

CENTROAMERICANA

24.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2014

CENTROAMERICANA

24.1 (2014)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of Texas at Austin, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)
Claire Pailler (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse– Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.educatt.it/libri/centroamericana

© 2014 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-6780-702-4

CUERPOS Y ESPACIOS EN LOS CUENTOS DE CLAUDIA HERNÁNDEZ

Decepción y resistencia

EMANUELA JOSSA
(Università della Calabria)

Resumen: El objetivo de este estudio es ofrecer un análisis en profundidad de algunos cuentos de Claudia Hernández, procedentes de las colecciones *Otras ciudades* (2001), *Olvida uno* (2005) y *De fronteras* (2007), utilizando las nociones de desencanto y de estética del cinismo, propuestas por Beatriz Cortez, y de resistencia a los dispositivos del poder en la acepción de M. Foucault y J. Butler. Después de haber identificado la presencia de la vasta área semántica de la violencia, de la cual las heridas y las cicatrices se consideran hipónimos, insistiremos en especial modo en la representación de la subjetividad a través del cuerpo y del espacio, y en la identificación de un género que conjuga el humorismo y lo fantástico, para llegar a la identificación de un corpus de *relatos de resistencia* que completan los *relatos de la decepción*.

Palabras clave: Literatura salvadoreña – Claudia Hernández – Fantástico – Cuerpo – Espacio.

Abstract: Bodies and spaces in Claudia Hernández's short stories: disenchantment and resistance. The aim of this paper is to provide an in depth analysis of some of Claudia Hernández's short stories from her collections *Otras Ciudades* (2001), *Olvida uno* (2005), and *De fronteras* (2007), by using Beatriz Cortez's notion of aesthetics of cynicism and disenchantment, as well as Michel Foucault and Judith Butler's concept of resistance to power devices. The paper will suggest the presence of a broad semantic area related to violence (whose hyponymies are wounds and scars), focusing in particular on the representation of subjectivity through space and the body, and on the identification of a genre that combines humor and the fantastic. Finally, the paper will identify a corpus of *relatos de resistencia* – which integrate the *relatos de la decepción*.

Key words: Salvadoran literature – Claudia Hernández – the Fantastic – Body – Space.

Heridas y cicatrices

Cicatriz.

Señal que queda en los tejidos orgánicos después de curada una herida o llaga.

Impresión que queda en el ánimo por algún sentimiento pasado¹

En 1962 Roque Dalton titulaba “Las cicatrices” la primera parte de *El turno del ofendido*, y en toda su producción poética el tema de la herida y de la cicatriz tiene un papel decisivo, tanto al nivel personal como al nivel político. Así, mientras en “No, no siempre fui tan feo” (de *Un libro levemente odioso*) el poeta cuenta con humor la historia de las cicatrices que le han afeado; en “Todos” (de *Las historias prohibidas del Pulgarcito*) denuncia la cicatriz dejada por el martinato y por la represión del ’32:

Todos nacimos medio muertos en 1932
sobrevivimos pero medio vivos
cada uno con una cuenta de treinta mil muertos enteros.

Seguir naciendo en 1932, medio muertos, en un presente histórico que niega el progreso lineal de la historia, no significa sólo heredar la brutalidad de la represión por un lado, y la firmeza de la revolución por otro, sino también reconocer la permanencia de las relaciones de fuerza a través de las cuales se articulan y se manifiestan la violencia del poder y la posibilidad de resistir a él («La todopoderosa unión de nuestras medias vidas»)².

Unos 40 años después, en 2004, W. Mackenbach publicó una antología de cuentos del área centroamericana que se remontaban a los últimos veinte años del siglo pasado titulada *Cicatrices*³. Se trata del título de uno de los cuentos

¹ Diccionario de la lengua española (DRAE).

² Véase también E. JOSSA, “La mitad de la vida que nos dejaron”, *Centroamericana*, 2012, 22, pp. 161-179.

³ W. MACKENBACH (comp.), *Cicatrices. Un retrato del cuento Centroamericano*, Anamá, Managua 2004.

recogidos en la antología⁴, pero a la vez representa simbólicamente una síntesis de uno de los rasgos distintivos de la literatura centroamericana: la presencia de heridas, que luego se convierten en cicatrices indelebles, dejadas por los conflictos bélicos, la injusticia social, la violencia cotidiana, la discriminación política y de género. Si, siguiendo a Foucault, reconocemos en esta lista de agentes identificables, los resultados y las manifestaciones de relaciones y estrategias de poder, podemos deducir que se trata una vez más de cicatrices dejadas por las relaciones de fuerza que forman el poder. Por tanto, planteándose ofrecer “un retrato del cuento centroamericano”, como reza el subtítulo de la antología, Mackenbach parece encontrar en el perdurar de la herida, o por lo menos de su memoria – o sea la cicatriz – un rasgo distintivo de la literatura centroamericana de finales del siglo veinte. Y esta permanencia se relaciona, en mi propuesta de lectura, con la persistencia de las múltiples y variables relaciones de fuerza del poder, que, en el diferente escenario político del nuevo siglo, siguen dejando heridas y cicatrices, más allá de la violencia de la represión de los años '80, a través de aparatos de poder que determinan y limitan la subjetividad. En una entrevista con R. Menjívar Ochoa, Castellanos Moya afirma:

Cada vez que regreso al país lo veo muy violento, y lo escribo muy violento. Y es que el país es violento. Cuando alguien me pregunta acerca del ‘recurso de la violencia’, me doy cuenta de que para mí la violencia no es un recurso: es parte de la salvadoreñidad. Es una cultura muy violenta, y permea la familia, las instituciones, el estado, todo. Por eso la violencia se expresa en la literatura, y no sólo en la mía, sino en las diversas literaturas que se dan en el país⁵.

Por lo tanto, la violencia, con las heridas del presente y las cicatrices del pasado, constituye un topos que caracteriza con fuerza la literatura salvadoreña, un trágico factor de continuidad que cruza, con distinta

⁴ *Cicatrices* de la escritora nicaragüense Patricia Belli.

⁵ H. CASTELLANOS MOYA, Entrevista. “La violencia... es parte de la salvadoreñidad”, por Rafael Menjívar Ochoa, *Vértice en línea*, 16 junio 2002, <www.elsalvador.com/vertice/2002/06/16/entrevista.html>, consultado el 20 de marzo de 2014.

intensidad, las diferentes fases de la historia del país. Y es justamente la cicatriz, al ser cierre de una herida, y a la vez señal en la carne, como memoria indeleble, el vínculo entre el pasado y un presente por construir. Pero, según algunos estudiosos, en la literatura definida 'de posguerra', o sea posterior a los Acuerdos de Paz de Chapultepec de 1992⁶, prevalece un fuerte sentimiento de frustración y desengaño, que desemboca en la renuncia total de cualquier forma propositiva tanto de la política como del trabajo de los intelectuales. Beatriz Cortez la define una 'literatura del desencanto', que encuentra en el cinismo su forma de expresión más adecuada, renunciando a cualquier mensaje político e ideológico. De aquí deriva el nuevo espacio que los escritores atribuyen a la intimidad, pero sobre todo a la formación de una subjetividad precaria y subalterna a priori en cuanto dependiente del consenso de los demás⁷. La comparación con la propuesta interpretativa de Beatriz Cortez, definitivamente elaborada en un texto completo de gran relevancia crítica, me parece imprescindible. Limitándome al caso de El Salvador, es cierto que la literatura comprometida con la causa revolucionaria ha propuesto una visión fuertemente dialéctica del proceso histórico que se estaba viviendo, con una clara identificación ideológica y una fuerte valencia utopista. Con la firma de los acuerdos de paz se inicia una nueva fase de revisión de la historia y de la literatura, marcada indudablemente por un fuerte escepticismo hacia la política. El desengaño de las expectativas suscitadas por la revolución, los millares de muertos, la impunidad de los culpables y las dificultades económicas seguramente hayan creado un clima general de desaliento, por no hablar de un nuevo problema de identidad. De esta situación crítica derivaría

⁶ También sobre la definición de posguerra existe un amplio debate. Beatriz Cortez dice a propósito: «La posguerra es un término muy problemático que usamos a falta de otro y que marca la superación de la guerra. Leí una columna que se llamaba "El fin de la posguerra" cuando ganó el ahora presidente Funes. La leí con horror porque la posguerra no puede terminar hasta que tengamos un proceso de memoria, mientras eso no suceda, es difícil declarar el fin de la posguerra, por lo menos desde las víctimas». En <<http://www.elsalvador.com/>>.

⁷ B. CORTEZ, *La estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G Editores, Guatemala 2010, pp. 25-28.

la estética del cinismo de la que habla Beatriz Cortez. Es cierto que el escenario de violencia posrevolucionario no ha ratificado el fin de una actitud crítica hacia la sociedad y sus instituciones, pero también es cierto, en mi opinión, que ha determinado una demanda de renovación de la reflexión política y un nuevo método de lectura y escritura de la realidad. Escritoras y escritores han tenido que reflexionar sobre el papel del testimonio y de la narración histórica; han debido volver a formular conceptos de enorme alcance (memoria, verdad, poder, escritura...). Y no olvidemos que han tenido que enfrentarse a una problemática dimensión globalizada, como lo subraya A. Arias⁸.

El resultado de este complejo proceso no es en absoluto uniforme, tal como también afirma Beatriz Cortez, y hay otros procesos en curso para los cuales cinismo y desengaño no creo que puedan ser leídos como atributos de la nueva literatura salvadoreña. También Mackenbach, aún negando el nivel utópico e ideológico de la literatura postrevolucionaria, reivindica su carácter político:

esta literatura que muestra además no haber perdido su impronta de un compromiso moral. Esta literatura es también una escritura contra el olvido de los múltiples actos de violencia vividos por la población, sin que exista la creencia en una utopía social fundada míticamente⁹.

Otra estudiosa, M. Perkowska, concentrando su análisis en tres novelas de escritores centroamericanos y en el significado del cinismo – en diálogo con las propuestas de Beatriz Cortez – las asocia a la parresía (en el sentido de Foucault):

⁸ A. ARIAS, “Post-identidades post-nacionales: transformaciones en la constitución de las subjetividades globalizadas”, *Centroamericana*, 2010, 18, pp. 11-30; A. ARIAS, “Narratividades centroamericanas y decolonialidad: ¿Cuáles son las novedades en la literatura de posguerra?”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2012, 24, consultado el 15 de enero de 2014.

⁹ W. MACKENBACH, “Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2007, 15, consultado el 15 de enero de 2014.

Los escritores centroamericanos cuya obra comento aquí son como los antiguos parresistas que hablan con franqueza al (y del) nuevo tirano, que ya no es un dictador u hombre fuerte, sino el consenso, la mediocridad, el derrotismo, el cinismo y la infamia que parecen haberse instalado como indiscutibles, inevitables y, sobre todo, aceptables¹⁰.

En mi opinión, la actual perspectiva de muchos escritores salvadoreños une al escepticismo hacia la política, una mirada innovadora sobre la realidad y su escritura, inventando la posibilidad de crear zonas y estrategias de resistencia a la expansividad de la violencia del poder. La literatura del Nuevo Milenio continúa desenmascarando las mentiras del poder hegemónico, revelando la historia silenciada, rescatando el testimonio de los oprimidos y de las víctimas, utilizando inéditas o renovadas estrategias literarias que no han de ser interpretadas como acto de rendición. Componentes esenciales de esta nueva escritura son la ironía, el humorismo y el sarcasmo: explosivos en la escritura de Roque Dalton y poco presentes en la literatura comprometida de los años '70-'90, son ahora recuperados y se convierten en el instrumento para demoler convicciones políticas rígidas, y a la vez para renovar y fortalecer un discurso profundamente crítico sobre el poder. Buen ejemplo es la prosa de H. Castellanos Moya que, aprovechando el humorismo, el sarcasmo y la ironía y quizá justamente a través de personajes cínicos, inventa nuevas zonas de resistencia sin renunciar a una representación de la realidad que se hace discurso político.

Mi objetivo es presentar un análisis profundizado de algunos cuentos de Claudia Hernández¹¹ para ver la postura que la autora elige respecto a los nuevos desafíos propuestos por la distinta situación política del país, haciendo referencia a las nociones de desencanto y estética del cinismo, propuestas por Beatriz Cortez, y de resistencia al poder en la acepción de Foucault y Butler. La

¹⁰ M. PERKOWSKA, "La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea", *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2011, 22, p. 20.

¹¹ Se analizan *Otras ciudades* (2001), *Olvida uno* (2005), *De fronteras* (2007). Su último libro es *Causas naturales*, publicado en 2013.

referencia a la cicatriz comporta un área semántica muy densa: desde el dolor de la herida a su memoria indeleble, señal permanente en el cuerpo y a la vez certidumbre de una cura a partir de la cual se vuelve a empezar. De hecho, Claudia Hernández propone una nueva estética, un proyecto de escritura que a través del humorismo, va más allá del escepticismo y del desengaño. Por lo tanto, comparto en parte las conclusiones a las que llega Gairaud que, leyendo los textos de la escritora a través de la categoría de lo grotesco propuesta por Bachtin, nota «un aire concientizador y transformador»¹². Sin embargo, la mayoría de los cuentos de Claudia Hernández contenidos en *Olvida uno* y *De fronteras* pertenecen al género fantástico, como también lo sugiere Craft, quien reconoce la pertenencia al género fantástico de las dos primeras colecciones, considerándolas «exploraciones surrealistas de una realidad violenta y deshumanizante»¹³. A partir de los años noventa, las incursiones en el género fantástico representan un factor innovador para la literatura salvadoreña, compartido con Jacinta Escudos y hasta con autores del género testimonial, que ahora «se vale de una variedad de técnicas y perspectivas narrativas e incorpora formas no y hasta anti-miméticas de representación»¹⁴. En el caso de Claudia Hernández, lo fantástico no representa una ruptura radical con la tradición realista: de hecho, la escritora propone una modulación del género fantástico, profundamente permeada por la realidad extra textual.

Es efectivamente la propia Beatriz Cortez la que, considerando el cinismo como un proyecto fallido – «una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto»¹⁵ – busca una estética alternativa que no determine la renuncia a la participación política, a la

¹² H. GAIRAUD, “Sistemas de exclusión y violencia en relatos de los salvadoreños Manlio Argueta y Claudia Hernández”, *Filología y Lingüística*, 2010, 36, p. 100.

¹³ L.J. CRAFT, “Viajes fantásticos: cuentos de [in]migración e imaginación de Claudia Hernández”, *Revista Iberoamericana*, LXXIX (enero-marzo 2013), 242, p. 181.

¹⁴ W. MACKENBACH, “Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, enero-junio 2004, 8.

¹⁵ CORTEZ, *La estética del cinismo*, p. 26.

construcción de subjetividades independientes y sobre todo a la supremacía de la alegría y de la vida sobre el dolor y sobre la muerte¹⁶. La escritura de Claudia Hernández ofrece a menudo esta posibilidad, justamente a través de la combinación del humorismo y de lo fantástico¹⁷, lo que permite una expresión vitalista de la imaginación que se vuelve un recurso no sólo para la ruptura de la normatividad social, sino también para la construcción de una nueva reciprocidad.

Cuerpos incompletos, cuerpos resistentes

Beatriz Cortez dedica algunas páginas a la narrativa de Claudia Hernández¹⁸, en especial a tres cuentos¹⁹, analizados en una perspectiva de género y en relación con la marginación social y al problema identitario. Su interpretación de personajes y escenarios en clave metafórica es absolutamente ajustada; sin embargo ensanchando el corpus de cuentos para analizar, es posible añadir a esta lectura ‘cínica’, otra lectura que no la contradice, sino que amplía el escenario de los procesos en curso. De esta manera es posible identificar, por supuesto en modo muy esquemático, una línea ‘de la decepción’ y otra ‘de la resistencia’. El concepto de resistencia deriva de la idea de Judith Butler, referencia teórica esencial de la investigación de Beatriz Cortez²⁰, según la cual la resistencia está en los intersticios de la repetición del proceso performativo donde se puede producir la posibilidad de romper esta repetición y crear una zona de resistencia y de subversión del aparato normativo; y también deriva

¹⁶ *Ivi*, p. 284.

¹⁷ Tal vez no es casual que este sea uno de los elementos que según Roas también caracteriza lo fantástico de la narrativa española contemporánea. D. ROAS, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid 2011.

¹⁸ CORTEZ, *La estética del cinismo*, pp. 155-163.

¹⁹ “Carretera sin buey”, “Vaca”, “Fauna de alcantarilla”.

²⁰ Beatriz Cortez utiliza justamente esta noción de J. Butler en el capítulo dedicado a la destrucción del cuerpo en relación con la constitución del sujeto, pero no encuentra ejemplos ‘positivos’ de resistencia.

por supuesto de Foucault, cuando vislumbra en el rechazo (incluso inconsciente) de la subjetividad constituida de hecho, una resistencia a los dispositivos del poder. Siguiendo con J. Butler, se utiliza aquí la idea de ‘expropiación de lo performativo’ en función de una substracción del sentido históricamente sedimentado del cuerpo²¹. Por lo tanto y en mi opinión, las estrategias discursivas utilizadas por Claudia Hernández relacionadas con la temática del cuerpo, la violencia y la identidad, se sitúan en este intersticio y nacen de este rechazo y de esta expropiación, creando una nueva escritura mucho más propositiva, que se plantea como alternativa tanto a la estética del cinismo como al utopismo del periodo revolucionario.

El topos de la violencia tanto en el presente – heridas – como en la memoria – cicatrices – se despliega en la mayor parte de los cuentos de Claudia Hernández: la autora representa una violencia circulante, múltiple, que todo lo invade y de la que todo emana. Sus personajes son, ante todo, cuerpos, impregnados por relaciones de fuerza: mutilados, deformados, o bien invadidos, mortificados y anulados; a menudo, cadáveres. Son cuerpos incompletos, insuficientes, introducidos en un mecanismo incesante que los plasma y los determina. La escritora pone en escena, de forma a menudo humorística, una fisicidad marchita que choca contra la agresividad, la prepotencia y las estrategias del poder. De esta forma Claudia Hernández desenmascara los dispositivos que establecen las reglas de la convivencia y los roles, así como las dinámicas de la socialización, de la sexualidad y de las relaciones familiares.

Estos cuerpos que hablan a partir de su propia mutilación, este ‘sentimiento de no estar completo’ (del cuerpo, de la mente)²² constituyen por lo tanto una isotopía en *Otras ciudades* y en *De fronteras*, y a menudo se refieren de forma implícita a las cicatrices y al vacío dejados por la guerra y por la violencia. Sin

²¹ J. BUTLER, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid 2009, pp. 254-256.

²² Es interesante notar que la mente y el cuerpo incompletos funcionan como paradigma en *Insensatez* que empieza justamente con estas palabras: “Yo no estoy completo de la mente”. H. CASTELLANOS MOYA, *Insensatez*, Tusquets, Barcelona 2005, p. 13.

embargo, y en esto consiste mi propuesta divergente de Beatriz Cortez, la cicatriz se hace punto de salida, substracción del cuerpo a la normatividad a partir de la marginalidad ratificada por la mutilación. Los personajes de Claudia Hernández inventan otros modos de estar en la colectividad, más allá de la homologación, más allá de la definición, se abren a otras posibilidades, imaginando una distinta manera de estar en el mundo, proporcionando respuestas discordantes a los mecanismos de subjetivación. Por lo tanto, no se trata de negar las cicatrices, sino de convertirlas en funcionales para construir algo nuevo. Los personajes incompletos intentan reconfigurar el sistema de relaciones y las dinámicas de identidad a partir de su propia (real, metafórica) mutilación. Chocan sin embargo con un sistema homologado a una normalidad que no prevé dilaciones. De esta manera, en “Asimetría” un hombre rechaza cualquier relación con una mujer con dos senos distintos, a causa de la extirpación de un cáncer. La mujer querría contarle su historia, mostrarle la cicatriz, pero el hombre la rechaza diciéndose: «Siempre la sentiría incompleta»²³. La mujer es aquí la abertura relacional, la posibilidad de redefinirse a partir de su propia asimetría y de su propia excentricidad entendida como distancia del centro normativo que, por el contrario, prescribe la simetría como norma de la presentación del cuerpo. El hombre, en cambio, representa aquí la incapacidad de reconfigurar la percepción del otro.

La noción de la falta, de la privación de una parte del propio cuerpo, se delinea por lo tanto como una constante en la representación física de los personajes y quizás no es casual que sea el tema del primer y del último cuento de *De fronteras*. En el primer cuento, “Molestias de tener un rinoceronte” desde el principio se propone una situación inverosímil. Se le confía la narración a un narrador en primera persona, elección que caracteriza casi todos los cuentos de Claudia Hernández: es la voz de la narración fantástica, voz de la ambigüedad que pretende ser creída, pero a la vez es privada de garantía²⁴. El

²³ C. HERNÁNDEZ, *Otras ciudades*, Alkimia Editores, San Salvador 2001, p. 23.

²⁴ R. CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma 2000, pp. 66-67.

cuento empieza así: «es incómodo que a uno le haga falta un brazo cuando tiene un rinoceronte»²⁵. La frase está hábilmente construida: el narrador expone inmediatamente su propia mutilación, pero en seguida desplaza la atención hacia una situación absurda, la presencia de un rinoceronte, dejando de un lado la circunstancia de la propia invalidez. Pero, la situación excepcional, está contada con naturalidad: tener un rinoceronte que te acompaña por la calle no es un hecho raro, es solo incómodo: «se vuelve más difícil si el rinoceronte es pequeño y juguetón, como el que me acompaña»²⁶. Aparentemente, el joven debe resolver «el problema con cuerno»²⁷, o sea debe liberarse de la incomodidad de tener un rinoceronte. El cuento evidentemente presenta una situación en *medias res*, sin proporcionar detalles sobre las causas de la situación actual, que se muestra en toda su absurdidad: un cuerpo mutilado y un rinoceronte. La elipsis alimenta dudas e inquietudes: el animal, dice el narrador, ha aparecido justo cuando ha desaparecido el brazo. Se encuentra en una ciudad tranquila y pacífica, donde la gente no está acostumbrada a ver «un tipo con un brazo de menos y un rinoceronte de más»²⁸. Ahora todo el mundo cree que el rinoceronte es suyo, «Hasta él se cree mío. Me sigue. Me acompaña. Me da su compañía bajita y gris y me acaricia siempre con ese su cuerno que apunta hacia el futuro»²⁹. En una rápida sucesión de secuencias, el joven busca en vano dejar el rinoceronte a los transeúntes, o en casa de los abuelos, o en una región «dominada por la noche»³⁰. El animal sin embargo se queda con él y a pesar del fastidio, el narrador está contento: «lo acaricio al llegar a casa con los dedos que no tengo y le permito dormir bajo mi sombra»³¹. El rinoceronte, presencia fantástica que nace de la cicatriz, le hace sentirse bien porque lo ha escogido a pesar de

²⁵ C. HERNÁNDEZ, *De fronteras*, Editorial Piedra Santa, Guatemala 2007, p. 11.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 13.

²⁸ *Ivi*, p. 11.

²⁹ *Ivi*, p. 12.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 13.

que sea un hombre incompleto: «El me escogió a mí y no a otro, a alguno de los cientos de miles que habitan esta ciudad. Me escogió y me quiere»³². El protagonista vuelve así a poner en juego su propia subjetividad: ya no depende de la mirada de los demás, ya no tiene que plantearse el problema de si, en la calle cuando la gente lo mira con estupor, la sorpresa surja de la falta del brazo o de la presencia del rinoceronte. Su subjetividad se reconstituye con alegría sobre la cicatriz, con un cuerno tendido hacia el futuro. Si el proyecto identitario supone violencia y prevaricación, tal como afirma Beatriz Cortez³³, el rechazo de dicha identidad preconstituida contiene la posibilidad de resistencia y de construcción de un espacio de reciprocidad diferente. El cuerpo mutilado, expropiando el sentido del discurso de su producción, consigue desorientar el significado cultural del cuerpo, formado pero no determinado, por su historia sedimentada.

La mutilación del cuerpo funciona como expropiación de lo performativo también en una serie de seis cuentos de *Otras ciudades*. Se titulan “Nadia”, nombre que podría aludir a una presunta nulidad (Nada) de la persona o del acontecimiento de que se habla. Cada cuento tiene un distinto narrador; en el primero, un narrador en primera persona refiere ya desde el íncipit el evento extraordinario: «Fue a las 6:38 o 6:39 porque mi cliente de las 6:40 apareció unos instantes después para recoger su pedido de siempre y no vio a ningún perro con mano de mujer en las fauces. Dijo que a lo mejor había estado soñando. O bebiendo»³⁴.

Sin embargo, mientras lo absurdo es evidenciado por la incredulidad del cliente, la actitud del narrador es bastante desapegada, y sobre todo deja suspendida la imagen de la mano en la boca del perro para hablar de sí, de su trabajo de pequeño comerciante al que le gusta charlar con los clientes. Llega la mujer sin mano, el hombre le indica hacia dónde se ha dirigido el perro y se queda durante siete horas en espera de una noticia, de un desarrollo de la

³² *Ibidem*.

³³ CORTEZ, *La estética del cinismo*, pp. 188-192.

³⁴ HERNÁNDEZ, *Otras ciudades*, p. 13.

acción... pero no pasa nada. Mejor dejarlo estar. El breve relato parece por lo tanto el desvarío de un borracho como también sugiere la esposa del comerciante. Pero, después de unas páginas, en “Nadia (2)”, un narrador intradieгético expresa su rabia por el retraso de una mujer en su primera cita. El hombre es agresivo e implacable en su frío razonar, y cuando la mujer le dice que ha llegado tarde porque un perro le ha quitado la mano, él reacciona con violencia, sin prestar verdadera atención a lo que ella le cuenta:

El colmo fue que intentara mostrarme un muñón como prueba de que lo que me decía era cierto.

— Por favor —le pedí—, eso es desagradable. Piense en los clientes de este establecimiento. ¿Qué dirán si usted descubre los jirones de su derecha? Les echará perder el rato, se sentirán obligados a sentir lástima por usted y harán el trago a un lado y cambiarán el tema de su conversación a causa suya.

Asintió³⁵.

El hombre le paga la cuenta y se va, decretando el fracaso de una relación que no consigue ni tan siquiera empezar. En “Nadia (3)” la narración es confiada al camarero del bar en el que los dos se han encontrado, y por fin la mujer puede contar su historia: el perro, el mordisco, la persecución, el retraso a la cita... En el relato siguiente, Nadia se despide del trabajo como secretaria, tal como cuenta cínicamente otro empleado, y en el quinto relato es contratada justo en aquel bar, donde podría atraer a clientes curiosos: «Por el momento, le hemos asignado la caja. Confiamos en ella, difícilmente nos robará con una sola mano»³⁶.

Los narradores, cada uno a su manera, se distinguen por su cinismo y ejercitan su poder para eliminar, definir y confinar el cuerpo incompleto de la mujer. En el último relato, un hombre lleva al bar la mano, feliz por haber encontrado a su propietaria y poder devolvérsela, pero la mujer no se alegra por el hallazgo, se lo agradece con una sonrisa incómoda:

³⁵ *Ivi*, p. 20.

³⁶ *Ivi*, p. 43.

Me aseguró que intentaría pegársela en cuanto llegara a su casa, pero algo en el movimiento de sus labios me hizo entender que no lo haría, que tenía lo que quería, que estaba donde y como quería estar, y que de seguro arrojaría el paquete al contenedor de la basura o lo dejaría por ahí para que sirviera de alimento a los gatos. Así que no insistí más³⁷.

Nadia se niega a recomponer el cuerpo según la norma, y su mutilación actúa en función de una expropiación de lo performativo, mostrando las formas dominantes de la autoridad y los procedimientos de exclusión que éstas realizan. A partir de su propia marginalidad y a pesar de los intentos de los demás de relegarla a una dimensión mermada, la mujer vive la falta no como una laceración, sino como una posibilidad de apertura a lo nuevo, de superar creativamente la homologación. Se niega a repetir el papel, se introduce en un intersticio y se reinventa como sujeto. La cicatriz es la marca en la carne de la que partir para inventar nuevas posibilidades de resistencia a la expansividad del poder.

En “Hoy (por la mañana)” y “Llaman a la puerta”, en cambio, la cicatriz funciona de forma negativa: la memoria o la consciencia de la violencia de la sociedad impiden a los personajes actuar y de este inmovilismo nace la culpa. En estos ‘relatos de la decepción’ la comunidad es de hecho incapaz de elaborar un discurso que no sea estereotipado, está sujeta a las prácticas discursivas del poder, ese conjunto de tensiones que estructuran su forma o modo de actuar y de percibir. En el primer relato un chico huido llama a la puerta de una casa para ponerse a salvo: la mujer que cuenta la historia no le deja entrar, el chico es acibillado por los disparos mientras huye por la acera de enfrente. Al lado de estos pocos hechos se construyen el discurso del barrio, las justificaciones de quien no ha abierto su puerta, las suposiciones sobre el comportamiento de los demás; se pone en escena lo razonable de una forma de pensar común («lástima que [el chico] se hubiera metido en líos»³⁸), en el intento inútil de

³⁷ *Ivi*, p. 49.

³⁸ *Ivi*, p. 17.

alejar la realidad de la muerte de un chico y el crimen de un barrio que se funda, emblemáticamente, en la culpa:

Los dueños de la casa de esquina han salido para limpiar la mancha de sangre de su muro rosa antes de que se seque y sea difícil de arrancar; pero es ya tarde para todos: tarde para los dueños de la casa de muro rosa, que ya no podrán quitarla; tarde para el muchacho que ya no podrá recuperar lo perdido; tarde para el barrio, que siendo tan nuevo cuenta ya con su primera culpa³⁹.

En cambio en “Llaman a la puerta” es un niño de 9 años quien llama a la puerta de una pareja de ancianos: le han robado y quisiera llamar a casa. Inmediatamente uno de los dos empieza a elucubrar una serie de posibilidades trágicas: es un truco, detrás de él se esconde una panda de ladrones o bien es una broma de mal gusto «He sabido de adolescentes que ni siquiera roban, que entran sólo para burlarse del miedo de quienes cayeron en sus trampas»⁴⁰. La otra voz más clemente sugiere que podría ser un ángel, o por lo menos la ocasión de hacer una buena acción... El niño todavía no pide ayuda y los dos tienen su último intercambio: «Dile que no puedes ayudarlo. No sé cómo. Sólo apaga la luz»⁴¹.

“Manual del hijo muerto”, el relato que cierra la colección *De fronteras*, se refiere a la realidad salvadoreña de forma más explícita. El sentimiento de pena y de horror que podría suscitar la representación del cuerpo muerto de un joven está completamente ausente de la narración. De hecho, el texto es una parodia y al mismo tiempo una alusión fantástica a una realidad de violencia desmesurada, que podría referirse a la exasperada represión de los guerrilleros y civiles por parte de los militares salvadoreños a partir de los años '70, hasta los años de la guerra (1980-1992). Ya desde el título es evidente la ironía de la autora: la existencia misma de un “Manual del hijo muerto” sugiere que evidentemente la muerte de un hijo es un acontecimiento común y por lo

³⁹ *Ivi*, p. 18.

⁴⁰ *Ivi*, p. 50.

⁴¹ *Ivi*, p. 51.

tanto es útil y razonable dar instrucciones a las familias. Pero proporcionar instrucciones de un hecho que se considera al mismo tiempo absurdo y consuetudinario, implica un acto de deconstrucción de la noción de normalidad, un acto de rebelión. Por lo tanto, Claudia Hernández presenta un desarrollo de la propuesta de Julio Cortázar, que en los años Sesenta, con su “Manual de instrucciones” (la primera parte de *Historias de cronopios y de famas*) intenta rescatar los objetos y las relaciones cotidianas de su condición estereotipada y cristalizada en la banalidad, justo a través de la deconstrucción de la noción de normalidad. De hecho, si generalmente los manuales prescriben las reglas a observar para respetar las normas, los manuales de Julio Cortázar y Claudia Hernández sí que proporcionan instrucciones para una conducta adecuada frente a hechos banales o extraordinarios, pero a partir de la subversión de la rutina y de la transgresión de la norma. Existe sin embargo una diferencia substancial: mientras el objetivo del escritor argentino es la subversión de la vida burguesa y de la odiada Costumbre – contra la banalización de la vida cotidiana – el objetivo de la escritora salvadoreña es la denuncia de la violencia – contra la banalización del mal. El texto “Manual del hijo muerto” finge reproducir la página 23 de un indefinido manual de instrucciones. Las indicaciones se refieren a la recomposición del cuerpo de un chico sobre los 24-25 años, llegado a trozos a casa de sus padres. Es la “habitual” historia de un hijo que unos días antes «salió completo de la casa»⁴². En primer lugar es necesario estar seguros que se trata verdaderamente del propio hijo, visto que «no se aceptan devoluciones»⁴³. Una vez tomada esta precaución, se puede proceder a «acomodar las piezas en la posición en que se encontraban originalmente y únalas mediante costuras desde, por lo menos, dos centímetros antes de los bordes, para evitar que se desgarren las partes cuando se transporte o abrace si ocurre un arrebato de dolor»⁴⁴.

⁴² HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 107.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 108.

La frialdad de la descripción de las operaciones a llevar a cabo produce un macabro contraste con la realidad del hallazgo del cuerpo destrozado. El manual sugiere trabajar en la mesa de la cocina: «La mesa del comedor – en el caso de familias numerosas – es un lugar que reúne magníficas condiciones para el procedimiento»; pero el sitio mejor es justamente la cama dejada vacía «para efectos del resultado final, difícilmente el cuerpo luciera mejor en un sitio que no sea la cama de la habitación que el hijo o hija tenía asignada cuando estaba vivo(a)»⁴⁵. Por lo tanto, el cadáver se ha de colocar encima de la cama, con una pierna doblada y los vestidos planchados. Una nota a pie de página avisa: «para aquellos a quienes las variadas manifestaciones de la emoción les impidan reconstruir mentalmente la figura del hijo, se incluye en el Apéndice B un esquema básico del cuerpo humano»⁴⁶. A través del sarcasmo, el texto se refiere también a la impunidad de los culpables del asesinato: aconseja de hecho cubrir las manos y los pies del muerto para evitar «hundirse en la tentación de elaborar hipótesis y encontrar culpables mediante las señales que dejan»⁴⁷, visto que manos y pies «suelen – si uno se fija muy bien – revelar escenas del padecimiento pre-muerte del hijo en cuestión»⁴⁸. También se hace la hipótesis de que el chico haya sido torturado, otro evento absolutamente normal: en este caso, será suficiente extender «una capa considerable de maquillaje – colores a tono con la tez – para disimular los golpes»⁴⁹. Las cicatrices de la memoria son tratadas con humorismo y, como sugiere Beatriz Cortez, el humorismo se funda en la práctica de la irreverencia, que deriva de una actitud cínica y de distancia respecto al argumento tratado. Aquí, lo horrible o el absurdo aumentan el efecto distorsionante del relato, suscitando inquietud y perplejidad, no distancia, para así configurar una realidad al mismo tiempo textual y extratextual trágicamente distorsionada. Pues, el humor negro, como dice Roas, presenta el horror «para contrarrestar

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 109.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

el miedo a la muerte y al dolor»⁵⁰, mientras que lo fantástico presenta una realidad normalmente desapercibida o considerada imposible, para poner en discusión la presunta lógica de lo real.

Otro procedimiento de deconstrucción se realiza en “Melissa: juegos de 1 al 5”, otro ‘relato de la decepción’ en el que Claudia Hernández derriba el concepto estereotipado de la infancia entendida como lugar de la inocencia, de la imaginación ingenua y de los juegos espontáneos. La narración, una vez más, gravita alrededor del campo semántico de la violencia, de la que las heridas y las cicatrices son hipónimos. El título se refiere a Melissa, el nombre de una niña pero también de una muñeca de cartulina recortable con vestidos intercambiables de papel. Un juego antiguo y conocido, que aparentemente introduce al lector en la dimensión doméstica y acogedora de la diversión infantil. En el relato Melissa tiene cuatro años y como todos los niños de su edad se dedica a inventar juegos. El primer juego la ve tumbada en el jardín, los brazos cruzados sobre el pecho y cubierta de flores. Tal como estaba su abuela algunos días antes. Cuando su padre la ve se enfada y le ordena levantarse inmediatamente. Otro juego: tumbada en el suelo con un cinturón como cola y hojas verdes o podridas que son las vísceras, Melissa ahora es el gato que fue atropellado el día anterior. La madre, furiosa, le ordena limpiar y la niña cándidamente sugiere que pueden recogerla con la escoba y el recogedor, meterla en una bolsa de basura y tirarla al contenedor, «como hizo el vecino con el gato que arrollaron frente a su casa»⁵¹. En el tercer juego, la niña abre los ojos de par en par y se deja caer en el suelo: es un pájaro matado por una piedra. A continuación, el cuarto de Melissa se transforma en una habitación del tanatorio: las muñecas, desnudas, son alineadas en bolsas de plástico en la mesilla de noche, mientras otras esperan que la niña decida la causa de su muerte para ser sepultadas al lado de otras muñecas, ya ordenadas en el cementerio debajo de la cama. El último juego, el quinto, es por fin ‘normal’: la niña juega con la plastilina, modelando figuras de animales y de cosas para

⁵⁰ ROAS, *Tras los límites de lo real*, p. 71.

⁵¹ HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 97.

comer. Y sin embargo, incluso esta actividad, la más inocente, podría estar en relación con la muerte que obsesiona a Melissa: la transformación de los animales en comida ¿no se realiza quizás a través de otro crimen? El cuento subvierte la presunta universalidad de la noción de infancia, que no es aplicable a los niños salvadoreños «pues su mundo no se encuentra conformado por la imaginación y la inocencia, sino por la degradación y la muerte»⁵².

Humorismo e imaginación se combinan creativamente en “Abuelo” para superar el luto de un joven que no consigue aceptar la muerte del abuelo, acontecida hace ya dos años: va al cementerio y con la ayuda del enterrador recupera el cadáver con la condición de devolverlo al día siguiente. Viste el cuerpo con sus antiguos vestidos favoritos y lo prepara para la fiesta familiar. El tono de la narración es divertido: todos celebran el cadáver con alegría y emoción

no hubo quién no quisiera tocarlo. Se lanzaban a besarlo y a contarle los últimos sucesos de la familia. Los nietos no cesaban de saltar a sus alrededor [...] La abuela estaba transformada. Brillaba. Se había colocado bajo los brazos de él y me agradecía por haberlo llevado de vuelta⁵³.

Frente a tanta alegría, el joven decide no devolver el cadáver; para evitar conflictos y disgustos, con una sierra lo corta en trozos que distribuye entre los familiares: «nosotros nos quedamos con el tronco, sentado en la silla de siempre»⁵⁴. Con una condición: «que, en las reuniones familiares, cada cual llevara (sin excusas) su parte para tener al abuelo completo»⁵⁵.

Invasiones y expulsiones

En los ‘relatos de la decepción’ de Claudia Hernández se representan distintos casos de autodestrucción, por ejemplo en “Carretera sin buey”, o en “Mediodía

⁵² GAIRAUD, “Sistemas de exclusión y violencia...”, p. 98.

⁵³ HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 59.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

de frontera” donde una mujer, antes de suicidarse, se procura una mutilación. El narrador proporciona algunos datos útiles para la ambientación del relato, creando un espacio y un tiempo concretos y reconocibles: «Tres minutos antes del mediodía. Un baño público en la frontera. Mucho calor»⁵⁶. En este tiempo, en este espacio y en este clima secamente definidos, una mujer se acaba de cortar la lengua:

los ahorcados no se ven mal porque cuelguen del techo, sino porque la lengua cuelga de ellos. Es la lengua lo que causa horror. La lengua es lo que provoca lástima. No el cuello. Sólo el forense le presta atención al cuello. La gente común y corriente mira la lengua. Aunque se fija también un poco en los zapatos, es por la lengua que se estremece. Y ella no quiere horrorizar a nadie. Solo quiere ahorcarse⁵⁷.

La frialdad y la indiferencia del narrador corresponden a la desolación del baño público, espacio ciertamente real e identificable, pero sobre todo lugar de la transitoriedad, espacio del anonimato donde se realiza el suicidio de una mujer sin nombre y sin historia. La acompaña un perro hambriento, irónico psicopompo del Nuevo Milenio, que come la lengua y la mira sin poder hacer nada. En “Mediodía de fronteras”, por lo tanto, no se encuentra aquella geografía perfectamente diseñada que caracteriza los relatos fantásticos de Cortázar o de Bioy Casares⁵⁸, sino un no-lugar reconocible justamente a partir de su difícil (y sobre todo inútil) configuración.

Por lo tanto, el espacio narrativo desarrolla una importante función simbólica. Cuando las acciones se desarrollan en el interior de casas, éstas no protegen la vida familiar ni los sueños, no contribuyen a la construcción del imaginario, como sugiere Bachelard⁵⁹. Por el contrario, las casas de Claudia Hernández podrían definirse como cementerios íntimos: reciben cadáveres a pedazos, como en “Manual del hijo muerto”, o son escenario de macabras

⁵⁶ *Ivi*, p. 101.

⁵⁷ *Ivi*, p. 102.

⁵⁸ CAMPRA, *Territori della finzione*, p. 55.

⁵⁹ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1993.

representaciones infantiles de la muerte como en “Melissa”. La debilidad del espacio se sitúa en una relación de continuidad con la falta de completitud del cuerpo. La casa es un espacio invadido por la muerte y se configura, en muchos relatos de *De fronteras y Otras ciudades*, y también de *Olvida uno*, como indicador de la violencia en El Salvador o en las grandes metrópolis meta de la inmigración. El análisis de la isotopía espacial muestra una presentación del espacio a través del movimiento, utilizando de forma particular la dialéctica dentro/fuera. Sin embargo el movimiento que permite el pasaje desde dentro hacia fuera y viceversa es violento: en el primer caso se trata de una expulsión (“Invitación”, “Trampa para cucarachas #17”); en el segundo, de una invasión en la que los muertos (“Hechos de un buen ciudadano”, “Abuelo”, “Manual del hijo muerto”), personas desconocidas, (“Un hombre desnudo en casa”, “El ángel en el baño”, “Fauna de alcantarilla”, “Hoy por la mañana”, “Llaman a la puerta”, “La mía era una puerta fácil de abrir”) penetran (o intentan hacerlo) en el espacio cerrado de la casa, o en el espacio conocido de una ciudad y lo ocupan de manera arbitraria y opresiva. Y si en los ‘relatos de la decepción’ este espacio encierra la muerte y el fracaso, en los ‘relatos de resistencia’ el espacio se hace el lugar de nuevas formas de convivencia: las estrategias de las fuerzas hegemónicas imponen la invasión, la expulsión y la muerte; las subjetividades responden con una caótica destrucción del orden establecido a través de la subversión de la norma.

En algunos relatos, sobre todo de *Olvida uno*, el espacio exterior se refiere a ciudades norteamericanas, no claramente identificadas, pero connotadas como lugar de la posibilidad: inmigrados de distintos países del mundo intentan insertarse en una nueva dimensión laboral, social y económica. Los protagonistas a menudo intentan substraerse a formas de subjetivación impuestas por dispositivos del poder, y tal como sugiere Foucault, llevan a cabo formas de resistencia que trascienden sus intenciones, pero que se reconocen por la distancia de las normas en las que el poder se estructura. Además, si el poder es relación, la articulación de los espacios de encuentro se vuelve particularmente significativa: en los cuentos de *Olvida uno* el espacio externo, a menudo se caracteriza por su total incapacidad de acogida. Representa el lugar de la incomodidad y de la opresión, a la cual habría que contraponer un interior (casa, habitación) capaz de proteger. Pero, como se decía, la función de

casa/nido es imposible. En “La mía era una puerta fácil de abrir”, el espacio se define a través de una trayectoria circular, de dentro a fuera, de fuera a dentro. El análisis de los procesos figurativos permite verificar como las isotopías espaciales se definen en el texto a través de verbos de acción y estado. De hecho la dialéctica entre dentro y fuera se realiza a través de movimientos de abrir y empujar, salir y volver, mientras el espacio se construye a través de elementos que nos llevan al área semántica del cierre (puerta, picaporte, llave) en contraposición con la facilidad de apertura: «La mía era una puerta fácil de abrir. Ni siquiera se hacía necesario girar el picaporte. Así hubiera sido cerrada con llave, bastaba con un empujoncito para tener el interior a disposición»⁶⁰. El piso es luminoso, cálido y amplio. Solo tiene un problema:

El único inconveniente era que, dadas las facilidades para entrar, la gente pasaba adelante: hombres y mujeres de diferentes edades irrumpían mañana y tarde usando la falta de baños públicos en esta zona como excusa y luego se quedaban para descansar un rato, pasar el tiempo o esperar a alguien con quien habían acordado verse⁶¹.

La ciudad a la que se ha mudado el protagonista, narrador de la historia, no tiene nombre, y se define a partir de la percepción del personaje: «recién me había mudado a esta urbe y aún no había adoptado la costumbre local de estar solo»⁶². Así, su casa se convierte en una posibilidad de encuentro en un país caracterizado por su discreción y por la soledad. Cualquiera puede entrar, comer, descansar y dejar distintos objetos

que me resultaban agradables (mitades de bocadillos para la cena, ginebra, botellas de vino para acompañar el postre, abrigos, dibujos infantiles pegados en las paredes, joyería, guantes para el baño, peines, atlas en ediciones de lujo, ropa interior, camiones de juguete, palillos de dientes con figuras de chinitos en uno de los extremos, adornos de porcelana con algunos desperfectos, gafas con

⁶⁰ C. HERNÁNDEZ, *Olvida uno*, Índole, San Salvador 2005, p. 3.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

la graduación suficiente para trabajar en mis miniaturas y hasta muebles en condiciones aceptables) para las que el dinero que ganaba entonces no me alcanzaba⁶³.

El protagonista acoge a todos, con motivaciones más o menos lógicas dentro de circunstancias totalmente ilógicas:

se trataba de gente educada que se cubría la boca al estornudar, respetaba mis silencios y jamás desordenaba o ensuciaba la alfombra. Saludaban siempre, conversaban solo si yo lo deseaba y nunca me interrumpían con preguntas ni respiraciones cerca del cuello mientras me estaba afeitando⁶⁴.

La crisis estalla cuando el protagonista sorprende a una niña jugando con su colección de *miniaturas*. El hombre pide ayuda a otra niña que habla su idioma y descubre que no para todos «era el inquilino del siete izquierda más popular que alguna vez había tenido el edificio»⁶⁵, por alguien es considerado peligroso porque proviene de un lugar que no se podía ubicar en el mapa geográfico. Decide mudarse al piso de al lado, que tiene una puerta que funciona. Se adecúa a la «costumbre local de estar solo»⁶⁶, aunque de vez en cuando entra en su antigua casa para saludar a alguien y regar las flores. Al principio, las maneras de subjetivación del protagonista se definen a través de la infracción de los preceptos normativos; pero cuando descubre su preestablecida peligrosidad «porque no podía saberse qué clase de gente podría resultar puesto que venía de un país que no sabían ellas ubicar en el mapa»⁶⁷, elige cumplir con un código, cerrando su espacio, real y metafórico.

En “Trampa para cucarachas #17” se cuenta un periodo de la vida de otro inmigrado, sin trabajo, en una ciudad extranjera. Empieza con la descripción de la habitación del hotel de ínfima categoría en el que el protagonista se aloja:

⁶³ *Ivi*, p. 4.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ivi*, p. 3.

⁶⁷ *Ibidem*.

el casero le deja vivir allí gratuitamente. A través del punto de vista de un narrador en primera persona, el texto describe todos los detalles necesarios para una representación eficaz del espacio. Se trata de una habitación pequeñísima: «es pequeña la hendidura como pequeña es la cama, donde tampoco quepo si no adopto una posición fetal»⁶⁸. Parecerían los supuestos de un relato realista, sin embargo intervienen inmediatamente unos inputs desestabilizadores. El narrador dice que está obligado a salir y de alguna manera viene expulsado de la habitación: «Salgo. Tengo que salir: mi habitación es tan pequeña que sólo cabemos la cama y yo. La puerta no puede abrirse por completo debido a la falta de espacio»⁶⁹. La visión de la realidad se distorsiona progresivamente: no sólo no hay espacio para él, sino que no hay espacio para el ruido, «que es inmenso»⁷⁰, ni para la luz, ni para el aire. Es un lugar asfixiante, claustrofóbico, que se define a través de la negación: «nada se mira. No hay paisaje, no hay un cielo falso que pueda ser visto, ni siquiera tengo un suelo firme»⁷¹. Siguiendo con la descripción, los elementos utilizados para la representación del espacio se vuelven más indefinidos y abstractos:

el suelo es un hoyo negro que termina donde comienzan las paredes color marfil, que deben llegar hasta un poco más allá del cielo – creo, no estoy seguro, nunca he alcanzado a verlo – y están descoloradas por la acción de la luz, que cuando se abre la puerta, tiene también que salirse porque no hay tanto espacio para que ambos permanezcan dentro⁷².

La ambigüedad de la visión confunde al lector. Las circunstancias son creíbles: el hombre se queda en la habitación minúscula porque es el único sitio que puede permitirse hasta que encuentre un trabajo. La perspectiva está sin embargo hiperbolizada: desde el tejado demasiado alto llueven cucarachas de seis centímetros. De día, el hombre no sale en busca de trabajo ya que cada vez

⁶⁸ C. HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 75.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, pp. 75-76.

⁷² *Ivi*, p. 75.

está más débil y hambriento; de noche, cansado y desmoralizado, empieza su lucha con las cucarachas. La ciudad es tan hostil («llego de pelear contra esa ciudad que no es mi ciudad»⁷³), que le parece que ha conspirado en su contra:

salía a ver la ciudad, a adivinar de dónde provenía cada uno de los sonidos que, de noche, se colaban por las paredes de la habitación sin ventanas para confabularse – junto con las cucarachas y las voces y los pasos de los otros inquilinos – para no dejarme dormir⁷⁴.

La emoción de estar en otra ciudad, evidentemente más rica y desarrollada que la suya propia, disminuye con el evidente fracaso del proyecto de encontrar un trabajo:

ya no salgo para algo ni para nada, no busco empleo, no veo las calles, soy ya como los demás: no me importan los edificios que me impresionaron las primeras setenta mil veces que crucé estas rutas y que me hacían sonreír de emoción porque al fin podía estar acá, donde dije que estaría, y no en mi ciudad⁷⁵.

El único proyecto que ahora interesa al protagonista es volver al hotel para cazar las cucarachas. Se trata de una lucha por el espacio: han llegado antes que él en la ambicionada ciudad y él no puede ocupar su lugar. Pasean sobre su cuerpo, se multiplican, y no caen en ninguna de las 16 trampas que él ha inventado. Cuando ya demasiado desalentado y desnutrido el hombre decide volver a su país, es justamente el momento en que encuentra la manera de liberarse de las cucarachas. La trampa 17 es su boca: finge estar muerto y deja entrar las cucarachas en su boca, resolviendo también el problema del hambre. Ahora puede dormir tranquilo, puede volver a salir a la calle: infringiendo las leyes de la lógica, el hombre encuentra una solución perfectamente adecuada a una realidad distorsionada.

⁷³ *Ivi*, p.78.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 79-80.

⁷⁵ *Ivi*, p. 80.

La dicotomía entre la fuerza de la invasión del mundo externo y la fragilidad del mundo íntimo (casa, cuerpo) es expresada de forma precisa en dos cuentos de “De fronteras: Hechos de un buen ciudadano (parte 1)” y “Hechos de un buen ciudadano (parte 2)”. En la primera parte del relato, la anécdota se desarrolla en la casa de un hombre, en concreto en la cocina, donde el narrador en primera persona encuentra el cadáver de una mujer. Su actitud es impasible y empieza las investigaciones: controla las cerraduras, que no han sido forzadas, busca el arma del delito, las manchas de la sangre perdida por el cadáver... No encuentra nada, y justo cuando el texto parecía una novela policiaca, la narración sufre un desarrollo inesperado:

Como cualquier buen ciudadano hubiera hecho, no esperé a que apareciera mensaje alguno en la radio o en la televisión, sino que hice imprimir uno en el periódico que decía:

Busco dueño de cadáver de muchacha joven de carnes rollizas, rodillas saltonas y cara de llamarse Lívida. Fue abandonada en mi cocina, muy cerca de la refrigeradora, herida y casi vacía de sangre. Información al 271-0122⁷⁶.

El narrador se define un ‘buen ciudadano’ porque publica inmediatamente un anuncio para encontrar al propietario del cadáver. Irónicamente, Claudia Hernández pone en pie el proceso de formación del sujeto en su contradictoriedad: el protagonista se substrahe a la norma (que prevé que se llame a la policía) para emerger autónomamente, pero también lo hace para recibir el consenso de la sociedad. Desde el título se expresa esta ansia de reconocimiento, que en la propuesta de Beatriz Cortez caracteriza la sociedad centroamericana de la posguerra. En pocos días llegan cuatro llamadas telefónicas de personas en busca de sus muertos o con la esperanza de seguir encontrando los familiares desaparecidos en vida. El humor negro es impactante:

se trataba de una pareja de adultos mayores que buscaba a su hija – una muchacha llamada Lívida –, que tenía las características de la que yo ofrecía en

⁷⁶ *Ivi*, p. 17.

mi anuncio, pero debía estar viva, no muerta, y con los labios purpúreos, no violáceos⁷⁷.

La primera parte del relato termina con el narrador que entrega el cadáver a una familia para que pueda celebrar el funeral, aunque no se trate de Lívica sino de un hombre: para hacer más pesado el ataúd lo llena con varios objetos de su casa.

En la segunda parte, el buen ciudadano continúa recibiendo muchas llamadas a causa del anuncio publicado. Esta vez se trata de personas que han encontrado otros cadáveres en su propia casa y no saben cómo resolver el problema. El buen ciudadano los invita a su casa y llegan veinte personas con sus cadáveres. La escena, que uno podría imaginar como macabra, adquiere rasgos cómicos:

todos habían sido ataviados por los dueños de la casa [...] Pero como, debido a los nerviosos que estaban, los habían vestido con la primera de las ropas que encontraron en sus armarios, habían muertas con ropa de hombre, niños con faldas floreadas, jóvenes con indumentaria de ancianos y viejos embutidos en camisas con motivos infantiles⁷⁸.

El buen ciudadano, imperturbable, les explica cómo salar los cuerpos, cómo llenar los documentos de la oficina de salud, cómo publicar los anuncios en los periódicos. Y mientras esperan las llamadas, la reunión se hace alegre. El tono de la narración es muy irónico: cuando encuentran a sus muertos, los familiares emocionados «nos agradecían con lágrimas por el buen trato que habíamos dado a sus muertos (algunos dijeron incluso que ni en vida habían sido tan bien cuidados sus hijos, hermanos, esposas, padres o amigas)»⁷⁹. Al final, el buen ciudadano se queda con siete cadáveres y resuelve el problema haciéndolos trozos y cocinándolos con salsa de tomate. El resultado es un plato muy nutritivo, que podrá dar de comer a los indigentes y los mendigos de la

⁷⁷ *Ivi*, p. 18.

⁷⁸ *Ivi*, p. 39.

⁷⁹ *Ivi*, p. 41.

ciudad. El final retoma la cínica sugerencia de *A Modest Proposal* de J. Swift, utilizando una vez más sátira y humor. Pero la presencia del humorismo y de la ironía no excluye la inquietud del lector que ve con incredulidad la indiferencia de los personajes y el distorsionado cinismo del buen ciudadano. En el relato, la muerte es un acontecimiento banal y el hallazgo de cadáveres desconocidos en casa propia no sorprende, tan solo crea un problema (como tener un rinoceronte) que el buen ciudadano resuelve con admirable pragmatismo. Por lo tanto, incluso aquí, no se discute el fenómeno (que es fantástico) sino que se problematiza y se hiperboliza su solución. Los personajes no se hacen preguntas sobre la procedencia de los cadáveres, los aceptan como un fastidioso incidente en la vida cotidiana y buscan resolver el problema realizando estrategias que no son las de la normal convivencia. Más bien, justo porque los personajes asumen esta invasión de cadáveres como un evento normal, el lector advierte el contraste entre lo real y lo imposible de modo problemático y angustiioso. El lector siente la falta de protección frente a un mundo exterior que, a través de esta desordenada irrupción de cadáveres, de forma absurda y violenta, invade el espacio cerrado e íntimo de la casa. Esta irrupción recuerda implícitamente la realidad de El Salvador, y adquiere un fuerte valor metafórico. El efecto amenazador de la narración asume un aspecto angustiioso justo porque recuerda una realidad concreta que el texto hiperboliza. De esta manera, y a pesar de las netas diferencias, los dos relatos del buen ciudadano recuerdan la modalidad fantástica de “Segunda vez” de Julio Cortázar: la referencia implícita a la realidad extratextual refuerza el efecto perturbador de la narración. A través de una doble perspectiva narrativa, en “Segunda vez” se relata la imposible desaparición de una persona citada en un despacho. En la sala de espera todos están inquietos y no entienden el motivo de la convocatoria. Para un chico es la segunda vez, pero esto no consigue tranquilizar a María Elena y a los demás. Finalmente le toca al chico. Todavía no ha salido cuando hacen pasar a María Elena: «pensó que entonces era así, que Carlos tendría que quedarse todavía un rato llenando papeles y que

entretanto se ocuparían de ella»⁸⁰. En cambio, el chico no estaba en el despacho, y en la oficina no hay otras puertas por donde salir. María Elena no consigue entender dónde haya podido ir el chico, no encuentra una solución lógica a lo que ha pasado; interviene aquí la voz de un empleado de la oficina (el narrador de la historia) que cierra el relato con un amenazante aviso: «Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué. Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros»⁸¹. La ansiedad suscitada en el lector desde el principio del relato, aumenta poniendo en relación la desaparición del personaje con la realidad sudamericana de aquellos años: Cortázar escribe “Segunda vez” en 1975, mientras participa en el Tribunal Russel y el relato se publica en *Alguien que anda por ahí* en 1977, mientras Argentina sufre la violencia del terrorismo de estado que rapta, tortura y hace desaparecer a sus víctimas. Por lo tanto, en mi opinión, tanto en “Hechos de un buen ciudadano” como en “Segunda vez” la relación con el contexto político no substrahe la dimensión fantástica al cuento sino que la acrecienta y devuelve al género fantástico su potencial crítico frente a la realidad histórica y política.

La consonancia con Cortázar, encontrada incluso a propósito de la praxis deconstructiva en función de una distinta consideración de la realidad, también es aplicable al tratamiento de los personajes que, tanto en los relatos de Cortázar como en los cuentos fantásticos de Claudia Hernández, no descubren dramáticamente una realidad absurda sino que se encuentran en una situación ilógica y la aceptan. La indiferencia del personaje frente a una realidad desconocida, que para Alazraki caracteriza el neofantástico, deriva también del hecho de que el elemento fantástico no irrumpe repentinamente, sino se propone desde el principio de la narración «sin progresión gradual, sin utillería, sin *pathos*»⁸². Los relatos presentan en *media res* una situación

⁸⁰ J. CORTÁZAR, *Alguien que anda por ahí*, Libro Amigo, Barcelona 1988, pp. 38-39.

⁸¹ *Ivi*, p. 41.

⁸² J. ALAZRAKI, “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, 1990, 2, p. 31.

inaceptable e incongruente para el lector; en cambio, los personajes no se hacen preguntas y su sorpresa (si la hay) dura un instante. El factor innovador propuesto por la escritora salvadoreña consiste en la reacción de los personajes y en su ponerse manos a la obra. Los personajes de Cortázar se quedan en la dimensión distorsionada de lo fantástico bien porque no reaccionan (“Segunda vez”, “Casa tomada”, “Cefalea”...) o bien porque sus reacciones son ineficaces (“Después del almuerzo”, “Alina Reyes”...). En cambio, en sus personajes Claudia Hernández introduce un compromiso de cambiar, para resolver una situación absurda con otra ilógica. Nunca son inertes, no se quedan suspendidos en la incertidumbre de lo fantástico; actúan, de forma desordenada, en el intento de ampliar la reciprocidad y de realizar una planificación. Y si estos intentos son narrados a través del humorismo o la parodia, probablemente se deba también a la fragilidad de un proyecto político, que ‘sólo’ puede resistir. Por lo tanto, disiento completamente de Gairaud según la cual las condiciones de degradación y locura, que llevan hasta la agonía y la muerte, son percibidas por los personajes de Claudia Hernández como «estados de satisfacción, ventura y fortuna»⁸³, lo cual demostraría que «se trata de una esquizofrenia, vinculada con la literatura, dentro de un imaginario caracterizado por la fantasía e irrealidad, en un nivel simbólico dentro de un inconsciente colectivo mítico»⁸⁴.

Así como el cuerpo incompleto se convierte en metáfora de una expropiación de lo performativo a partir de la marginalidad producida por la amputación (seno, mano, brazo) de la misma manera el espacio (lugar de la expulsión y de la invasión) en algunos relatos puede adquirir una nueva potencialidad, transformándose en dispositivo para la resistencia. Es lo que pasa en “Lluvia de trópico”: una familia se despierta a causa de un olor insoportable: está convencida de que la culpa es de la vecina que tiene 21 perros; a su vez la vecina está convencida de que se trata de una venganza de los inquilinos por los ruidos de sus perros. El narrador y su familia se quedan

⁸³ GAIRAUD, “Sistemas de exclusión y violencia...”, p. 90.

⁸⁴ *Ibidem.*

encerrados en casa que «como todas las casas de este mundo, tiene muros gruesos y rejas»⁸⁵. Pero este espacio cerrado al mundo exterior no consigue proteger del mal olor. Se trata de «caca de perro que había caído durante la noche y había inundado nuestro lugar. [...]Era como una nevada café: una nevada de trópico. Y apestaba»⁸⁶. Los ciudadanos ya no pueden comer, respirar sin un pañuelo en la cara... Cuando, por fin, la caca se seca, el gobierno prohíbe el uso de cualquier objeto que pueda mellar los excrementos del suelo, haciendo salir otra vez el hedor. Después de una decena de días, sin embargo, la presencia de la caca por doquier empieza a suscitar «una sensación de comodidad muy cercana a lo agradable»⁸⁷. Sin el hedor la gente se enferma. En este momento, a pesar de la prohibición, todos empiezan a mellar la superficie de caca con los tacones de los zapatos, mientras los dueños de los perros hacen defecar a sus mascotas en casa y venden a un precio muy alto el material excedente para colocar en los acondicionadores de aire. El narrador y su familia reciben la caca de la vecina, con la promesa de no denunciarla por el ruido que hacen sus perros. Una vez más, los personajes no intentan encontrar una explicación al acontecimiento fantástico, sino que actúan para adecuarse positivamente a las nuevas circunstancias. Efectúan un cambio de la percepción de la realidad, subvirtiendo la norma a la búsqueda de una convivencia basada en relaciones menos serviles. El espacio inventado por los ciudadanos, en el que el mal olor une y consuela, es otra divertida respuesta a las prescripciones del poder hegemónico, una desarticulación de la convención y otra planificación que conjuga de forma original lo político, haciéndolo menos frágil.

⁸⁵ HERNÁNDEZ, *De fronteras*, p. 68.

⁸⁶ *Ivi*, p. 69.

⁸⁷ *Ivi*, p. 70.

Conclusiones

Empezando por la idea de la permanencia de la violencia, ejemplificada por la cicatriz, analizando la potencialidad subversiva de los cuerpos incompletos y el espacio como lugar de articulación de las relaciones de poder, y a la vez de un posible rechazo de su normatividad, he intentado demostrar cómo en los relatos de Claudia Hernández se realizan prácticas de resistencia, además de la estética del cinismo. Sus personajes a menudo se confrontan con una cotidianeidad difícil y violenta, o bien, en el caso de los relatos fantásticos, con eventos absurdos e inexplicables. Respecto a la inadmisibilidad de las circunstancias reaccionan con actitudes a menudo paradójicas e ilógicas, que corresponden a una realidad igualmente paradójica e ilógica. Por lo tanto, lo fantástico interviene para desvelar las potencialidades de los personajes y desenmascarar el orden preexistente, al que le falta la presunta lógica que normalmente se le atribuye. A pesar de su debilidad, que se manifiesta en la fragilidad del espacio íntimo y en la falta de completitud del cuerpo, los personajes de Claudia Hernández muestran su incomodidad hacia la realidad, son jocosamente o dramáticamente críticos con las prácticas de convivencia establecidas, y consiguen identificar unos intersticios útiles para transformar justamente la debilidad del cuerpo y la violencia del espacio en factores constitutivos de nuevas formas de subjetivación. Así, lo absurdo representa un desafío al poder hegemónico, una invitación a la acción a través de otra lógica, mientras el humorismo tiene un efecto transgresivo y sirve para denunciar, con otro registro y una perspectiva distinta, mecanismos de violencia, marginación e injusticia social en El Salvador o en grandes ciudades norteamericanas. Una nueva declinación de lo fantástico permite eludir los códigos ya saturados de la ‘novela comprometida’.

Los personajes de Claudia Hernández son capaces de negociar con las heridas y las cicatrices de su historia, de re-inventar una comunidad, en contra de la norma, más allá de las fronteras establecidas, y lo hacen experimentando, a veces, alegría y placer y descubrimos que su mutilación no impide actuar sino que al contrario se hace el punto de salida para la deconstrucción de las prescripciones y de la moralidad impuesta. En definitiva, si en los ‘relatos de la decepción’, siguiendo a Beatriz Cortez, prevalece la representación de una subjetividad todavía ligada a la moralidad que la empuja hacia la

autodestrucción⁸⁸, en los ‘relatos de resistencia’ Claudia Hernández propone personajes y situaciones narrativas que rompen las expectativas sociales y la rigidez de la norma: no sólo «individuos que sufren de impotencia»⁸⁹ como prevé la estética del cinismo, sino también individuos dotados de inventiva y de recursos y capaces de hacer nacer un rinoceronte en el lugar de un brazo perdido.

⁸⁸ B. CORTEZ, *La estética del cinismo*, p. 301.

⁸⁹ *Ibi*, p. 303.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-8311-702-4

ISSN: 2035-1496



€ 6,00