

Vacíos, vacancias, errancias en Natalia García Freire, Renée Ferrer y Samanta Schweblin

Paula Daniela Bianchi¹

*Váca mi estómago, váca mi yeyuno, la miseria me saca por entre mis propios dientes
pero dadme en español algo, en fin, de comer, de tomar, de vivir*
César Vallejo

En tiempos de capitalismo salvaje y de grandes inequidades emergen en la literatura latinoamericana contemporánea, subjetividades en permanente transformación que habitan territorios transfronterizos en crisis. De ese modo, los protagonistas de “Noche de fiesta” de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire (2019), “La furia de las pestes” (2002) de la escritora argentina Samanta Schweblin y “La seca” (1986) de la escritora paraguaya Renée Ferrer abandonan sus modos de vida y hábitos para transitar mundos invivibles y *baldíos ciudadanos* en una topografía cercana a la naturaleza abriendo dimensiones renovadas ante la opacidad de un universo hostil.

Estos textos literarios afincados en los límites verbales, en los cruces de las tierras y las etnias cambian irrumpiendo la deslegitimación de ciudadanías plenas para ocupar un espacio que oscila entre “la línea delgada del amparo y la intemperie” (Rivera Garza, 2017: 17), dejando desnuda, en la intimidad de los cuerpos una red tentacular multiespecies (Haraway, 2018) y una tierra dispuesta entre astros, vegetaciones, animales, creencias y restos. Entonces ¿Qué permanece cuando la tierra arrasada expone el afuera de las pieles y el territorio? “Queda la neblina, quizá. O el humo. O no sé qué” (Rivera Garza, 2017:35)².

Los relatos con los que voy a trabajar, si bien responden a estéticas y estilos literarios diferentes, coinciden con situaciones que los ligan: nieblas, sequías, miseria, hambre, sed, antropofagia, situaciones que imponen escenas de violenta reflexión respecto de los mundos vivibles posibles donde, casualmente, la mirada ancestral e indígena revestida

¹ Instituto de Literatura Hispanoamericana e Instituto de Investigaciones de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires-Consejo Nacional de Investigaciones de Ciencia y Técnica. Mail: azuldragonk@hotmail.com

² El título del que Cristina Rivera Garza toma para su libro es una frase de la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

de necropolítica nunca desaparece, sino que aflora con ímpetu y vigencia³. Estas narrativas registran líneas profundas que nos posibilitan abordar otros modos de vida, otros escenarios (in)vivibles, otras materialidades en la superficie dérmica, corporal y territorial, otras alteridades que se fundan en el desamparo baldío de los residuos que permanecen luego del exterminio o de la precaria supervivencia compartiendo futuros inciertos en los que los “límites de lo humano” se perfilan como “vidas potenciales” de lo viviente y sacrificiales.

En los tres cuentos me interesa abordar la espacialidad en la que transcurren las historias, espacialidades lindantes, fronterizas, olvidadas en un *entre lugar*, un entre espacios, siempre baldíos como sus pocos habitantes, (esos que parecen quedar arrumbados -espacios y cuerpos- por la violencia de las políticas de Estado, por las instituciones, imbuidos dentro de las exclusiones de las lógicas económicas de la globalización y mercado) desplazados u olvidados porque no importan (Butler). Surge entonces una cuestión: ¿Cómo el espacio de entrefronteras delimita o fragua los cuerpos propios o ajenos, diferenciando, demarcando, delimitando territorio y corporalidades a los que se les imponen necropolíticas de vida y muerte?

Fronteras, cuerpos, tránsitos

“Solo queda el recurso de resistir de todas las maneras y desde todos los lugares posibles: reformular experiencias emancipatorias” (2021, 16), asegura Ticio Escobar y pienso en el cuento “Noche de fiesta” (2019) de la escritora ecuatoriana Natalia García Freites. En este relato leído en serie con el cuento “La seca” (1986) de la escritora paraguaya Renée Ferrer y “La furia de las pestes” (2015) de Samanta Schweblin florece la necesidad, el desamparo, el hambre y la sed: categorías vinculadas con la carencia, el resto y la sobra plasmados en los cuerpos baldíos⁴, en los rastros de los cambios de la

³ Este corpus está integrado también por *Para comerte mejor* (2017) de Giovanna Rivero, *Sacrificios humanos* (2019) de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero, *Entierro a sus muertos* (2018) de la brasileña Ana Paula Maia, *Mar paraguayo* (1992) del brasileño Wilson Bueno, *Montacerdos* (1987) del peruano Cronwell Jara Jiménez, “El abra” (1967) de la escritora argentina Luisa Mercedes Levinson, *La enlutada* (1967) y *El grito* (1965) de la chilenoargentina Iverna Codina, *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo y *Warma Kuyay* (1935) del peruano José María Arguedas que si bien estos últimos pertenecen a otro período literario y responden a otras estéticas literarias anticipan y se inscriben en relación de serie con esta literatura “novísima” o ultracontemporánea de transformaciones territoriales y vivientes justamente adelantando eso que continúa en una reescritura de las violencias, de las carencias baldías y de los estados de excepción.

⁴ La categoría de *baldío* vinculada con los cuerpos, las subjetividades, afectos, territorialidades y ciudadanías es una categoría que desarrollo como herramienta teórica desde 2016 en la que defino lo

precariedad que no puede eludirse de ninguna manera viable, en la reinención y la conexión de cuerpos, pieles, memorias, muertos y “hablas frágiles”.

“Noche de fiesta” está situado en algún pueblo en tránsito, en los lindes de un umbral a punto de ser traspasado, donde tres músicos atraviesan la niebla y esperan llegar a un pueblo hospitalario. No obstante, eso no sucede.

Los protagonistas son tres músicos, pero también lo son el paisaje y el pueblo. *Tiki katpchiy*, el nombre del sitio al que se dirigen, en lengua quechua quiere decir “arte que compone una música para el deleite y música que transporta y hace vibrar los cuerpos”. La inserción de una palabra de origen quechua no es inusual o inesperable de hallar en un cuento que parece transcurrir en el mundo andino. Existe en los pueblos de estos relatos, un componente indígena que revela otro orden de cosas y sentidos. Curiosamente este poblado emerge en un entre-lugar que lo distingue de los demás por sus “floripondios” y porque en él no permanece la niebla. En el medio del camino polvoriento irrumpe una voz que asevera: “No se van a confundir. Ahí todas las casas están rodeadas por floripondios” (García Freites, 2019). Al mejor estilo rulfiano nadie sabe qué es ni de dónde proviene esa voz entrecomillada, tampoco nadie le responde y continúan su travesía los tres músicos que tal como les informaron encontraron el pueblo cuando se esfumó la niebla. Lo que llama la atención es el primer impacto que describen estos hombres: flotaban casas de adobe viejo y enjuto, flores marchitas y el olor y sabor a cosas conocidas, que los trasportaba a algo común que se “evaporó”. Toda la construcción de ese párrafo, entre tinieblas dispersas y elevaciones, crea una atmósfera misteriosa y, a la vez, añeja, suspendida en una temporalidad otra a la de los personajes. El pueblo parece fantasma y solitario como un territorio vacío de almas en penas.

La melodía produjo silencio en el grupo que no quería que tocasen, mientras en el otro, las mujeres comenzaron a destrenzarse el cabello y los hombres a desabotonarse las camisas. Las descripciones de los pueblerinos no les llaman la atención a los hombres, tampoco sus movimientos sensuales y tampoco se centran en la apariencia de estos: el cantinero, “hombre viejo de ojeras grises tenía la nariz y el mentón de un duende”, un joven con el “pelo negro recogido en una trenza, y andaba encorvado” y al mínimo

baldío como metáfora de la carencia, no solo con el espacio como tal donde aparecen cuerpos despedazados, sino que retomo la idea del baldío que brota como la zona que conecta cuerpos, pieles, huesos, territorio y subjetividades enmarcados en la figura del desamparo y la intemperie que amenazan con la disolución de las especies.

contacto con uno de ellos huyó “como si hubiese visto un muerto”. Ante estos cuerpos espectrales, los músicos son descritos como un flaco alto, un gordo y un simplón desapercibido, sin otras características más que de tamaños y de carácter. Frente al espectáculo de la música festiva se prepara la verdadera noche de fiesta: “Antes de que terminaran de comer, la cantina estaba colmada de hombres vestidos con pantalón negro de paño y mujeres con faldas largas y rebosos y niños, muchos niños. Parecían cuervos, todos jorobados y apenas comían lo que había en las bandejas. (...) Una sola masa de azabache”.

Los cuerpos de los habitantes del pueblo de la música permanecen en estado de éxtasis, de fuga de la realidad cotidiana del tiempo muerto. Actúan como una suerte de grupo de pasaje o cuerpos umbrales que delinear el tiempo musical con el de los caminantes casuales. Parecen tejedores de entretiempos que combinan umbrales que se debaten entre el *bios* y el *zoe*, entre la vida, la muerte y lo vivible, de modo impreciso. En esa imprecisión residen los modos de narrar estas historias donde las experiencias de los integrantes del pueblo se dirimen en un afuera o en un fuera de lugar y tiempo mientras sus cuerpos exultantes se exhiben sin pudor para luego deglutir en el banquete final, a los tres músicos.

De algún modo, las semillas de floripondio que se pueden usar para la elaboración de la chicha u otra bebida parece haber hecho sus efectos: “El humo de aquel licor caliente se mezcló con el vaho que salía de los sobacos, las ingles, los cuellos y las espaldas y cualquier persona que hubiera entrado en ese momento en la cantina de Takikapchi habría pensado que habían caído bajo un hechizo de chamán”.

En *Tiki katpchiy*, la música los transporta y comen en comunidad, la comida ofrendada para los visitantes, los extranjeros son tomados como una ofrenda, como banquete en comunión con el resto del pueblo. Esos bocados anteceden el instante diseñado por los pueblerinos, comen y los invitan a tocar la música que los transporta, los sexualiza y dispone los cuerpos para devenir caníbales, para celebrar la bacanal humana en una fiesta compartida. La comida acompasada con la música resonando irrumpe como una escena ritual que habilita la mirada a las nuevas presas donde la sobremesa musical triunfa acabando en el plato fuerte del pueblo. Los músicos no logran sobrevivir a ser devorados si no que quedan ofrecidos como presa sacrificial, abundante, con la técnica mejorada en la destreza de respetar el vestido, el envase del cuerpo.

La frontera con la nada

La escena violenta del devorar que se produce en el cuento “La furia de las pestes” de Samanta Schewblin invierte la idea de la narrativa anterior donde los hambrientos son los pueblerinos que matan al censista por hambre, del mismo modo que sucederá en “La seca”, donde el pueblo, asesina al conductor por sed. Aquí, en los Andes donde podemos asumir transcurre la historia, el hambre lo supera todo, incluso la advertencia de no ofrecer el oro del azúcar porque puede ser fatal, pero es tarde para ello. Sorprende en el cuento la falta de movimiento que se observa, no hay perros que ladren ni niños que vayan a ver a Gismondi, el censista. Todo parece estar retratado como un cuadro en medio del desierto de la frontera que no está compuesta de niebla ni soroche sino de humanos.

El pueblo no tiene nombre, pero es un pueblo donde habita el olvido del Estado y de otras comunidades. Está fraguado como un pueblo quieto, suspendido en el tiempo y en la rabia del no querer recordar la comida que no tienen ni tendrán: “vacar mi estómago” escribiría César Vallejo. Poder poner en palabras el hambre le abre los ojos al censista demasiado tarde. Él que sabía que al Estado no le importaba esta gente solo hace su trabajo de modo mecánico y se va de sitio en sitio. Tampoco parece afectarle demasiado la ausencia de palabras.

Gismondi intenta hablar con alguien y no obtiene respuestas casi: “—Debe conocer a alguien... Un referente, ¿sabe con quién tengo que hablar? —¿Hablar? —dijo la mujer con una voz seca, cansada. Gismondi no contestó, temía descubrir que ella nunca había pronunciado una palabra” (Schweblin 2015,104-105). Quietud petrificada y silencio, falta de palabras, ausencia de sentidos y palabras se proyecta a través de un lenguaje pictórico, traducido en la inmovilidad de los personajes estáticos. Sin embargo, al igual que en el cuento de García Freire, el contacto piel con piel, con el otro diferente, extraño, es el que desencadena una reacción de huida como ocurrió con el joven de crenchas en *Tiki katpchiy* o el miedo sostenido en la mirada y en la mínima reacción del roce: “No supo que lo llevó a hacer eso, quizá solo necesitaba saber que esa gente era capaz de moverse, que estaban vivos. El chico lo miró asustado. Gismondi se incorporó. También él, de pie en medio de la habitación, miró al chico con miedo” (Schweblin 2015).

Pero cuando vacía el bolso de comida, el banquete ofrecido a todos, se produce el movimiento conjunto, el pueblo se reúne en un mismo espacio, quedan amontonados mirando con “rabia” la comida que les recordará otra vez la hambruna eterna:

La mujer miró los paquetes desparramados y se volvió con furia hacia él. El perro se incorporó y rodeó intranquilo la mesa. Por las puertas y por las ventanas comenzaban a asomarse hombres y mujeres, cabezas que se asomaban tras cabezas, un tumulto que crecía. Otros perros se acercaron. Gismondi miró el azúcar en su mano. Esta vez, al fin, todos concentraban su atención en él. Apenas vio al chico, su mano pequeña, los dedos húmedos acariciar el azúcar, los ojos fascinados, cierto movimiento de los labios que parecían recordar el sabor dulce. Cuando el chico se llevó los dedos a la boca, todos se paralizaron. Gismondi retrajo la mano. Vio en los que lo miraban una expresión que, al principio, no alcanzó a entender. Entonces sintió, en el estómago, una herida tajante. Cayó de rodillas. Había dejado que se desparramara el azúcar, y el recuerdo del hambre crecía sobre el valle con la furia de las pestes.

“El recuerdo del hambre” se intensifica de manera dolorosa y violenta y se manifiesta en el canibalismo del pueblo como una comunidad que se enaltece en el bocado compartido como un ritual, pero no erótico ni festivo sino rabioso.

Desesperanza

En el cuento “La Seca” (1986) de Renée Ferrer, el pueblo se transforma en una comunidad asesina mediante la necesidad tomar el agua. También en “La seca” asistimos a un universo rulfinao, incluso su inicio así lo indica de manera explícita: “En un lugar desolado del trópico había un pueblo parecido a Luvina, por su tristeza polvorienta y porque hacía años que no llovía” (Ferrer 1986, 105). Tierra infértil como Comala o Luvina, tierra seca donde el pueblo aparece errante y espectral: “Fantasmales los rostros se pegaban a los huesos tomando la expresión estática de las máscaras” (104). Si los pueblerinos de Schweblin intentan dejar de pensar en el hambre, estos dejan de pensar en el agua: “Cuestión de acostumbrarse, no pensar en el agua” (106) y la suplantán por sangre de los muertos como los otros por la tierra, orines u otros fluidos abyectos: “Se volvieron de piedra, cada vez más insensibles y esqueléticos. Se seguían bebiendo los orines y las lágrimas.” (108). Ya no podemos abordar la idea de un pueblo enmarcado en la pintura, sino que parecen estatuas de sal, de piedra, de algo que no tiene humanidad, casi. Incluso en una escena desolada unos niños son reprendidos por su madre porque juegan con los huesos de sus abuelos, en la reprimenda se intuye el respeto por los cadáveres familiares, pero luego esas partes de la osamenta sirven de juguetes para los infantes.

Solo un habitante, un padre recurre al recurso de idear un plan con las escasas fuerzas que aún le quedan para salvar a sus hijos. Lo único que permanecía en algunos era una tibia esperanza de que el tren aguatero que pasaba cada tres meses por allí se detuviera alguna vez en ese páramo parecido a Luvina “por las congojas” (108). En un pueblo que no tiene noción del tiempo sabían aguardar los pocos que quedaban. Eleuterio, el padre de los infantes, cuando escuchó a lo lejos el silbido del tren ofrece a sus hijos como

víctimas sacrificiales atándolos juntos en los rieles de las vías, así se detuvo el tren. El pueblo masificado sin consultarse y de modo coordinado asesinó al conductor y desesperadamente bebieron a borbotones el agua del vagón. De tal modo, que murieron por el exceso de líquido algunos, por asfixia de unos contra otros para ser los primeros en beber, otros. Finalmente, murieron todos llenos de agua: “en el dolor del exceso, sin acordarse de desatar a los niños que seguían mirando el cielo”⁵ (108).

El pueblo se extingue en el asalto al tren del agua porque mueren de exceso de sed.

Cierres abiertos

Asistimos en estas historias a la falta de elementos vitales como el agua o la comida. Comen tierra los habitantes del cuento de Samanta Schweblin y pareciera que se plantearan nuevos vínculos; los habitantes del cuento de García Freire se comen a las palomas pero también a los músicos, alimentan el alma, ya que no pueden hacerlo de otro modo, y los de la seca cometen un crimen que es castigado con la desaparición de un pueblo y el abandono de los niños allí en medio de la nada y los humanos en estos tres cuentos toman la figura animalizada u humanimal.

Otra cosa que quiero formular es que en estos cuentos no existe el placer en el cocinar la carne o comerla directamente cruda o chupar la sangre de Gismondi o beber el agua hasta morir por su exceso. Tampoco rituales, excepto en el cuento de García Freire donde tras la advertencia, y lejos del soroche, comen, escuchan música, se miran y se desatan ropas y cabellos para comerlos. Entonces, el sentido de comunidad y tornarse un cuerpo otro en la precariedad del fin del mundo, los depredadores del hombre por el hombre y el hambre que aflora en la falta, en la resta, en la escasez, hace que asistamos así a la masacre, a la pulverización de hombres que pasan por esos pueblos, trabajadores del Estado o independientes (censista, aguatero o músicos), que transitan por esos pueblos suspendidos de ciudadanías, fantasmas, al punto que se extinguen hospitalariamente (en el sentido derriano), por ser consumidos a través de la voracidad temporal suspendida entre el soroche, el hambre y la sed.

La escena del niño apuñalando a Gismoldi mientras se desangra y muere a la mirada a merced de la mirada imperturbable del resto, altera la lectura, ese punto de no reacción aparente mientras se meriendan al censista registra la desesperación que transforma el cuadro costumbrista en un cuadro de horror y al mismo tiempo de alivio. El pueblo

⁵ En el cuento “Luvina”: “nunca verá usted un cielo azul en Luvina” “...Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca”.

funciona de modo conjunto, al unísono, tras una queda advertencia. No así en el pueblo de los floripondios donde algunos quieren impedir la antropofagia, ¿lo salvaje? Sin embargo, una vez iniciada la música ritual, todos se mancomunan en el rito de la sensualidad y la comida de otros humanos. Al igual que en la Furia es también “un niño el que empieza la carnicería” en “Noche de fiesta” y en “La seca”, salvo los niños atados a las vías del ferrocarril con la mirada hacia el cielo seco, fallecen todos tras beber de modo animal y salvaje de manera compartida.

Lo que me lleva a una reflexión respecto de una línea teórica de Jacques Rancière cuando hace mención a que el mundo compartido no es de igual modo compartido, afirma Rancière: “la parte de los que no tienen parte”. A esta frase recurrió la escritora chilena Diamela Eltit para explicar porqué por ejemplo, la machi Francisca Linconao y otros sectores de los que no tienen parte (que son invisibles al Estado) tomaron una parte, no los vieron venir. Algo similar sucedió con la irrupción del maestro de la sierra peruana, el hoy presidente Pedro Castillo. Porque muchos sectores situados en sitios perdidos, pero no tanto emergen permanecen están ahí, si bien no acceden ni participan de los bienes comunes como en estos casos agua y comida, parecería entonces que no forman parte del mundo de todos, compartido, porque quedan por fuera de los recursos y del mundo de todos, aunque no es para todos. Muchos que no tienen nada comprenden que no les toca ni las migajas de la parte, como en La furia de las pestes, porque los recursos esenciales no son compartidos, muchas comunidades excluidas esperan alguna limosna en época de elecciones y otras como milagro o cuando pasen músicos como banquete ritual. Por eso, afirma Judith Butler que “quizás hay un mundo singular, y hay muchos mundos que no son parte de este mundo y hay muchos de estos mundos que se superponen, que subyacen, que sirven a este mundo, pero no son parte de él. Quizás tengamos que hablar entonces, de porciones, ya que el mundo no está comprendido de forma equitativa”. O como manifiestan Marie Louise Pratt cuando menciona su teoría compartida de las cosmopolíticas o Donna Haraway cuando llama a que nos unamos de modo tentacular con todas las especies para enfrentar estos mundos heridos, quebrados pero no extintos o como Josefina Plá cuando explica de qué modo todos formamos parte de este mundo desigual a partir del ñandutí, ese tejido como tela de araña que nos mancomuna a todas las especies incluido el cosmos, o como lo sentencia Selnich Vivas Hurtado, en una *kumai*, una poética del tejido de cestos con nuestras memorias y pieles en la cultura menika. Tenemos que ser parte todos en comunidad de este mundo.

Bibliografía:

Ferrer, Reneé (1986). *La seca y otros cuentos*. Asunción: El Lector.

García Freire, Natalia (2019). “Noche de fiesta”

Schweblin, Samanta (2002). *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Destino.