



Revista
electrónica
de la Secretaría
de Investigación

FHyCS-UNaM

N° 23 DICIEMBRE 2024



► www.larivada.com.ar



La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.
Revista electrónica de la Secretaría de Investigación. FHyCS-UNaM
La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.
Editor Responsable: Secretaría de Investigación. FHyCS-UNaM.
Tucumán 1605. Piso 1.
Posadas, Misiones.
Tel: 054 0376-4430140
ISSN 2347-1085
Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitada
Ingrid Petterson
@ingridpetterson_

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decano: Esp. Cristian Garrido
Vice Decana: Dra. Zulma Cabrera
Secretaría de Investigación: Dra. Beatriz Rivero
Secretaría Adjunta de Investigación: Mgter. Natalia Otero Correa

Director: Dr. Roberto Carlos Abinzano
(Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandieri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Equipo Coordinador

- Romina Inés Tor (Universidad Nacional de Misiones, Argentina/CONICET)
- Lisandro Ramón Rodríguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina./CONICET)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Comité Editor

- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)
- Noelia Giselle Dormond (Universidad Nacional de Misiones/CONICET)
- Yanina Vanesa Tetzlaff (Universidad Nacional de Misiones/CONICET)

Consejo de Redacción

- Julia Renaut (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Julio César Carrizo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Lucía Genzone (Universidad Nacional de Misiones, Argentina/CONICET)
- Marcos Emilio Simón (Universidad Nacional de Misiones/Universidad Nacional del Nordeste)
- Emiliano Hernán Vitale (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Nicolás Adrián Pintos (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Mónica Faviana Kallus (Universidad Nacional de Misiones, Argentina).
- Carolina Miranda (Universidad de Victoria, Wellington, Nueva Zelanda)
- María Alejandra Avalos (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Alexander Ezequiel Gómez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina/CONICET)

Corrector

- Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

Silvana Diedrich /Maira Antunez para Terruño - Diseño +Sostenible

Diseño Web

- Pedro Insfran

Web Master

- Santiago Peralta



ARTÍCULOS

Migrantes senegaleses en la prensa argentina.
Un análisis de artículos publicados en
Página|12 y Clarín entre 2001 y 2022
Por Gisele Kleidermacher y Néida Abril Murguía Cruz

Prácticas rituales en un programa hospitalario.
Una aproximación desde la Antropología Social
Por Ingrid Cynthia Bojaryn

¿Qué es lo importante? Lo espeluznante del
capital en Distancia de rescate de Samantha
Schweblin y la versión cinematográfica de
Claudia Llosa
Por María Julieta Alós y Mauro Horacio Figueredo

Una aproximación a la ritualidad funeraria
coreana actual a través de sus series dramáticas
Por Celeste Castiglione

¿Qué es lo importante? Lo espeluznante del capital en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin y la versión cinematográfica de Claudia Llosa

*What does it matter? The eerie about capital in Distancia de rescate
by Samantha Schweblin and the film version by Claudia Llosa*

María Julieta Alós* Mauro Horacio Figueredo**

Recibido: 18/04/24// Evaluado: 31/05/24// Aprobado: 12/07/24

Resumen

En este artículo trabajamos en diálogo dos lenguajes artísticos, literatura y cine. Abordamos la novela *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin (2017) y la película homónima dirigida por Claudia Llosa (2021). La historia, común a ambas obras, se desarrolla en la pampa sojera, en un pueblo que se sustenta a través de un modelo agropecuario de negocios configurado con estrategias financieras propias del capitalismo tardío. Consideramos que tanto el texto como la película operan a partir de modos que producen en lectorxs y espectadorxs un efecto del orden de lo raro y lo espeluznante (Fischer, 2018) y que condensan un tipo de horror en el que leemos los síntomas de la entidad espeluznante que constituye el capital en las zonas de la pampa manejadas por un modelo agrocapitalista. A partir del análisis de tres grandes ejes sobre los que construimos nuestra hipótesis, “de la narración hacia los restos de un paradigma indicial”, “el cuerpo, lo monstruoso” y “la búsqueda del punto exacto”, leemos la variada gama de matices que se ponen en juego entre uno y otro texto de la cultura.

Palabras clave: literatura – cine – agrocapitalismo – biopolítica – raro y espeluznante.



um
Universidad Nacional de Misiones

Abstract:

*In this article we establish a dialogue between two artistic languages, literature and film. We address the novel *Distancia de rescate* by Samantha Schweblin (2017) and the film of the same name directed by Claudia Llosa (2021). The story, common to both works, takes place in the soy-growing region of la pampa, in a town that is sustained by an agricultural business model configured with financial strategies typical of late capitalism. We consider that both text and film operate in ways that produce in readers and viewers an effect of the order of the weird and the eerie (Fischer, 2018), condensing a type of horror in which we read the symptoms of the eerie entity that constitutes the capital in the areas of the pampas managed by an agro-capitalist model. From the analysis of three major axes on which we build our hypothesis: “from the narrative towards the remains of an indexical paradigm”, “the body, the monstrous” and “the search for the exact point”, we read the varied range of nuances that are put into play between one and another text of culture.*

Keywords: literature – cinema – transposition – biopolitics – weird and eerie.



Universidad Nacional de Misiones

*** María Julieta Alós**

Disciplina: Literatura. Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de San Juan. Profesora JTP en las cátedras Teoría Literaria y Semiótica del Departamento de Letras, UNSJ. Doctoranda del Doctorado en Letras de la UNC y becaria doctoral en CONICET (ILRG-FFHA-UNSJ). E-mail: julietaalos21gmail.com

**** Mauro Horacio Figueredo**

Disciplina: Semiótica. Profesor y licenciado en Letras (UNaM), magister en Semiótica discursiva (UNaM), ayudante de primera en Comprensión y producción del discurso (UNaM) y profesor adjunto en Lingüística (UCaMi). Doctorando en Ciencias Sociales y Humanas (UNaM) y becario doctoral en CONICET. E-mail: maurofigueredo.cc@gmail.com

Como citar este artículo:

Alós, María Julieta y Figueredo, Mauro Horacio (2024) “¿Qué es lo importante? Lo espeluznante del capital en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin y la versión cinematográfica de Claudia Llosa”. Revista La Rivada 12 (23), pp 48-64 <http://www.larivada.com.ar/index.php/numero-23/articulos/436-que-es-lo-importante-lo-espeluznante>

Lo raro y lo espeluznante

El porvenir parece lleno de una continuación de lo mismo y acrecentar procesos en curso sin alteraciones cualitativas; básicamente, dos: aumentos en la tecnificación y de la vida y profundización del ecocidio, ambas prolongaciones de lo actual. El futuro muestra la imagen de lo actual vuelta camino hacia el infinito. (Agustín Valle, 2022: 134)

Las relaciones, cruces, correlatos, traducciones, desvíos, transposiciones entre literatura-cine o cine-literatura han sido una de las preocupaciones más prolíficas inherentes a las teorías de estos campos y han generado un sinfín de debates y discusiones en torno a enfoques translacionistas o aquellos otros que señalan la inscripción de los textos en un entramado sociocultural más complejo (Steimberg, 2013; Comolli-Sorrel, 2016; Wolf, 2001). Más allá de estas discusiones, tanto el cine como la literatura comparten la necesidad de *narrar* una historia. Sostenemos, en consecuencia, que se trata de un proceso de “fecundación mutua” (Sánchez Noriega, 2000: 35), de reenvíos y pervivencias, de interdiscursividad e intertextualidad, de fronteras porosas entre ambos dispositivos, lo cual delata, en el *rizoma* estético, una compleja red de conexiones e intercambios.

Ahora bien, como en esta instancia abordamos la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin y la película homónima dirigida por Claudia Llosa (2021), nos interesa leer la variada gama de matices que se ponen en juego entre uno y otro texto de la cultura a fin de profundizar no sólo en sus mecanismos de transposición, sino también y particularmente en la forma en la que ambos construyen un entramado semiótico. Al decir esto asumimos que el cine trama diversos hilos entrecruzados de distintos campos artísticos que reconfiguran la matriz de la historia narrada. Creemos, al igual que Aumont (2008: 98), que estudiar los textos audiovisuales implica que hagamos una distinción entre la *diferencia* y el *lazo* de aquello que depende de lo audiovisual y de aquello que es estrictamente narrativo, pues todo lo narrativo no es en sí cinematográfico y, a la vez, como arte y como industria el cine se desarrolló al abrigo de la narración (Aumont, 2008: 98).

La *nouvelle Distancia de rescate* está construida a partir de un diálogo en la salita de emergencias de un hospital entre Amanda, una mujer moribunda que ha ido a vacacionar al campo con su hija Nina y David, un niño local intoxicado con el agua de un riachuelo. David es quien guía a Amanda, narradora testigo, en un minucioso interrogatorio en busca de lo *importante*. Nos preguntamos aquí si en el film es posible pensar una instancia narradora, pues la pregunta “¿quién realmente narra en un film?” resulta en sí misma problemática (Machado, 2009)¹. Llosa, a nuestro modo de ver, aprovecha y desplaza esa instancia narradora y la disemina no sólo en la voz en *off*, sino también con el uso de planos que se detienen en determinados objetos e

¹ Arlindo Machado, en *Sujeto a la pantalla*, se abstiene de utilizar los conceptos narrador/narrativa ligados a los textos audiovisuales. Le preocupa ese “fondo antropomórfico” que persigue “un alguien” en todo texto audiovisual, y que obtura la posibilidad de distinguir los dispositivos (sonido, cámara, montaje) en los que se difumina ese alguien. El autor polemiza, tal como lo hace Paolo Fabri con Benveniste y Barthes, acerca de la universalidad de las unidades lingüísticas (Vitale, 2004: 101). Objeta que la noción de narración en los textos literarios puede no coincidir punto por punto con la lectura de una película, ya que ésta excede el sentido de lo meramente discursivo.



imágenes y desarrolla, en consecuencia, un juego que reelabora multiplicidades de lectura que posibilitan al espectador un recorrido, nunca lineal pero sí preciso, de lo macro hacia el detalle, hacia el *punto exacto* al que el niño alude.

Amanda intenta explicar y responder a las preguntas sobre lo que ha sucedido durante sus vacaciones e introduce así la voz de Carla, la madre de David, habitante del pueblo, quien se encuentra aterrorizada por lo ocurrido a su hijo; una intoxicación y posterior transmigración en la que, aparentemente, con la ayuda de una curandera, el espíritu del niño fue mudado a otro cuerpo para sobrevivir y alguien más ocupó su lugar.

La película no parte desde el hospital, sino que en la escena inicial Amanda se encuentra acostada boca arriba en el barro, su mirada apunta a un cielo que apenas se vislumbra entre las copas de los árboles (**Figura 1**). Agónica, Amanda dialoga con David mientras es arrastrada progresivamente hacia una barca en el lago “No puedo moverme, pero alguien me arrastra. ¿Eres tú, David?” (Llosa, 2021: 0:01:16). Como una suerte de Caronte, el niño empuja la barca (conecta, de este modo, ambos planos del universo diegético) e impulsa también la narración, siendo sus voces en *off* las que guían y orientan el resto de las escenas de la película.

En ambos dispositivos estéticos, la pregunta por lo importante funciona como un motor que impulsa el desarrollo. ¿Qué es *lo importante*? El malestar de David y Amanda, ambos enfermos, es metonímico del malestar en todo el pueblo. A medida que su diálogo avanza, lectorxs y espectadorxs comprendemos que su intoxicación se debe al contacto con agroquímicos: la historia se desarrolla en la pampa sojera, en un pueblo que se sustenta a través de un modelo agropecuario de negocios configurado con estrategias financieras propias del capitalismo tardío:

este proyecto de agricultura industrial para el sector productor de alimentos, que aquí llamamos modelo agropecuario hegemónico, se consolidó alrededor del desarrollo del paquete tecnológico de la soja RR (resistente al glifosato) y la siembra directa (no remoción del suelo) (Domínguez y Sabatino, 2006: 252).

Mark Fisher señala cómo en la contemporaneidad el *realismo capitalista* opera como una atmósfera general que “condiciona no sólo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos” (2018: 41). Observamos que, tanto en la película como en el texto, la calma que ese pueblo ideal para vacacionar aparenta sostener es horadada por un malestar que, aunque obturado a simple vista, se filtra inevitablemente para apuntar aquello *que importa*: las consecuencias de la nocividad del glifosato. Sobre el capitalismo y su correspondencia con las prácticas que devienen en la destrucción del ambiente y de quienes lo habitan, Fisher dirá:

La relación entre el capitalismo y el ecodesastre no es de coincidencia ni de accidente: la necesidad de un «mercado en expansión constante» y su «fetiche con el crecimiento» implican que el capitalismo está enfrentado con cualquier noción de sustentabilidad ambiental (2018: 44).

Al respecto, nos preguntamos: ¿cómo se manifiesta esta atmósfera que intentamos describir? Consideramos que, entre lazos y diferencias, tanto el texto como la película operan a partir de modos que producen en lectorxs y espectadorxs



un efecto del orden de lo raro y lo espeluznante. Tanto lo *unheimlich* como lo raro y lo espeluznante son definidos por Fisher como “sensaciones, pero también modos: modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción, al fin y al cabo, se podría llegar a decir que son modos de ser” (2018: 11). Mientras que lo *unheimlich* se relaciona con lo extraño *dentro* de lo familiar, lo raro nos permite ver el interior desde la perspectiva exterior, pues “es aquello que no debería estar allí” (2018:11). Por su parte, lo espeluznante es la falta de ausencia o la falta de presencia: “¿Por qué hay algo cuando no debería haber nada? ¿Por qué no hay nada cuando debería haber algo?” (2018:11). En relación a la amenaza latente a lo largo de la novela y la película, eso innombrable que Amanda intenta desentrañar en el diálogo con David, nos interesa la emergencia de lo espeluznante ya que este es para Fischer una fuerza “que se esconde bajo el relumbramiento mundano del capital contemporáneo” (2018: 94).

Si tanto la película como la *nouvelle* trabajan a partir de procedimientos que generan el efecto de lo raro y espeluznante, buscamos interpretar la forma en la que el cine recoge y reelabora tales procesos del texto literario y los efectos y potencialidades de dicho efecto en ambos dispositivos estéticos. Consideramos que, a partir de esos procedimientos, *Distancia de rescate* (Llosa, 2021) y *Distancia de rescate* (Schweblin, 2017) condensan un tipo de horror en el que leemos los síntomas de la entidad espeluznante que constituye el capital en las zonas de la pampa manejadas por un modelo agrocapitalista.

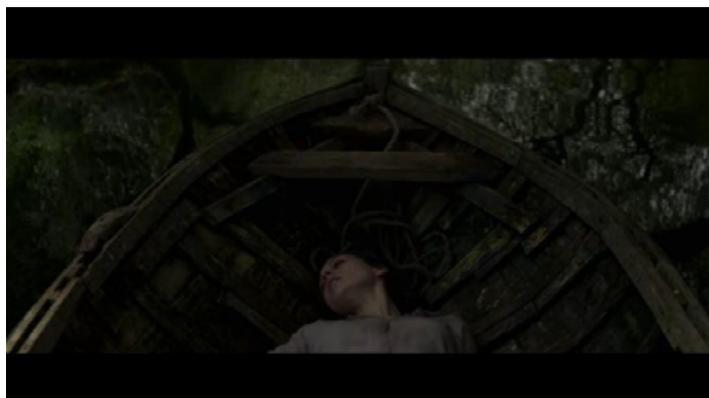


Figura 1. *Distancia de rescate* (Llosa, 2021), Captura de pantalla 56.08 m.

De la narración hacia los restos de un paradigma indicial

Tanto en el texto literario como en el film, David hace hincapié en la importancia de los *detalles*. Las preguntas de David a Amanda son puntuales y minuciosas, a lo largo del interrogatorio sostiene un tono firme y por momentos autoritario. Para Lucía, de Leone “David inventa un tono, establece un posicionamiento y pregona una teoría del detalle” (2017: 71). Detalle: un sustantivo que ofrece varios matices semánticos como para transformarse en un territorio de potente plurisignificación cuya estructura habría que restaurar, releer y que, en la opacidad de su anamorfía, sugiere líneas de lecturas posibles a partir de una lógica indicial (Comolli, 2016: 36). Ambos dispositivos semióticos (película y texto), en su *incipit*, siguen esta lógica:

“seguí, no te olvides de los detalles” (Schweblin, 2017: 14) o bien “los detalles Amanda, hay que ver los detalles” (Llosa, 2021: 0:05:25).

Si seguimos esa suerte de *pulverización del sentido* (Machado, 2009) que propone el texto audiovisual tendríamos que detenernos, como se sugiere en el texto literario, en los detalles. Estos detalles son insinuados en la película a través de procesos de composición fotográficos en los que la cámara se detiene en imágenes de gran potencia alusiva: la barca, el centauro, los gusanos, el rocío, las latas de conserva, las pulseras, etc. Es decir, desde el montaje/desmontaje que propone Llosa se deja vislumbrar, en el intervalo de este uso simbólico de la imagen, aquello que por ser tan evidente no se puede visualizar/enunciar.

Estas escenas son acompañadas por David que habla y escucha desde el matiz cuasi mayéutico: a partir de preguntas y respuestas que operan desviándose de lo obvio, desbaratando la arrogancia de una réplica esperada, descarrilando el discurso hacia nuevas significaciones. Tal como se mencionó previamente, la persistencia del niño siempre gira en torno al encuentro de lo *importante*, y es esta búsqueda la que permite que el relato progrese. En su trabajo a partir de indicios, David elige dirigirse hacia la diferencia, los pequeños gestos que podrían pasar desapercibidos en la vorágine del relato.

En este sentido, los entramados se posicionan en una suerte de umbral en el que lo meramente conjetural habilita dudas, preguntas, indagaciones. Como nos lo explica Carlo Ginzburg, lo que caracteriza al saber indicial es la capacidad de llegar “a partir de datos experimentales y aparentemente insignificantes, hasta una realidad compleja no directamente experimentable” (1989: 183). Esta opacidad propia del detalle se hace más evidente en la charla que las protagonistas tienen en el interior del coche, pues, de hecho, Carola/Carla² dice con reticencia “si te cuento no vas a querer verme más” (Llosa, 2021, 00:09:14) o “si te cuento no vas a querer que él juegue con Nina” (Schweblin, 2017: 15), movilizandando la estructura básica del *suspense*, como si lo inevitable fuese lo que vendrá después, luego de narrar esa historia. ¿Qué es acaso lo *importante*? Llegamos a *lo que importa* a partir de huellas veladas ya que es esquivo, lo que refuerza la sensación de lo espeluznante, de que hay algo que no puede nombrarse porque *no debería estar allí*. En la búsqueda de lo importante se despliega una constelación de indicios que generan incertidumbre, síntomas que David va señalando a una Amanda desorientada, perdida, angustiada por la urgencia de una muerte que se avecina.

Lectorxs/espectadorxs nos encontramos en un escenario desconcertante: desconocemos la situación concreta en la que se inicia el diálogo, y a su vez, quienes conversan buscan definir “los gusanos” que consumen a Amanda, *lo importante* de lo acontecido, pero no lo logran. No sabemos a qué se debe el interrogatorio, y las preguntas de David resultan insistentes y, en apariencia, arbitrarias. Tanto en el diálogo del texto como en la voz en *off* de la película hay una constante diferenciación entre un pasado eufórico, casi idílico y una actualidad en la que todo ha cambiado:

2 Carla (personaje de la novela) es nombrada en la película como Carola. De tal manera que escribimos Carla cuando hagamos referencia al texto de Schweblin, Carola cuando citemos la película, y Carola/Carla cuando sea innecesaria la distinción.



- Era mío. Ahora ya no. (Schweblin, 2017: 15).
- Pero era un sol, Amanda, te digo que era un sol. Sonreía todo el día. (Schweblin, 2017: 15)
- Era otro tipo, Omar. (Schweblin, 2017: 17)
- Sí, ese es Omar ahora —dice Carla negando con la cabeza—. Cuando lo conocí todavía sonreía, y criaba caballos de carrera. (Schweblin, 2017: 17)
- Ahora ya no me llama mamá. (Schweblin, 2017: 19)
- Carola: Algo se metió en el cuerpo de ese caballo, y lo que fuera que se le había metido también lo tenía mi David (Llosa, 2021: 0:23:11)
- Amanda: ¿Y no lo tocaste, no le diste un abrazo?
- Carola: Ese ya no era mi David. (Llosa, 2021: 0:32:52)

David dialoga con Amanda, como mencionamos anteriormente, desde una suerte de límite entre la vida y la muerte. Esta *frontera* se materializa en la película al posicionar a Amanda en una zona incierta, oscura, liminal en algún bosque pantanoso y lúgubre. El diálogo es una reconstrucción de lo sucedido, pero, ¿qué ha sucedido?, ¿cuál es el hiato, lo no dicho, que se teje a partir de lo narrado y del presente de Amanda y David, en esa especie de limbo, ese territorio acuoso, indeterminado, conjetural?

Esas respuestas, si bien ancladas en una vivencia particular, se desvanecen, se vuelven inasibles y comienzan a diseminarse por todo el entramado narrativo. Por tanto, lo que *más importa*, quizás, sean las preguntas; lo que *más interesa* es aquello que estuvo presente todo el tiempo pero que nunca logramos ver, lo que más importa es esa segunda historia que se filtra por las grietas de la primera.



Figura 2. Distancia de rescate (Llosa, 2021). Captura de pantalla, 3.09 m.

La indeterminación en torno a lo acontecido mantiene a lxs lectorxs/espectadorxs en vilo ya que abre múltiples interrogantes que conducen a respuestas siniestras o a un desconocimiento que perturba: ¿De quién es el niño ahora? ¿Por qué ya no llama madre a Carla/Carola? ¿Qué pasó con los caballos? Habría, desde nuestra perspectiva, algo más siniestro que la hipótesis fantástica de una transmigración.

En cuanto a Carla, desde su aparición en el relato, su imagen se configura como la de una mujer muy atractiva, nerviosa, rodeada por un aura de misterio. La relación entre turista y habitante del pueblo es ambigua: “Hay algo de mutua fascinación entre nosotras, y en contraste, breves lapsos de repulsión, puedo sentirlo en situaciones muy precisas” (Schweblin, 2017: 12). La sensación paradójica que Amanda siente por esa mujer pueblerina es metonímica de lo que, a medida que pasan las horas, en ese lugar

sentirá por el pueblo (Tassara, 2022). A partir de su discurso, esquivo y alusivo, Carla siembra el nerviosismo en Amanda, pero también en lxs lectorxs/espectadorxs. Al igual que su hijo, se expresa con evasivas que generan la sensación de lo espeluznante en torno a la incertidumbre de que hay algo no nombrado ejerciendo su influencia.

Esta especie de fascinación entre Amanda y Carla, apenas insinuada en el texto, se trabaja de forma más minuciosa en la película. “Me gustó desde que la vi” (Llosa, 2021: 0:07:17), comenta la Amanda del film, y este interés se acentúa a partir de la filmación: la cámara subjetiva, que ocupa el lugar de la mirada de Amanda, se posa en cada uno de los detalles de una sensual Carola: sus piernas, su boca, su bikini dorada, sus pulseras. Sin aparente reciprocidad, Amanda observa el erotismo de Carola en el modo en que se desplaza, la forma en que toca el auto “rodea el coche, acariciándolo con la mano” (Llosa, 2021: 0:03:19), la manera en la que toma sol, acostada con displicencia junto al lago. Las escenas de complicidad entre las dos (cuando Amanda le enseña a manejar a Carola, el freno abrupto y la posterior caricia), la soledad de una charla entre ambas, el alejarse de sus hijxs por un tiempo (alargar la distancia de rescate) y el baño juntas en el lago; todo está dispuesto en torno a esa fascinación (en la **Figura 2** se aprecia la escena del auto).

Por su parte, la mirada de Carola, enajenada y obsesionada por la transmigración de David, no se fija en Amanda, sino en su hija, Nina: “A este leoncito me lo robo, sí señor (...) Cómo me gustaría una Nina para mí” (Llosa, 2021: 0:53:55). Y, rápidamente, apenas ve acercarse a Amanda, se moviliza como si hiciera algo indebido. Son dos miradas que se bifurcan, esas dos focalizaciones apuntan a detalles que impiden ver lo importante, pues en la geometría de sus modos de ver señalan un campo determinado, cuando lo que importa parece siempre estar fuera de campo. En la mirada de Carola, en la posición de su cuerpo, en la proxémica y en la kinésica de sus movimientos torpes (retroceso en cuatro patas, como si se tratase de una fiera huyendo), podemos advertir cómo en el film se refuerza la idea insinuada en el texto de Schweblin de lo indebido del acercamiento (**ver Figura 3**). La performatividad del enunciado que Carola expresa de modo cuasi infantil, mientras acaricia a Nina, se desplaza del enunciador hacia el espectador que es tocado, desacomodado por esa enunciación.



Figura 3. *Distancia de rescate* (Llosa, 2021). Captura de pantalla, 54.23 m.



¿Acaso lo *importante* tiene que ver con Carola y lo que puede llegar a hacer una madre desesperada porque cree haber perdido a su hijo? La posibilidad de que algo perturbador haya ocurrido en torno a Nina llega a su clímax en esta escena. La figura de Carola provoca la forma inquietante de lo espeluznante: bajo la fachada hermosa de esa mujer podría habitar algo siniestro, algo que no se muestra por sí mismo ni de manera evidente, sino por lo bajo, cubierto por otras capas de sentido.

Observamos, entonces, que una de las principales estrategias que intensifican el efecto de enrarecimiento, de *algo que no debería ser así*, es el procedimiento de alusión; las cosas que suceden o podrían suceder están mencionadas indirectamente pero nunca se nombran. Historia esquiva, entonces, que es reconstruida a partir de vestigios. Esa búsqueda de indicios que instaura David se materializa en ese juego entre lo visible y lo no visible (campo/fuera de campo), en la geometría de las miradas que se detienen específicamente en determinadas imágenes, en las fisuras de sentido por las que irrumpen formas inquietantes que tensionan y alertan a lxs espectadorxs/lectorxs.

El cuerpo, lo monstruoso

El cuerpo ocupa un lugar privilegiado en el conjunto de las representaciones sociales. En tanto *interruptor* con el mundo, no sólo es vehículo de una cantidad de funciones físicas, sino que se le otorga una posición en el mundo producto de las intensidades simbólicas, demarcadas por un contexto sociohistórico y un marco de inteligibilidad cultural (Le Breton, 2009: 14). El cuerpo supone, en este sentido, una multiplicidad de miradas que buscan otorgarle sentido al espesor de la carne en base a una axiología de las relaciones con los otros y con la ecología urbana.

Mabel Moraña, en *El monstruo como máquina de guerra* (2017), posiciona al monstruo “como dispositivo epistémico: en su singularidad como artefacto cultural, en su virtualidad ideológica y en su ubicuidad política” (2017: 22), por ende “como una constelación de sentidos” tensionados dialécticamente entre campos de manera “fragmentaria y polémica” (2017: 22). Puesto que

El monstruo revela en la realidad lo que los ideogramas de la racionalidad occidental han obnubilado, creando un campo de significaciones que desnaturaliza el mundo conocido sometiéndolo a otras lógicas, poniendo a prueba su umbral de tolerancia, desfamiliarizándolo (Moraña, 2017: 23).

En este apartado nos preguntamos por los modos mediante los que David es construido como una entidad monstruosa cuyo cuerpo constituye un elemento clave para leer lo *importante*. El cuerpo monstruoso de David, así, se suma a esa constelación de pistas que irrumpen y desestabilizan ese escenario aparentemente calmo horadando el paisaje idílico de la zona pampeana.

La monstruosidad del David del presente de la enunciación, a la que se alude discursivamente en el relato de Carla/Carola, se hace aún más evidente en el film, cuando la voz de Carola es acompañada de escenas maternas del vínculo que solía tener con su hijo. Estas imágenes profundizan el contraste entre el David del pasado, un niño dulce, tierno, infantil y el David del presente, una criatura que su madre desconoce. Es sobre el espesor del cuerpo de David, enrarecido a partir de su



transmigración, que la linealidad de las convenciones representativas se fractura: su mirada, sus movimientos ágiles y escurridizos, su cuerpo herido por los cortes del hilo sisal que utilizó la curandera para migrar su espíritu y curar su intoxicación.

El aspecto monstruoso de David se complementa y potencia con los matices de su voz. Es una voz cuasi fantasmagórica que susurra misteriosamente al oído de Amanda. La presencia de algunos elementos *paranormales*, la posibilidad de que sea un espíritu quien posee el cuerpo de David, la alternativa incluso de que el hijo *original* haya muerto, rodean al niño de un aura perturbadora. Esta insinuación de que hay algo fuera de lugar se confirma con la afirmación de su madre, quien tras relatar varios de los sucesos ocurridos en torno a su hijo, afirma: “Así que este es mi nuevo David. Este monstruo” (Schweblin, 2017: 34). ¿Y qué es un monstruo si no lo desconocido, lo indefinido?

Para Carla y su esposo, la supuesta transmigración convierte a David en una alteridad despreciable, alguien que debe ser excluido por su rareza. En la serie de taxonomías que desde la antigüedad se utilizaron para definir lo humano (humano/animal, hablante/viviente, naturaleza/cultura, vida política/vida biológica), el desecho, las identidades que permanecen en una zona de indiferencia y excepción se asocian al *monstruo*. En el texto David es descrito como un niño con manchas en la piel, quien después de haber sufrido la transmigración comienza a tener actitudes erráticas y siniestras. Cuando en la película finalmente David aparece en escena, el cuerpo del niño ya carga con el peso de lo espeluznante, pues supone esa presencia que no debería estar allí (hay algo en ese David transmigrado que no pertenece a él).

En su *Tratado sobre los animales* (1994), Aristóteles es quien primero define lo monstruoso como aquello que va en contra de la norma. Lo monstruoso implica una exclusión inclusiva: pertenece a la naturaleza, pero va en contra de ella y su normalidad; se podría decir que el monstruo es aquel que ha perdido toda identificación con su comunidad. Desde su enfermedad, David es rechazado por sus padres y desplazado desde el eje de lo humano hacia un territorio que lo convierte en una entidad *indeseada*. En la película, vemos a David trepando entre los árboles, apareciendo en los lugares menos pensados, corriendo y moviéndose de una forma particular, pero, ¿no son acaso los espacios y hábitos a los que queda relegado y en donde puede moverse sin recibir la hostilidad de su entorno?

Al ser marginado, sometido a una supuesta *migración de espíritu* para conservar su vida, y, en consecuencia, rechazado y temido por sus padres y recluido en una salita de emergencia, David, desde su condición de alteridad monstruosa, percibe los sucesos desde otra perspectiva. Schweblin y posteriormente Llosa le otorgan a este personaje una mirada crucial que nos orienta hacia lo importante. David lleva a cabo una rebelión: en sus palabras y en su cuerpo resuena una advertencia, él nos advierte que hay algo más, “una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (Schweblin, 2017: 124).

El punto exacto

Las acusaciones que recibe poco importan a David, quien asegura su inocencia e interpela constantemente a Amanda para que encuentre los indicios de lo que de verdad importa. Es en pocos momentos de la narración que David detiene a Amanda para señalar cuáles sí son los elementos relevantes. Estos detalles se expresan en



el texto verbalmente y en la película a partir de planos que detienen la mirada del espectador en aquello que a simple vista podría parecer imperceptible.



Figura 4. *Distancia de rescate* (Llosa, 2021). Captura de pantalla, 1.06.38 m.

Sobre el final de la charla entre Amanda y David se evidencia en torno a qué elemento gira la amenaza latente en el lugar, qué es aquello que realmente importa para David. En la película, esto se termina de construir en una escena en la que vemos esa zona de indeterminación entre el detalle y la totalidad que permite leer de cierta forma lo que acontece. En efecto, como ya anticipamos, esa relación metonímica entre lo general y el detalle, entre lo inductivo y lo abductivo, es la que recrea esa *atmósfera* asfixiante que mantiene la tensión a lo largo del texto.

A punto de irse, después de tomar la determinación de abandonar sus vacaciones, Amanda decide hacer una breve parada en el trabajo de Carola junto a Nina. Mientras la esperan, deciden sentarse en el pasto. Nina se moja con el líquido derramado de los bidones de un camión de carga y dice “Mami, me mojé” a lo que Amanda, que no vio lo ocurrido, le responde “No pasa nada mi amor, es rocío” (**ver Figura 4**). Las imágenes que observamos mientras ocurre este diálogo son primeros planos del pasto, la soja, el rocío que cuelga (**ver Figura 5**). David señala “este es el punto exacto” –en el texto afirma “Es esto. Este es el momento” (Schweblin, 2017: 64)– y la visión se amplía para mostrar a varios hombres fumigando y un avión agrícola volando. Poco después, el problema de los sembrados es mencionado cuando Amanda escucha de Carla una explicación sobre la intoxicación de David:

- ¿Con qué fue que se intoxicó?
- Eso pasa, Amanda, estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlo te sorprende la cantidad que hay. (Schweblin, 2017: 70).





Figura 5. *Distancia de rescate* (Llosa, 2021). Captura de pantalla, 1.19.42 m.

Carla no puede ser ajena, como esposa de un criador de caballos, a los conflictos que desata el avance de los negocios del agro entre quienes luchan por una agricultura o ganadería familiar, como su familia, y las grandes empresas industriales, asociadas a los plaguicidas. La contaminación ambiental es una de las formas que tienen estas empresas de ganar la batalla, ya que permite, afectando la salud de las personas (David, Amanda, Nina, los otros niños), exterminando animales (caballos, perros, patos) e intoxicando cultivos, desplazar a las familias lugareñas, logrando en algún momento que abandonen los campos, y obtener así el monopolio de las tierras. El juego en el que quedan atrapados los habitantes del pueblo es perverso. Por un lado, sus reclamos son ignorados por las autoridades, por otro lado, difundir la problemática podría dar una *mala imagen* y espantar a los turistas, o en caso de que alguno se intoxique, ocupar un lugar preciado en el precario sistema de salud que corresponde a los pacientes de la zona.

Distancia de rescate nos posiciona en el escenario de una disputa vigente sobre los usos del territorio. Los efectos de los agroquímicos están en todas partes, avanzan como una costra que cubre por completo el lugar. Si seguimos la propuesta de David de encontrar lo *importante* y nos detenemos en los gestos que apunta como significativos, notamos que sus intervenciones trazan un recorrido que indica el peligro que representa cada espacio de la Pampa sojera (David señala como importantes las largas hectáreas de soja y el perro cojo, enfermo, que sale de ellas, el rocío que en realidad es glifosato, el sueño en que Nina le muestra a Amanda una lata de arvejas industriales, de producción masiva). La distancia de rescate, mecanismo que utiliza Amanda para que su hija no se aleje demasiado y preservarla del peligro, apuntada por David como “muy importante” (2017: 37), nunca es suficiente si el más mínimo contacto representa un peligro mortal.

El escenario que nos presentan Schweblin y Llosa se corresponde con la situación que viven poblaciones argentinas dedicadas al agronegocio. Domínguez y Sabatino (2006) comentan cómo en este siglo nuestro país se transformó en “republicueta sojera”. Si lo leemos en la actualidad, esta apreciación de Domínguez y Sabatino tiene mucha más relevancia pues el “dólar sojero” no sólo demuestra una asimetría de la soja en relación con otros productos del mercado exportador, sino que también se presenta como panacea para conservar reservas y detener la devaluación.

Tanto en el texto como en el film no se habla nunca de médicos, el personal a cargo del cuidado de los cuerpos enfermos está compuesto por enfermeras. Así como David, muchos otros niños monstruosos habitan el pueblo. Son aproximadamente

treinta y tres y pasan la mayor parte de sus días ocultos en el hospital; son “chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es muy colorada, muy colorada y escamosa también” (Schweblin, 2017: 108). A pesar de conocer la gravedad del asunto, ya que tiene un hijo enfermo, o precisamente debido a que lo sabe, la enfermera que examina a Amanda cuando se enferma decide simular que es algo ligero, darle una pastilla a ella y a Nina y encargarse de que se relajen y no vuelvan. Los habitantes de este pueblo constituyen una molestia para el avance de las biotecnologías. No pueden ser eliminados expresamente, pero, como bien sabe David, el hilo está suelto; la educación, la información, la salud, todas las instituciones dependientes del poder colaboran para que la plaga avance en silencio. Lo que está en juego, lo que se disputa en estas instancias, es la vida misma: las vidas que se mueven en el texto están todas, de una forma u otra, condenadas, o en términos biopolíticos (Foucault, 1991 y Agamben 2017), rechazadas hacia la muerte.

Si esto es algo que pasa, si los abundantes indicios de la intoxicación por la siembra están en la calle, ¿por qué no hay información disponible, médicos, precauciones, políticas sanitarias y de medio ambiente? ¿Por qué se continúa con este modelo de producción sojera con total impunidad, encubierto por una serie de supersticiones y evasivas que rodean a las víctimas? El escenario que plantea *Distancia de rescate* visibiliza el costo que acarrea el supuesto desarrollo, en el cual humanos, animales y hábitats naturales son sacrificados en pos de la megaproduktividad. A su vez, visibiliza que la distancia de rescate no sólo es ineficaz, sino también ilusoria, pues la magnitud del monstruo del capital parece devorarlo y contaminarlo todo.

En este punto, observamos que el *cronotopo* en el cual se ubican ambas producciones señala un nuevo rostro de lo espeluznante y un nuevo monstruo de magnitudes siderales: el capital. En su texto *Capitalismo caníbal*, Nancy Fraser (2022) advierte que es un error entender al capitalismo como un sistema meramente económico; es necesario comprenderlo como un sistema social, ya que implica agenciamientos, posiciones y relaciones socioculturales complejas. Para pensar la pregunta por lo espeluznante que hallamos en David en relación a las fuerzas que rigen la sociedad capitalista, retomamos a Fischer: “Lo espeluznante está ligado, fundamentalmente, a la naturaleza de lo que provocó la acción ¿Qué clase de agente ha actuado? ¿Acaso existe?” (Fisher, 2018: 13). El capital es el conflicto que modela la vida de este pueblo alejado de los centros urbanos y lo constriñe, lo daña, lo altera. El capital es el que moviliza a las familias pudientes, como las de Amanda, desde los centros urbanos hacia el campo, hacia el ocio de una clase social, el descanso, la vida en familia, intentando rememorar algún tiempo lejano en ese locus amoenus que en realidad está corrompido. Lo que contamina, lo que hace daño, es ineludible a pesar de la distancia de rescate, en palabras de Fisher: “el capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial” (2018: 13). En definitiva, todo se trata de negocios, de la disolución de los sólidos (territorio, pequeñas economías, familia, etc.), del desprendimiento de la economía del ciclo vital que otorga continuidad y sentido a la práctica agropecuaria (los modos de entender el mundo) que en pequeñas comunidades aparece emborronado por un estado líquido, gaseoso, inapreciable a simple vista; siempre más allá de las acciones y los agenciamientos concretos. Si un ciclo vital es algo que puede reiniciarse, si la continuidad que forma parte del ciclo vital parece romperse, ¿qué quedará de todo esto sino territorios yermos, inhabilitabilidad, contaminación?



Consideraciones finales

Habría, hay también un "visible más allá de lo visible", lo no visible y el fuera de campo se recubren y se descubren al mismo tiempo: los límites del ver, como los límites del cuadro, convocan a las potencias de lo imaginario. Las palabras y las imágenes (sustancia del cine) forman juntas una suerte de torzada en la que unas y otras se designan y enmascaran a la vez. (Comolli-Sorrel, 2016: 31)

Nos propusimos leer en diálogo dos lenguajes artísticos, literatura y cine. Para esto, abordamos la *nouvelle Distanza de rescate* y su adaptación cinematográfica. La hipótesis que puso en marcha nuestro trabajo fue que en ambos textos se generan modos narrativos y cinematográficos de percepción que oscilan entre lo raro y lo espeluznante.

Al indagar en el film la transposición de la novela que realiza Llosa, podemos ver que la película nos ofrece un mundo diegético plástico en el que la potencia del montaje se articula en torno a la propuesta que elabora David (tanto en el film como en la novela): la búsqueda de lo importante. Sobre esta búsqueda, que convierte ambos textos en narraciones fragmentarias, esquivas, que no siguen la linealidad del relato tradicional y se abren en múltiples líneas del suspenso, nos centramos en dos observaciones principales.

Por un lado, nos interesó el trabajo de David en torno a una lógica indicial. David guía la narración a partir de la búsqueda de indicios y son los detalles los que producen la apertura de sentidos. En la búsqueda de lo importante se dejan entrever prácticas, discursos, acciones, posibilidades en torno a qué es lo que ocurre en ese pueblo. ¿Hay otra persona en el cuerpo de quien solía ser David? ¿Hay algo del orden de lo sobrenatural en ese pueblo? ¿Acaso Carla (o Carola) le ha hecho algo a Nina? Si bien esas hipótesis no son *lo que importa*, las líneas que se abren configuran el suspenso en la trama y funcionan como indicadores de la irrupción de lo raro, a partir de la presencia en el mundo cotidiano de un afuera que irrumpe.

Por otro lado, a raíz de lo ya mencionado, nos detuvimos en la configuración de lo espeluznante en torno a lo monstruoso. Retomemos, por ejemplo, una de las imágenes finales del texto audiovisual: el rocío, aparentemente banal como elemento estético, no obstante asociado a lo monstruoso de los agrotóxicos, se desterritorializa y evoca lo que debería ser evidente por sí mismo pero que no lo es. En su pliegue nos dice que hay algo fuera de lugar en esa codificación simbólica de lo idílico. En efecto, si el espectador ha seguido la ruta del detalle que se configura a lo largo del film, esa imagen aterra, pues sabe que no es sólo rocío, sino que hay algo más allá de ese signo en apariencia prístino. Se trata, en este orden de cosas, de un sistema que opera por hiatos y fisuras y que se niega a reunir las partes de un todo: es el terror que genera la naturaleza de una acción determinada, la presencia de una ausencia que nos remite a que hay algo más, *lo importante* y que no nos alcanza con saber para desarmar esos mecanismos del capital porque cualquier agenciamiento está quebrado y disuelto.

Creemos que el encuentro con *lo que importa* no se trata de una epifanía, sino que hay que dejar pasar el relato por los ojos para extraer una lectura posible de esa vasta complejidad entretejida en múltiples imágenes. El punto exacto no se desocultó, siempre estuvo ahí donde David quiso que fijemos la mirada, y en la película se revela como tal en el momento del clímax, cuando el espectador finalmente está listo para

captarlo y las escenas, el ritmo y la música nos sugieren qué es lo importante: el campo sembrado de glifosato, los aviones y los trabajadores fumigando a pleno día. En este punto, consideramos que el riesgo de la película es hacer de *lo importante* evidente *per se*, redundando y haciendo obvio aquello que en el texto de Schweblin sólo se sugiere con finos restos de lo real.

Por otra parte, la potencia del texto de Llosa se implica en una basculación permanente entre lo visible y lo enunciable. Es decir, eso evidente, esos visibles primeros planos podrían, desde luego, ser glosados con lo enunciable. Si lo enunciable tiene primacía por sobre lo visible es porque este último se deja determinar, pero no reducir (Deleuze, 1993: 78). Y, a la inversa, lo visible, por el simple hecho de ser visible no justifica, de ningún modo, la supremacía de lo que se ve por sobre lo enunciable. Y, aunque “evidente”, la paradoja que plantea el film es la imposibilidad de nombrar aquello que genera el efecto de lo espeluznante y de determinar cuál es el verdadero monstruo, aquel que está en todas partes y en ninguna.

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES (1994) *Reproducción de los animales*. Madrid, España, Editorial Gredos.

AGAMBEN, Giorgio (2017) *El poder soberano y la vida desnuda: Homo Sacer I*. Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo Editora.

AUMONT, Jaques, BERGALA, Alain, MICHEL, Marie, VERNET, Marc (2008) *Estética cinematográfica*. Buenos Aires, La marca.

BADIOU, Alain (2016) *En busca de lo real perdido*. Buenos Aires, Amorrortu.

COMOLLI, Jean Louis y SORREL, Vincent (2016) *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital* (Trad. Margarita Martínez, 1º Ed.). Buenos Aires, Manantial.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2002) *Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid, Pretextos.

DELEUZE, Giles (1991) “Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (saber)” en *Foucault*. México, Paidós.

DE LEONE, Lucía (2017) Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate de Samanta Schweblin. *Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona*, (núm. 16), 62- 76. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>

DOMÍNGUEZ, Diego y SABATINO, Pablo (2005) *La muerte que viene en el viento. La problemática de la contaminación por efecto de la agricultura transgénica en Argentina y Paraguay*. Informe final del concurso: Los impactos socioculturales y económicos de la introducción de la agricultura transgénica en América Latina y el Caribe. Buenos Aires, Argentina, CLACSO.



DOMÍNGUEZ, Diego y SABATINO, Pablo (2006) "Con la soja al cuello: crónicas de un país hambriento productor de divisas". En Alimonda, Héctor (compilador) *Los tormentos de la materia* (248-274). Buenos Aires, Argentina, CLACSO.

FISHER, Marc (2018) *Lo raro y lo espeluznante*. Buenos Aires, Alpha Decay.

FISHER, Marc (2018) *Realismo capitalista*. Buenos Aires, Caja Negra.

FOUCAULT, Michel (1991) *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.

FRASER, Nancy (2022) *Capitalismo caníbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.

GINZBURG, Carlo (1989) *Mitos, emblemas, indicios*. Morfología e historia. Barcelona, Gedisa.

LE BRETON, David (2009) *Antropología del cuerpo y de la modernidad*. Buenos Aires, Punto de Vista.

MACHADO, Arlindo (2009) *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador. Del deseo a la acción*. Barcelona, Gedisa.

MACHADO, Arlindo (2015) *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires, La marca.

MORAÑA, Mabel (2017) *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid, Ibereoamericana.

SÁNCHEZ Noriega, José Luis (2000) *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires, Paidós.

STEIMBERG, Oscar (2013) *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la trasposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

TASSARA, Mabel (2018) *Figuras, figuraciones. Momentos retóricos del cine*. Buenos Aires, Prometeo.

VALLE, Agustín (2022) *Jamás tan cerca. El mundo que armamos con las pantallas*. Buenos Aires, Paidós.

VITALE, Alejandra (2004) "Cap. II La fundación sausserana". En *El estudio de los signos*. Peirce y Saussure. Buenos Aires, Eudeba.

WOLF, Sergio (2001) *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.



Corpus documental

LLOSA, Claudia (dir.) (2021) *Distancia de rescate*. Perú, Netflix.

SCHWEBLIN, Samanta (2017) *Distancia de rescate*. Buenos Aires, Literatura Random House.

¿Qué es lo importante? Lo espeluznante del capital en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin y la versión cinematográfica de Claudia Llosa



Universidad Nacional de Misiones

ILUSTRACIONES: Ingrid Petterson



www.larivada.com.ar

LA RIVADA
investigaciones
en ciencias sociales