una referencia negada.

La admiración que siente la protagonista por las maravillas que contiene el Imperio Británico no impide que la novela vierta una mirada crítica, muy irónica, a la empresa civilizatoria promovida por la

Corona inglesa en el siglo XIX y al inicio del siglo XX, y su influencia económica y moral en Argentina. En la segunda parte de la novela, titulada “El fortín”, La China Iron y Liz visitan una estancia, cerca de la frontera con el territorio de los indios, regida con mano dura por un coronel claramente inspirado por la civilización británica. En la estancia, el coronel entrena a sus gauchos para “acostumbrarlos a los ciclos de la industria y a la higiene” (Cabezón Cámara, 2017, p. 105) con el fin de meter “a estas larvas la música de la civilización en la carne” (Cabezón Cámara, 2017, p. 92) y para convertir su estancia de esta manera en “la punta de lanza de la nación, el progreso penetrando el desierto” (Cabezón Cámara, 2017, p. 106). En esa fábrica disciplinaria fundada por el coronel se podría encontrar el origen del agotamiento sistémico que forma el trasfondo de la novela de Schweblin, analizada en el apartado anterior.

En el capítulo titulado “Los colores se desprendían de sus objetos”¹² (Cabezón Cámara, 2017, pp. 89–94), que consiste en una sola frase que se extiende cinco páginas, el coronel, no por casualidad llamado Hernández, introduce a Liz y la China Iron en su filosofía, en compañía de una cena pantagruélica con filete a la Wellington y vino bordó. Al inicio de su discurso, pone en claro que la pampa ya no es necesariamente sinónimo de barbarie, sino que “la industria pastoril representa también civilización, empleo de medios científicos e inteligencia esmerada” (Cabezón Cámara, 2017, p. 89). El idilio bucólico persiste en la escena en la forma de la vajilla que adorna la mesa, “esa porcelana blanca con dibujos azules de un bosque, una casita, un río, tan hermosos” (Cabezón Cámara, 2017, p. 89). Pero visto que la porcelana, al igual que los otros objetos en la mesa —los cubiertos, la

¹² “Los colores que se desprenden de sus objetos” y que parecen flotar sobre la mesa son el blanco y el rojo o color rosa. El blanco parece simbolizar aquí la civilización occidental, y el rojo y el rosa, la sangre. Este último color puede contener también una referencia a Juan Manuel de Rosas, estanciero, militar y más tarde gobernador de la provincia de Buenos Aires, quien realizó una “Campaña del desierto” en 1833–1834 con el fin de conquistar tierras para la agricultura y la ganadería a los indígenas pampas, ranqueles, tehuelches y mapuches, ubicados en las pampas y el Norte de Patagonia, donde se sitúa también la novela de Cabezón Cámara.

ensalada, el aguamanil y la jofaina— simboliza la civilización, la vajilla representa una naturaleza domada, que solo se aprecia por sus funciones estéticas y económicas. El coronel insiste en llamar la actividad económica en el campo “industria agropecuaria (Cabezón Cámara, 2017, p. 90)”, e “industria rural” (Cabezón Cámara, 2017, p. 91), en sintonía con la revolución industrial impulsada por Inglaterra, y relaciona “la mejora de las razas con las razas europeas” (2017: 91) de vacas, ovejas y caballos que le ocupa como estanciero directamente con los sacrificios necesarios “para la consolidación de la Nación Argentina” (Cabezón Cámara, 2017, p. 93). Bajo la influencia del vino, sin embargo, sus ideales económicos y patrióticos se mezclan con la sangre y el vómito en una escena grotesca:

[...] se le perdían los ojos, se le iba uno para un lado y otro para el otro y luego se buscaban hasta la bizquera, como no pudiendo enfocarse en nada, hasta que se puso candente, casi se le juntaron las pupilas, dijo que todo lo demás era agreste, primitivo y brutal, y al fin se desmoronó, cayó sobre la mesa su cabeza de patriarca rural arrojándonos la guasca de su caída: el vómito le saltó caudaloso, se partió el plato en su frente, se llenaron de sangre los restos del bife a la Wellington, se volcaron las copas y el vino se expandió por el mantel, cayeron las botellas de agua y chorrearon hasta el piso gota a gota, viscosas como las palabras del estanciero, y saltó al suelo una cabeza de chancho [...] (Cabezón Cámara, 2017, p. 92).

Esta escena hiperbólica anuncia el colapso de la civilización: con la ayuda del alcohol y en una noche de libertinaje completo, La China Iron y Liz destruyen la utopía decimonónica que el coronel ha instalado en su estancia y encuentran una contra-utopía en la última parte de la novela, titulada “Tierra adentro”. En esta parte, las dos mujeres son acogidas por un grupo de indios nómadas “resplandecientes” (Cabezón Cámara, 2017, p. 150), que no conocen la jerarquía, ni la división de trabajo o la ropa determinadas por el sexo, y que pronto formará su “nación” (Cabezón Cámara, 2017, p. 156). Allí, la China Iron reencuentra a sus hijos que había abandonado, y a su

marido, cuya apariencia delicada, mezcla de hombre y mujer, hombre y pájaro, contrasta con la imagen popular del gaucho hipermasculino. Junto con la india Kauka forma una nueva familia, otra forma alternativa de convivialidad: “Las familias nuestras son grandes, se arman no solo de sangre” (Cabezón Cámara, 2017, p. 165).

En contraste con el infierno del fortín vuelve a aparecer la idea de la pampa como paraíso:

El desierto —siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos— era parecido a un paraíso. O a lo que yo podía considerar como tal: las lagunas que yacían en las partes bajas y las que subían estaban, qué curioso, más arriba que algunas tierras secas, los árboles se multiplicaban y eran todo lo que podía verse en muchas zonas, los pájaros cantaban a los gritos [...]. (Cabezón Cámara, 2017, p. 150)

La descripción casi esquemática de los componentes principales del paisaje paradisíaco —el agua, los árboles, y los pájaros, todos abundantes— recuerda a las descripciones de Colón sobre su encuentro con el Nuevo Mundo.¹³ En concordancia con las primeras Crónicas de Indias, vuelve la idea del mundo que nace o renace, como un contrapeso a las narrativas del fin del mundo que pueblan la literatura contemporánea. Sobre todo, en esta última parte de la novela, esta idea aparece cuando se describe un contacto directo entre el ser humano y lo que se considera tradicionalmente naturaleza, como en la siguiente cita:

¹³ El siguiente fragmento de “La carta a Luis de Santángel” (1493) sigue la misma estructura que el fragmento citado de *Las aventuras de la China Iron*: “[...] hartos ríos y buenos y grandes que es maravilla. Las tierras de ella son altas, y en ella muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparación de la isla de Tenerife, todas hermosísimas, de mil hechuras, y todas andables y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parece que llegan al cielo. Y tengo por dicho que jamás pierden la hoja, según lo puedo comprender, que los vi tan verdes y tan hermosos como son por mayo en España, y de ellos estaban floridos, de ellos con fruto, y de ellos en otro término, según es su calidad. Y cantaba el ruiseñor y otros pajaricos de mil maneras en el mes de noviembre por allí donde yo andaba” (Serna, 2005, p. 119).

[...] me tiré en el pasto [...] y Liz me hablaba en inglés y me decía tigress, mi tigresa, my mermaid, my girl, my good boy, mi gaucha blanca, my tigress otra vez y nos dejamos caer en el barro [...] y nos revolcamos hasta ser tan sapos como los sapos que nos saltaban alrededor y sapos copulamos ahí en ese barro que parecía el principio del mundo y como habrá sido en el principio nos amamos todos sin pudores y no terminamos de amarnos [...]. (Cabezón Cámara, 2017, p. 154)

En contraste con la narración de Schweblin, que, según las reglas que rigen la modalidad gótica, debe presentar la cercanía del ser humano con lo no-humano como algo posiblemente peligroso que anula la vida, Cabezón Cámara sitúa la posibilidad de otras formas de convivencia precisamente en el pasto y en el barro, en la zona donde lo humano y lo animal se encuentran. En esta utopía, las fronteras entre las dualidades clásicas humano-animal, civilización-barbarie, mujer-hombre (e inglés-español) se borran para hacer espacio para otra definición de la nación, modelada por el deseo y el amor, una nación que no se ancla en un determinado territorio.

La imprecisión geográfica de esta nación nómada, que se mueve entre Patagonia y el río Paraná, una suerte de isla, si se quiere, nos vuelve a recordar el origen etimológico de la palabra “utopía” como no-lugar, es decir, una sociedad ideal que se realiza en ningún lugar. Aunque la novela se mueve al final hacia el terreno de lo casi inverosímil, parece que Cabezón Cámara, al reciclar la antigua dualidad de la distopía y la utopía, no necesariamente quería poner énfasis en la imposibilidad de realización de la utopía, sino en su desconexión con este territorio periférico, y sin embargo tan central en las narrativas fundacionales.

4. Conclusión

La novela luminosa de Cabezón Cámara y la novela oscura de Schweblin forman nuevas configuraciones ficcionales de la pampa argentina y, de esta manera, proponen modos alternativos de

convivialidad durante o después del colapso. En contraste con el archivo pampeano al que refieren —ya sea esporádicamente bajo la forma de referencias negadas o continuamente bajo la forma de la explícita reescritura paródica— ambas autoras se reapropian de este territorio tradicionalmente connotado como masculino y heterosexual, y lo dejan habitar, atravesar y resignificar por mujeres y “almas dobles” (Cabezón Cámara 2017, p. 148). Esta reapropiación resulta en nuevas maneras de imaginar la relación entre la mujer-madre y sus hijos —la China Iron abandona a sus hijos biológicos al inicio de la novela; Amanda y Clara, unidas por la amistad, la desesperación y el deseo, no consiguen proteger a sus hijos de la intoxicación— y aunque la distopía de Schweblin no imagina otras formas de conexión familiar, la utopía propuesta por Cabezón Cámara sí abre un espacio para alternativas de parentesco y pertenencia, lo que afecta también los significados de nación que se solían proyectar sobre el paisaje supuestamente vacío de la pampa.

Ambas novelas imaginan, asimismo, otra relación entre los personajes y su entorno no-humano. Cada una cuenta a su manera la imposibilidad, típicamente antropocénica, de distinguir entre las acciones de los seres humanos y lo que se considera tradicionalmente como el trasfondo de la acción: el espacio, la tierra, el planeta. Mientras que Schweblin, a través de su énfasis en la tierra seca y el cuerpo agotado, parece seguir la tradición de la novela regionalista al reciclar el tópico de la asociación entre el cuerpo femenino y la naturaleza, rechaza también la mirada distanciada implicada en el modo tradicional de representar la naturaleza a través del paisaje. Sus personajes fijan la mirada en la tierra en vez de en el horizonte y no consiguen mantenerse a una distancia segura de lo que se suele considerar como naturaleza.

En *Las aventuras de la China Iron*, en cambio, queda la perspectiva típica de los paisajes románticos ingleses de Turner, con su atención por la luz y los dramáticos cambios de colores de las nubes y del cielo, contra los cuales las figuras humanas aparecen diminutas. La unión cósmica entre el sujeto y la naturaleza que se plasma en estos

cuadros también está presente en la novela de Cabezón Cámara, en las descripciones casi sublimes de la confrontación con la lluvia de la pampa, la inmersión en el barro, el contacto con el pasto y el agua. Al contrario de *Distancia de rescate*, la novela utópica de Cabezón Cámara sí entreve allí una posible salida de la crisis, un remedio al agotamiento, un mundo después del colapso.

Bibliografía

Andermann, Jens. (2014). Exhausted Landscapes: Reframing the Rural in Recent Argentine and Brazilian Films. *Cinema Journal*, 53 (2), 50-70.

Andermann, Jens. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.

Biglieri, Aníbal A. (2017). Los espacios abiertos de la pampa argentina. *452°F*, (16), 130-45.

Cabezón Cámara, Gabriela. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Random House.

Campisi, Nicolás. (2020). Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped de Guadalupe Nettel* y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *A Contracorriente*, 17 (2), 165-181.

Caracciolo, Marco. (2020). Strange Birds and Uncertain Futures in Anthropocene Fiction. *Green Letters*, 24 (2), 125-139.

Castro, Eduardo Viveiros de (1998). Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4(3), 469–488.

Castro, Nazaret; Moreno Alcojor, Aurora, y Villadiego, Laura. (2019). *Los monocultivos que conquistaron el mundo. Impactos socioambientales de la caña de azúcar, la soja y la palma aceitera*. Madrid: Akal.

Ceresa, Contanza; Johansson, María Teresa y Keizman, Bettina. (2019). Introducción. Imaginaciones transurbanas: paisaje, distopía y cuerpos en la literatura y cine del cono sur. *Estudios Filológicos*, (62), 7-11. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132018000200007>

De Leone, Lucía. (2017). Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *452° F*, (16), 62-76.

De Leone, Lucía. (2018). Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual. *Estudios filológicos*, (62), 31-43.

Drucaroff, Elsa. (2018). La cicatriz de lo que no se pronuncia (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin). En *XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_2.pdf

Fisher, Mark. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

Ghosh, Amitav. (2016). *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.

Gillian, Rose. (1993). *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gómez-Barris, Macarena. (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Nueva York: Duke University Press.

Grenoville, Carolina. (2020). Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *Estudios de Teoría Literaria*, 9 (19), 64-73.

Han, Byung-Chul. (2012). *La sociedad del cansancio*. Argentina: Herder.

International Agency for Research on Cancer, World Health Organization. (2017). *Some Organophosphate Insecticides and Herbicides*. Lyon: International Agency for Research on Cancer.

Masiello, Francine. (1992). *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln, NB: University of Nebraska Press.

Martínez, Fernando F. (2010). Crónica de la soja en la región pampeana argentina. *Para Mejorar La Producción*, (45), 141-146. <https://inta.gob.ar/sites/default/files/script-tmp-crnica-de-la-soja-en-la-regin-pampeana-argentina.pdf>

Montaldo, Graciela. (1993). *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Morton, Timothy. (2007). *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA / Londres: Harvard University Press.

Morton, Timothy. (2016). *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. Nueva York: Columbia University Press.

Müller, Gesine y Knobloch, Jan. (2022). Writing the Post-Global in Latin America: Collapse and Conviviality. *International Workshop, Mecila*. <https://mecila.net/en/evento/writing-the-post-global-in-latin-america-collapse-and-conviviality>

Nouzeilles, Gabriela. (2002). *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Pérez, Óscar A. (2019). Toxic Chemicals in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* (Fever Dream). *Ecozon@*, 10 (2), 148-161. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2019.10.2.2920>

Reboratti, Carlos. (2010). Un mar de soja: la nueva agricultura en Argentina y sus consecuencias. *Revista de Geografía Norte Grande*, (45), 63-76.

Schlickers, Sabine. (2015). La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y "El último día de las vacaciones" (2008) de Inés Garland. *Revista Estudios*, 31 (2), 1-17.

Schweblin, Samanta. (2015). *Distancia de rescate*. Barcelona: Penguin Random House.

Serna, Mercedes. (2005). *Crónicas de Indias. Una Antología*. Madrid: Cátedra.

Singer, Deborah. (2005). Configuración de las relaciones de género en la novela Doña Bárbara de Rómulo Gallegos. *Revista Káñina*, 29 (1), 43-58.

Svampa, Maristella y Viale, Enrique. (2020). *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal)desarrollo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Waldman, Gilda. (2016). 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), 355-378.

Waters, Colin N. et al (2016). The Anthropocene Is Functionally and Stratigraphically Distinct from the Holocene. *Science*, 351 (6269). [10.1126/science.aad2622](https://doi.org/10.1126/science.aad2622)