

LA MIGRACIÓN DESDE LA LITERATURA FANTÁSTICA CENTROAMERICANA RECIENTE: UN ACERCAMIENTO INTERTEXTUAL A CLAUDIA HERNÁNDEZ

Patricia Sánchez Aramburu

Universidad Nacional Autónoma de México

psanchezaramburu@comunidad.unam.mx

Resumen: El presente artículo explora la representación de los migrantes en tres relatos de Claudia Hernández a través de algunas herramientas de análisis propias de la literatura fantástica hispanoamericana, como son el concepto de fantástico de Ana María Barrenechea (1972), el concepto de neofantástico de Jaime Alazraki (1990) y el concepto de descontento realista de Alejandra Amatto (2020). Se utilizan estas herramientas para dar cuenta de la renovación estructural y temática de la literatura fantástica centroamericana reciente y de sus vínculos intertextuales con las obras de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Los relatos que se analizan son “Las molestias de tener un rinoceronte”, “Manual del hijo muerto” y “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo”.

Palabras clave: lo fantástico, literatura hispanoamericana, nuevas narrativas, narrativa centroamericana, Claudia Hernández

MIGRATION FROM RECENT CENTRAL AMERICAN FANTASTIC LITERATURE: AN INTERTEXTUAL APPROACH TO CLAUDIA HERNÁNDEZ

Abstract: This paper explores the representation of migrants in three short stories by Claudia Hernández through specific analysis tools for non-mimetic Latin American literature, such as the concept of fantastic of Ana María Barrenechea (1972), the concept of neo-fantastic of Jaime Alazraki (1990) and the concept of realistic discontent of Alejandra Amatto (2020). These tools are used to account for the structural and thematic renewal of recent Central American fantastic literature and its intertextual connections with Jorge Luis Borges’ and Julio Cortázar’s works, among others. The short stories that are analyzed are “Las molestias de tener un rinoceronte”, “Manual del hijo muerto”, and “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo”.

Keywords: the fantastic, Hispanic American literature, new narratives, Central American literature, Claudia Hernández

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.4766>

Recibido: el 26 de septiembre de 2022

Aceptado: el 4 de enero de 2023

Publicado: el 27 de febrero de 2023

Introducción

En “El cadáver es el mensaje. Apuntes sobre literatura y violencia”, el escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya afirma que “la realidad se volvió más grosera, sanguinaria, mi trabajo, como el de otros colegas escritores de ficción, consiste en tragarla, digerirla, para luego reinventarla de acuerdo con las leyes propias de la fabulación literaria” (2010: 65). Apesadumbra pensar que en 2007, momento de publicación del texto, en El Salvador ya habían transcurrido 15 años del fin de la Guerra Civil (1979-1992) y el país llevaba un período de paz, quizá deba adjetivar —siguiendo a Castellanos Moya— de una paz “grosera y sanguinaria”, con nuevos escenarios de violencia, encrudecida por las políticas de reducción del Estado, por el aumento de la desigualdad económica y por el poder corruptor del narcotráfico, una violencia que para la primera década del siglo XXI, según datos del CEMLA de 2013, había expulsado a la tercera parte de la población salvadoreña fuera de su país.¹

En buena parte del siglo XX en Hispanoamérica a la literatura fantástica se le acusó de evasiva. Están ampliamente documentados los debates que surgieron en la Cuba revolucionaria y en los que autores como Julio Cortázar se vieron obligados a defender el género de sus críticos, quienes cuestionaban la contribución de obras que trataban sobre apariciones, viajes en el tiempo, dobles, metamorfosis, vampiros o monstruos, a las transformaciones sociales que se implementaban.² En el campo intelectual revolucionario de Centroamérica, las acusaciones no estuvieron ausentes. Fue hasta la década de los noventa, en el período de posguerra, que la literatura fantástica, junto con otros géneros de representación no miméticos, comenzó a cultivarse y a ser aceptada sin los prejuicios de antaño. Sin embargo, el florecimiento se generó en un contexto en el que predominaba la sensibilidad del desencanto que Beatriz Cortez ha definido como la “estética del cinismo” en un libro sobre la literatura centroamericana de posguerra. Para Cortez, la literatura de posguerra se caracterizó por la ausencia de esperanza en proyectos sociales utópicos y por la exploración desencantada del espacio urbano y del ámbito de la intimidad. Una intimidad que revelaba, sin ningún tipo de pudor, los secretos más oscuros de los sujetos y su negociación con el caos que los rodea (Cortez, 2010: 27). El trabajo de Cortez es crucial para cualquier estudio introductorio al tema por varias razones: la primera, porque ubica el desarrollo de las narrativas no miméticas en una época de desencanto; la segunda, porque explica algunas de las funciones críticas, sociales y políticas que este tipo de literaturas cumplieron; y finalmente, porque problematiza el término de posguerra y advierte los inconvenientes de entenderlo como una categoría temporal fija,

¹ En el documento “La migración salvadoreña: contexto y desafíos” se estima que un tercio de la población salvadoreña es migrante y que, de esta población, el 93.5% vive en Estados Unidos de América. El cálculo para el año 2015 estimaba un aproximado de 3,100,506 salvadoreños residiendo en el exterior.

² En un evento organizado por la Casa de las Américas, Cortázar señaló lo siguiente: “Yo creo, y lo digo después de haber pesado largamente todos los elementos que entran en juego, que escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución” (1997: 274).

en cambio, propone su utilización como una categoría de contraste entre una época de ilusión contra una de desilusión.

Como lo explica Alexandra Ortiz Wallner, retomando un texto publicado en 2012 sobre la novela contemporánea en Centroamérica, el contexto de posguerra determinó nuevos cauces literarios y la búsqueda de estrategias narrativas que permitieran la representación de los acontecimientos históricos desde formas diferentes al realismo:

Este momento, que muchos críticos coincidimos en llamar la “posguerra centroamericana” y que se refiere tanto a la profunda escisión política-estructural como al quiebre y consecuente transformación de los imaginarios asignados por múltiples violencias, también vio emerger dentro de las producciones literarias y culturales de la región centroamericana nuevos lenguajes estéticos, acompañados a su vez —en el caso de las producciones literarias— por estrategias narrativas que sintonizarían con dichas búsquedas y giros estéticos. Así, cierto segmento de las prácticas textuales de la posguerra incursionó en lenguajes y estéticas más experimentales, hasta cierto punto dominadas por un registro antimimético, con el fin de crear un nuevo lenguaje y poner en marcha la constitución de un espacio desde el cual poder narrar las violencias y su experiencia en un mundo del después, después de las utopías revolucionarias y el después de la Guerra Fría. (Ortiz Wallner, 2013: 3)

Las novelas de guerrilleros, las narrativas testimoniales, la poesía comprometida y los demás géneros cultivados en los años revolucionarios demostraron cierto agotamiento estético y su incapacidad para expresar la nueva sensibilidad marcada por la desconfianza y la falta de esperanza en el futuro. Al respecto, Werner Mackenbach explicaba cómo las nuevas formas de representación de la posguerra también impactaron en géneros literarios como el testimonio e implicaron la experimentación de técnicas y perspectivas inéditas que cambiaron el panorama de la narrativa centroamericana y resultaron en una auténtica liberación de la dictadura de la mimesis (2004: en línea).

Considero pertinente en este breve exordio sumar al contexto regional de posguerra de Guatemala, El Salvador y Nicaragua de los años noventa, el global, el cual a nivel cultural estuvo dominado por el pensamiento y la estética posmoderna, pues como explicaré en los siguientes apartados, algunos de sus elementos más característicos, entre los que se encuentra la intertextualidad, están presentes en la obra de Hernández y dan cuenta de las nuevas prácticas textuales que se desarrollaron en el cambio de siglo y transformaron de manera radical las literaturas no miméticas salvadoreñas.³ A diferencia de lo que ocurrió en otros países de Hispanoamérica, en los que la influencia de escritores como Borges y Cortázar se manifestó desde las décadas de los cincuenta y sesenta, en El Salvador, el influjo se presentó de manera más evidente en el fin de siglo. En 1979, el filósofo francés Jean-François Lyotard publicó *La condición posmoderna* en la que definió “lo posmoderno” como el fin de la creencia en los metarrelatos que

³ En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin afirma que es Gérard Genette el teórico que ha desarrollado con mayor profundidad el concepto de *intertextualidad* en su libro *Palimpsestos* (1982), tomando algunas nociones de Kristeva, Bajtín y Barthes. Para Genette, existen 5 tipos de relaciones transtextuales: 1) *intertextualidad* (relación de copresencia de dos o más textos, presencia de un texto en otro, cita, plagio, estereotipo, catacrexis, pastiche); 2) *paratexto* (el texto como un campo de relaciones); 3) *metatextualidad* (comentario que revela una relación crítica de un texto con otro al que no menciona); 4) *hipertextualidad* (aspecto universal de la literariedad); y 5) *architextualidad* (la relación muda entre un texto y otro) (Beristáin, 2018: 271).

la modernidad había creado para que el hombre concibiera la esperanza en el poder de la razón. La posmodernidad, según Lyotard, era una época de desilusión, de incredulidad, y reflejaba la crisis epistemológica de los grandes discursos de Occidente. A las reflexiones de Lyotard sobre qué era la posmodernidad y cuál su impacto en la cultura, se unieron en prestigio y difusión en el ámbito académico las ideas sobre la posmodernidad del crítico estadounidense Fredric Jameson (1984) y las de la crítica canadiense Linda Hutcheon (1988).

Para Francisca Noguero, los rasgos más significativos del pensamiento posmoderno en el campo de la literatura eran, entre otros, una actitud de escepticismo radical, la creación de textos excéntricos que experimentaban con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos marginales, el golpe al principio de unidad, la creación de obras “abiertas”, el virtuosismo intertextual, en especial, la recuperación del pastiche y la parodia, y la utilización recurrente del humor y la ironía como modalidades discursivas (Noguero, 1996: 2). En suma, El Salvador de la posguerra, con su sensibilidad desencantada y cínica, fue un territorio fértil para la reproducción de las prácticas escriturales posmodernas.

I. Claudia Hernández en el panorama literario centroamericano

Hernández nació en 1975 en El Salvador. Estudió Comunicaciones en la Universidad Tecnológica. Inició su carrera literaria con publicaciones en periódicos salvadoreños en los años noventa. En 1998 obtuvo el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo por el cuento “Un demonio de segunda mano”, y en 2004 el premio de la Fundación Anne Seghers con lo que ganó difusión internacional y el reconocimiento como una de las autoras salvadoreñas jóvenes más leídas en el campo literario latinoamericano. Sus textos han aparecido en antologías de España, Italia, Francia, Estados Unidos y Alemania. Entre 2001 y 2002 vivió en Nueva York. Ha publicado libros de cuentos, novelas y obras didácticas, entre otros, *Otras ciudades* (2001), *Mediodía de frontera* (2002), *Olvida uno* (2005), *De fronteras* (2007),⁴ *La canción del mar* (2007), *Lápices a la obra* (2012), *Causas naturales* (2013), *Hechos de un buen ciudadano*, parte I (2015), *The have fired her again* (2016), *Roza, tumba, quema* (2017), *El verbo J* (2018) y *Tomar tu mano* (2021), asimismo textos de Hernández aparecen en varias antologías como *Papayas und Bananen. Erotische und andere Erzählungen aus Zentralamerika* (2002), *Los centroamericanos* (2003), *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo* (2003), *Cicatrices. Un retrato del cuento centroamericano* (2004) y *Bogotá 39* (2007). Los primeros relatos de Hernández se escribieron pocos años después de la firma de los Acuerdos de Chapultepec entre el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y el Gobierno salvadoreño.

En una entrevista de 2019, Hernández ha expresado que no entiende por qué se le relaciona con figuras del canon fantástico hispanoamericano como Jorge Luis Borges (1899-1986) o Julio Cortázar (1914-1984) y ha advertido que sus temáticas son otras (Alemán, 2019: en línea). Si bien, a nivel temático, la narrativa de Hernández está atravesada por los acontecimientos políticos y

⁴ El libro *De fronteras* es la reedición publicada en Guatemala por la Editorial Piedra Santa de *Mediodía de frontera* de 2002, publicado en El Salvador (Ortiz Wallner, 2013: 1).

sociales de El Salvador actual y por las historias de quienes han sufrido sus peores consecuencias, a nivel formal utiliza algunas de las estrategias textuales características de los autores argentinos. En el caso de los cuentos fantásticos de Borges destacan como rasgos distintivos la hibridez genérica, las prácticas de escritura y lectura complejas, la inclusión de lo metaliterario, los elementos autorreferenciales, el fragmentarismo, y en el caso de Cortázar, la inclusión de referentes provenientes de la historia latinoamericana (ejemplificada por “Apocalipsis de Solentiname”⁵), la renovación estructural que implicó la inclusión del acontecimiento fantástico desde el inicio del relato, además de la naturalización que hacen los personajes de este acontecimiento. En las siguientes páginas, revisaré algunas de las estrategias textuales de Hernández para unirme a los estudiosos que han explorado su obra desde el ángulo de lo fantástico y sus vínculos intertextuales. Para ello, partiré del concepto de fantástico de Ana María Barrenechea y el de neofantástico de Jaime Alazraki con el propósito de clasificar algunos relatos de Hernández en el género y, finalmente, propondré el concepto de descontento realista de Alejandra Amatto como una herramienta más apropiada y actual para analizar los relatos de Hernández. Mi objetivo principal es revelar algunas conexiones intertextuales entre los textos de Hernández y obras canónicas como *Historias de cronopios y de famas* (1962) y “El Aleph” (1945) para explicar la renovación a nivel estructural y temático propuesta por la autora y en la que interpela la realidad centroamericana desde las también llamadas “literaturas de lo irreal”. Algunas especialistas, entre las que están Alexandra Ortiz Wallner y Emanuela Jossa, han señalado la referencia intertextual que hace Hernández en “Manual de hijo muerto” de *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar, cuento que trataré más adelante. Para este trabajo, además, quisiera abordar las conexiones entre “El Aleph” de Jorge Luis Borges y “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo” de *Olvida uno*.

Cabe afirmar que la obra de Hernández, pese a que retrata situaciones sociales adversas, debe leerse como testimonio de historias de resistencia y capacidad de sobrevivencia. Como ejemplos, se pueden aludir al personaje migrante que aprovecha la compañía de un rinoceronte para sobreponerse a la pérdida de un brazo, en “Las molestias de tener un rinoceronte” (*De Fronteras*, 2007), o a los personajes, también migrantes, de *Olvida uno* (2005), quienes poseen una capacidad insólita para encontrar formas de adaptación y sobrevivencia en las condiciones más complejas; baste mencionar a Claudia, personaje de “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo”, que no renuncia a su búsqueda de la belleza y del infinito. Así pues, la migración, la violencia, la precariedad, la soledad, la discriminación, la explotación son el marco de referencia en el que Hernández construye una serie de acontecimientos extraordinarios que revelan la resiliencia y la valentía humana. En el artículo “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia

⁵ “Apocalipsis de Solentiname”, publicado en 1977 en *Alguien que anda por ahí*, es un cuento fantástico en el que Cortázar incluye, además de componentes autorreferenciales, elementos de carácter sociopolítico precisos y relacionados con la realidad latinoamericana. El argumento trata de una visita del escritor argentino a Costa Rica, Nicaragua y Cuba, durante su viaje, Cortázar se reúne con miembros de la intelectualidad centroamericana, como Sergio Ramírez, Carmen Naranjo, Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, toma fotos de algunos cuadros pintados por artistas nicaragüenses, acude a una misa de Cardenal y parte para La Habana. De regreso en París, cuando se dispone a ver y mostrar las fotos tomadas en Centroamérica, ocurre el acontecimiento fantástico, y el autor ve en las fotos matanzas y torturas, entre ellas las de Roque Dalton, que han sido interpretadas como la inevitable filtración de la realidad histórica en lo artístico, de lo real en lo irreal (Zúñiga, 2013: 260).

Hernández”, Emanuela Jossa advierte este rasgo y lo califica como una mirada innovadora de la realidad y su escritura que distingue a las nuevas generaciones de escritores salvadoreños:

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 un acto de rendición. (Jossa, 2014: 10)

Si los inmigrantes ilegales de *Olvida uno* son descritos como seres invisibles, de distintas nacionalidades y contextos, que habitan las metrópolis, no es menos cierto que también son retratados por Hernández como personajes que tienen en común que jamás renuncian a soñar. Ellas y ellos olvidan para continuar con sus vidas, para que la nostalgia no aparezca como un animal que los devora:

Prefiero no andar fuera cuando los vientos comienzan a soplar como ahora porque siento que puede aparecérseme uno de los animales esos que me sacan de donde estoy y llevarme ahora que está yéndome tan bien con los trabajos que tengo. Apenas si abro los ojos cuando voy camino a la estación y los mantengo cerrados todo el tiempo en el tren. Ya en el barrio, solo los abro para cruzar las calles y hasta que ya estoy en la habitación que el librero de la 53 y quinta me consiguió en el apartamento de un amigo suyo que trabaja en una fábrica de congelados. (Hernández, 2005: 70)

La literatura de Hernández abandona las consignas pero no el carácter político y se vale de innovadoras estrategias narrativas para contar las historias de resistencia de los migrantes y su manera de enfrentar el doble abandono que reciben de los gobiernos de sus países de origen y de los países donde migran.

II. Herramientas para analizar la poética de Claudia Hernández

Existe una parte de la narrativa breve hispanoamericana reciente, representada por autoras como Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Liliana Colanzi o Claudia Hernández, para las que la clasificación dentro del género fantástico ya no es suficiente. Si bien en estas autoras es posible rastrear la influencia de lo fantástico o identificar el uso de algunos elementos propios del género (existencia explícita o implícita de hechos normales/anormales, indicios, modalizaciones, umbrales, temas como la metamorfosis, el *Doppelgänger*, los fantasmas), es innegable que su literatura cruza las fronteras del género y de ahí que sea necesario buscar categorías más abarcadoras y pertinentes para su exploración, ya sea como literaturas de irrealidad, literaturas no miméticas, literaturas de lo insólito. Para ser congruente con el objetivo principal del artículo, que es identificar las conexiones de la narrativa breve de Hernández con Borges y Cortázar, tomaré como punto de partida la clasificación de algunos relatos de la autora en el género y en su versión más tradicional.

Es bien conocido por los especialistas del discurso crítico sobre la literatura fantástica hispanoamericana que, a pesar de que algunos de los primeros intentos de reflexionar sobre lo

fantástico se dieron en América Latina en la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, y en las siguientes décadas aparecieron en la región textos de Barrenechea, Speratti-Piñero, Anderson Imbert y Rama, que se propusieron abordar el género, no fue sino hasta 1970, con la publicación en Europa de la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, que una nueva ola de textos teóricos se publicaron para deslindar conceptos de literatura fantástica más apropiados para analizar la narrativa hispanoamericana. Entre los conceptos productivos para acercarse a la narrativa breve de Claudia Hernández están el de fantástico de Barrenechea, por haber sido desarrollado específicamente para la tradición hispanoamericana, el de neofantástico de Jaime Alazraki, ya que captura una versión más moderna del género e influenciada por los cuentos fantásticos de Cortázar, y el de descontento de realista de Alejandra Amatto. Estimo que este último, de reciente desarrollo, es el que permite profundizar en los rasgos de las literaturas no miméticas que se escriben en la actualidad en la región, con su desborde de fronteras genéricas (fantástico, horror, absurdo, ciencia ficción, etc.) y su interpelación de fenómenos sociales (violencia, crisis ambiental, desigualdad social).

Ana María Barrenechea, en el “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)” (1972), definía al fantástico como un tipo de texto literario en el que “se problematiza (*in absentia* o *in praesentia*) la existencia implícita o explícita de hechos a-normales y normales” (2007: 60). En su reformulación basada en la teoría de Todorov, Barrenechea aceptaba las tres condiciones del teórico búlgaro-francés, pero las modificaba y ordenaba de forma distinta. La primera condición todoroviana era la vacilación del lector entre una explicación natural y una sobrenatural; la segunda, la representación de esa vacilación; y la tercera, el rechazo de cualquier explicación alegórica o poética (Todorov, 2016: 40). Barrenechea eliminaba la oposición entre lo fantástico y lo alegórico, sustituía el término “realista” por “posible” para describir lo que no es a-normal y, con ello, incluía los acontecimientos extraordinarios pero no irreales, los cuales no encontraban lugar en la teoría del crítico búlgaro-francés.

En “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), Jaime Alazraki explicaba que, a diferencia de los textos fantásticos que buscaban provocar miedo, los cuentos neofantásticos perseguían la perplejidad del lector y los definía como “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en celdillas por la razón, que van en contrapelo del sistema conceptual o científico” (2001: 277). Además de estos rasgos, estructuralmente los diferenciaba de los cuentos fantásticos tradicionales por introducir desde el inicio el elemento fantástico sin ningún tipo de progresión gradual.

En “Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi” (2020), Alejandra Amatto presentó una categoría denominada “literaturas de descontento realista”. Para la crítica uruguaya, existe una tendencia en la literatura hispanoamericana actual en el que ciertas literaturas manifiestan su descontento con el realismo no solamente desde el orden temático, sino también desde el orden estructural, exponiendo un descontento múltiple y diverso, porque “abordan temas que increpan de manera incisiva al lector y a la crítica, porque se desarrollan desde antiguas periferias modélicas, así como temáticas, que varios sectores de la sociedad no quieren ver” (2020: 216). Como afirmé anteriormente, a mi juicio,

este último instrumento de análisis es idóneo para examinar la poética de Claudia Hernández, ya que en sus relatos, a nivel estructural, es posible ubicar una ruptura con el formato realista y, en el temático, se identifica un descontento ante la situación actual, un afán por visibilizar temas invisibilizados de los ámbitos social, político y cultural. Al igual que autoras como Enriquez y Colanzi, Hernández está utilizando estrategias literarias asociadas con lo fantástico y otros géneros de irrealidad para denunciar las violencias, las desigualdades, las discriminaciones, los desplazamientos que azotan a Latinoamérica en el siglo XXI, consecuencia del sistema capitalista y patriarcal imperante, y lo hace cruzando fronteras de distinto orden:

Desde esta perspectiva, el género fantástico atraviesa tanto las fronteras de orden “textual”, en su realización narrativa concreta, como en los temas que selecciona para interpelar, a través de la literatura, una realidad latinoamericana, cada vez más compleja. Los ejemplos de esta “dupla” que implica el desborde de la frontera, de lo que también podemos llamar como “mimético” y “no mimético”, abundan en nuestras literaturas de irrealidad y postulan problemas de orden social desde las perspectivas más variadas. (Amatto, 2020: 218)

En el caso de Hernández, este desborde genérico es un rasgo distintivo de sus relatos fantásticos. Por ejemplo, en los cuentos de *Olvida uno* se identifica en la presencia del fantasma de una actriz en un edificio de un barrio marginal (“Graciela insiste en que vine a eso de las diez”), en la existencia de un lobo de piedra que trata de sacar a pasear a una trabajadora del hogar sobreexplotada de la casa de sus jefes un día soleado (“La han despedido de nuevo”), en las exigencias que le hace a una mujer sin papeles un hombre sin cuerpo, llamado Señor Orestes, para que lo dé a luz (“La han despedido de nuevo”), en la visita de un hombre no-vivo (“Anila había ido a almorzar con la albanesa del segundo piso”) o en las apariciones en distintos países de un hombre siempre distinto pero siempre con los mismos ojos (“Solo a ella”).

III. La normalización de lo que ya dejó de ser anormal

El argumento del relato “Las molestias de tener un rinoceronte” es sencillo, consiste en un personaje, sin nombre y sin un brazo, que vive como migrante en una ciudad del Norte y tiene por compañía un rinoceronte. El narrador, autodiegético, cuenta que el día que perdió el brazo, el rinoceronte lo comenzó a seguir. A lo largo del texto, el personaje principal intenta deshacerse del rinoceronte, lo regala a diferentes personas, sin conseguirlo. Al final, reconoce la importancia del rinoceronte en su vida “a pesar de las molestias”. La carencia de explicación sobre la falta del miembro se vuelve significativa cuando el vacío de información va llenándose con las referencias del personaje a su condición de migrante, lo cual genera que el lector pueda preguntarse si el brazo del personaje fue devorado por la mítica Bestia.⁶ El paradigma de realidad del relato está construido

⁶ La Bestia, o tren de la muerte, es el nombre que recibe la red de trenes de carga que atraviesa México y que es utilizado por migrantes centroamericanos que buscan llegar a Estados Unidos. El recorrido migrante está lleno de peligros, secuestros, robos, violaciones y la pérdida de miembros por caídas. En “Los migrantes que no importan”, Óscar Martínez explica sobre la Bestia que “Este es el transporte de los migrantes de tercera, los que viajan sin coyote y sin dinero para autobuses. Ellos repetirán al menos ocho veces esta dinámica de abordaje en el territorio mexicano. Dormirán en las vías en varios puntos, esperando que aquel pitido no se les escape y les haga pasar una noche, dos o

con referencias a la migración: “la gente de estas ciudades bonitas y pacíficas no está acostumbrada a ver a un muchacho con un brazo de menos” (Hernández, 2007: 1).

El hecho anormal pero no imposible, utilizando las categorías de Barrenechea, está naturalizado desde el inicio, lo cual permite clasificar al texto con el concepto de neofantástico que desarrolló Jaime Alazraki a partir de las innovaciones hechas por Julio Cortázar al género en la tradición hispanoamericana. Para Alazraki, uno de los rasgos caracterizadores a nivel estructural era la no progresión gradual o irrupción previa del hecho anormal al inicio del relato: “el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*” (2001: 279). Si bien el rinoceronte no es un animal fantástico o maravilloso, su vinculación con un migrante es improbable y más si se considera que el día que el rinoceronte llega a la vida del personaje es el mismo día en que este pierde su brazo, la relación pérdida de brazo—compañía del rinoceronte se vuelve fantástica y abre varias vías interpretativas:

Dejo que camine junto a mí y le advierto que voy a montarlo cuando crezca. Lo acaricio al llegar a la casa con los dedos que no tengo y le permito dormir bajo mi sombra. Si continuo ofreciéndolo a todo el que pregunta por él es porque no es mío y puede irse cuando quiera y con quién quiera. No es mío. Yo no lo llamé. Vino solo y me escogió a pesar de ser incompleto. Me escogió a mí y no a otro, a alguno de los cientos de miles que habitan esta ciudad. Me escogió y me quiere. (Hernández, 2007: 3)

La autora consigue en este relato construir un personaje que representa el trauma de los migrantes mutilados, pero no convierte a la pérdida de un miembro en el eje central del relato, sino a la extraordinaria compañía del rinoceronte, al insólito vínculo emocional que se forma entre ellos.

Otro ejemplo de las conexiones entre Julio Cortázar y Claudia Hernández es la utilización del cinismo, la ironía y la parodia en “El manual del hijo muerto”, publicado en 2002, en *Mediodía de frontera*. Aunque este texto no pertenece al género fantástico, decidí incluirlo en este artículo porque reúne algunos de los rasgos distintivos de la poética de la autora y ejemplifica el tratamiento de las problemáticas sociales que se están haciendo desde las literaturas no miméticas centroamericanas. Escrito en forma de manual, el relato propone una serie de instrucciones para lidiar con el cadáver desmembrado de un hijo veinteañero que ha sido devuelto a casa y que se necesita reconocer y recomponer para velarlo. La crítica ha señalado en varias ocasiones las relaciones intertextuales del cuento con la parte de *Historias de cronopios y de famas* titulada “Manual de instrucciones”.⁷ Hernández se sirve del tono paródico y de la estructura de los relatos de Cortázar para escribir una guía que da cuenta de la normalización de la violencia en la región y de la cotidianidad que ha adquirido el que madres y padres reciban el cadáver de un hijo muerto de forma violenta.

tres a la espera del siguiente. Recorrerán más de 5,000 kilómetros bajo estas condiciones. Esta es la Bestia, la serpiente, la máquina, el monstruo. El tren. Rodeado de leyendas y de historias de sangre” (2021: 65).

⁷ *Historias de cronopios y de famas* fue publicado en 1962. En el libro, Cortázar reunió 64 narraciones breves en las que la ironía, la parodia y el cinismo son los recursos estilísticos dominantes. Está dividido en cuatro partes: “Manual de instrucciones”, “Ocupaciones raras”, “Material plástico” e “Historias de cronopios y de famas”. En la primera parte se presentan situaciones cotidianas y repetitivas desfamiliarizadas mediante el humor.

Para Emanuela Jossa, los manuales de Cortázar y Hernández coinciden en “proporcionar una conducta adecuada frente a hechos banales o extraordinarios, pero a partir de la subversión de la rutina y la transgresión de la norma” (2014: 20), y se diferencian en que “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—” (2014: 20). Para Ortiz Wallner, el efecto de sentido más relevante está en “el golpe verbal que surge de la discrepancia entre el lenguaje utilizado y el contenido que transportan las palabras es intenso y a la vez enfatizado a través del uso de la ironía que cuestiona, des-estructura y distorsiona toda convención, desde aquella que dicta que son en realidad los hijos los que entierran a los padres hasta el ritual de la vela de cuerpo presente previa al entierro” (2013: 6). La negociación con el caos de los personajes de Hernández es explícita. La ironía es se utiliza como una estrategia para resistir una realidad atroz, ejemplificada en esta advertencia escrita en mayúsculas:

ATENCIÓN: ATENDER ESTAS MEDIDAS DE PRECAUCIÓN PUEDE EVITARLE UN DESGASTE INNECESARIO EN EL CASO DE QUE LE HAYAN ENTREGADO LOS PEDAZOS DE UN HIJO EQUIVOCADO. ASEGÚRESE, TAMBIÉN, DE NO FIRMAR DE RECIBIDO ANTES DE ESTAR COMPLETAMENTE SEGURO (A) DE QUE EL CONTENIDO DEL PAQUETE LE PERTENECE EN SU TOTALIDAD. RECUERDE **QUE NO SE ACEPTAN DEVOLUCIONES.** (Hernández, 2012: 37)

La ironía dramática se convierte en una figura eficaz para revelar la falta de cordura de unos personajes anestesiados ante la normalidad que ha adquirido la violencia y, al mismo tiempo, una herramienta de la autora para denunciar la frecuente ineptitud de las autoridades para gestionar los cadáveres que se localizan y atender a los padres de los desaparecidos, pone de manifiesto cómo la sociedad civil tiene que buscar formas para resolver lo que los gobiernos no hacen o hacen mal. Otro de los elementos de naturaleza intertextual presentes es la codificación paródica de los anuncios de los periódicos.

Como mencioné en la introducción, algunas prácticas escriturales posmodernas, como el virtuosismo intertextual, la parodia, el humor, son empleadas por Hernández, tanto en *De fronteras* como en *Olvida uno*, la parodia al manual de Cortázar es solo una muestra. Sin embargo, deseo subrayar que tales prácticas no fueron invención del período posmoderno, de hecho, las mismas están presentes como rasgos distintivos en las obras de Borges y Cortázar. Quizás, hasta podríamos sugerir que estas concordancias contribuyeron a la valoración e influencia de los autores argentinos entre los narradores finiseculares afines a la estética y el pensamiento posmoderno.

IV. El infinito borgesiano en un barrio de inmigrantes en Nueva York

El argumento de “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo” trata un triángulo amoroso, formado por el personaje principal y narradora autodiegética, sin nombre, amante de Jon, quien vive con Claudia. El relato inicia cuando Jon le pide a su amante que se dejen de ver un tiempo ante las sospechas de Claudia. Conforme la narración avanza, la narradora informa sobre el anormal apego que Jon siente hacia Claudia y sobre los cambios que ha hecho en su departamento para

complacerla. Una noche en que la narradora duerme con Jon en el departamento que habitan él y Claudia, ella entra al baño privado de Claudia y encuentra “una visión del universo encajada en ese espacio de diminutos y opacos azulejos blancos” (Hernández, 2005: 17). No se necesita demasiada perspicacia crítica para leer sobre la aparición del infinito en un baño y sentirse remitido, irremediamente, a uno de los cuentos fantásticos latinoamericanos más célebres del siglo XX, “El Aleph” de Jorge Luis Borges.⁸ La relación intertextual no termina con el hallazgo del infinito en el baño de un departamento en un barrio de inmigrantes en Nueva York, que recuerda a la existencia fantástica del Aleph en el sótano de la Calle Garay. Además, en ambos cuentos, la historia trata sobre un triángulo amoroso; en la del escritor argentino, un triángulo formado por Beatriz Viterbo, Carlos Argentino Daneri y el narrador, que se llama igual que el autor, Borges; y en el de la escritora salvadoreña, un triángulo formado por Jon, la narradora, cuyo nombre no se especifica, y Claudia, personaje que se llama como la autora. El relato de Hernández cumple con los rasgos para considerarse un cuento fantástico según la clasificación de Barrenechea, ya que presenta la irrupción gradual de hechos a-normales con el hallazgo fantástico que hace la narradora en el baño de Claudia, los indicios que la narradora va dando a lo largo del discurso, su incertidumbre inicial ante la presencia del infinito, el extraordinario y casi inexplicable apego de Jon hacia Claudia:

A ella no le hacen bien las desilusiones: entristece tanto que los ojos se le ahogan en su propio verde. Es una criatura frágil, casi un insecto. No desea lastimarla. Le tiene cariño y cuida que esté bien en agradecimiento porque en sus brazos consigue él conciliar el sueño la noche completa. Sin su presencia se despierta cada hora y media. Es terrible. No quiere imaginar cómo la pasaría si ella decidiera marcharse solo porque él se acuesta eventualmente conmigo. (Hernández, 2005: 18)

Tan significativas como las similitudes son las diferencias entre ambos relatos. Mientras en el cuento de Borges, la rivalidad entre el personaje-narrador y Carlos Argentino Daneri aumenta hasta el final en que el primero, como venganza al enterarse de la relación entre Beatriz y Carlos, le niega al segundo la confirmación de la existencia del Aleph, en el cuento de Hernández, la inicial rivalidad entre el personaje-narradora y Claudia, ejemplificada en el siguiente fragmento, culmina de forma distinta:

En realidad, hacia mucho que me apetecía ir. Quería comprobar que esa inmigrante no había conseguido —como yo— hacer cambiar un solo detalle de ese apartamento. Estaba tan convencida de que no habría podido persuadir a Jon de variar en un solo centímetro la posición de los muebles como seguramente no podría jamás hacerlo cambiar de colonia o recortarse el cabello de manera distinta que casi me quedé sin respiración cuando vi que no sólo estaban dispuestos de otra manera,

⁸ “El Aleph” es un cuento que pertenece al libro del mismo nombre, *El Aleph*, de 1949. La mayoría de los relatos reunidos en este libro pertenecen al género fantástico. El cuento se publicó por primera vez en la revista *Sur* en 1945. El argumento relata las visitas del personaje principal y narrador, llamado Borges, a la casa de la calle Garay donde habitaba antes de morir Beatriz Viterbo, la mujer que amaba. Durante las visitas, Borges convive con el padre y el primo-hermano de Beatriz, un escritor llamado Carlos Argentino Daneri. Entre los dos personajes masculinos existe cierta rivalidad, resultado de sus carreras literarias y, sobre todo, de la relación entre Beatriz y Carlos. El acontecimiento fantástico del relato ocurre cuando Daneri le confiesa a Borges que en el sótano de la Calle Garay hay un Aleph y lo describe como “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (Borges, 2019: 202). El personaje de Borges comprueba la existencia del Aleph, aunque para vengarse de Daneri no se lo confirma y lo deja en un estado de incertidumbre, característica de los relatos fantásticos tradicionales.

sino que además las paredes blancas se habían verdes, los papeles de su escritorio estaban ordenados y había cardos secos plantados en los espacios que él se empeñaba en mantener vacíos. (Hernández, 2005: 18)

En el cierre del relato de Hernández, el antagonismo desaparece y culmina con un extraordinario acto de sororidad, tan inesperado como la misma aparición del infinito en el baño de Claudia. A diferencia de la oculta competencia entre caballeros de “El Aleph” por el amor de la sofisticada Beatriz Viterbo, en el final del relato de Hernández las mujeres se unen, después de establecer las similitudes entre las circunstancias de sus vidas, ambas migrantes y ambas atadas afectivamente al infiel Jon. En el último párrafo, el personaje-narradora decide regresar a Claudia “la esferita de luz naranja” que le había robado, y este acto forma un vínculo, según mi interpretación, entre ellas que hace desaparecer el conflicto por Jon y lo reemplaza por una simbólica alianza femenina para “plantar un nuevo universo”, con lo que la autora propone una representación de personajes femeninos sin los tradicionales estereotipos de género en los que las mujeres compiten por el afecto de un varón:

Claudia supone que una de las tantas chicas que Jon conoce en los cafés y lleva a su cama cuando a ella le toca cubrir el turno de la noche la tomó sin que él se diera cuenta, pero no logra entender del todo como hizo para acarrearla sin dejar rastro. Sin embargo, no quiere pensar más en el asunto. Dice que no tiene sentido invertir tiempo en ello. Su prioridad ahora es plantar un nuevo universo en la bañera con la estrella que yo le devolví. Dice que no hay en esta ciudad mejor barrio para esos fines, pero que hay que conseguirle una cerradura fuerte que lo resguarde. Esta misma tarde comprará la mejor que encuentre en la tienda a la que yo he ofrecido llevarla. (Hernández, 2005: 23)

Si bien el relato de Hernández puede clasificarse como fantástico, tengo el propósito de destacar que su clasificación en el género debería ser más un punto de partida que uno de llegada para su exégesis, pues en conjunto con los otros cuentos de *Olvida uno* ofrece una serie de metáforas, significaciones e interpelaciones sociales que no deberían de quedar fuera de ningún ejercicio interpretativo. Por esta razón, he propuesto la categoría de “descontento realista” de Alejandra Amatto como una herramienta analítica más pertinente para acercarse a los textos no miméticos de Claudia Hernández y que no deje fuera sus implicaciones políticas. Para la crítica uruguaya, en la actualidad en América Latina se están escribiendo cierto tipo de literaturas que manifiestan un doble descontento: a nivel estructural, emergiendo desde periferias modélicas, y a nivel temático, abordando temas que implican disgusto frente a realidades sociales precisas (Amatto, 2020: 217).

En el caso de *Olvida uno* es evidente esta implicación en la elección del tema de la migración como eje principal por el que atraviesan todos los relatos del libro. A los personajes de los relatos no los une una nacionalidad en específico, pues son salvadoreños, rumanos, polacos, ecuatorianos, checos, bosnios, sino la condición de inmigrantes ilegales. En el cuento “Déjà vu tal vez”, la condición del inmigrante ilegal es descrita como una situación de aislamiento, desesperación, humillación y desesperanza, que parece más la estadía en un limbo que la llegada a un destino mejor:

Aprende una a no enamorarse porque, aunque el asunto dure solo un día, luego cuesta mucho reponerse. Hay que buscarse rápido un nuevo amante o irse a trabajar al campo en los tráileres como Luisa y acostarse con todos los braceros que compren número hasta que no pueda una recordar ni el rostro ni el olor de ninguno de los hombres con los que ha estado en la vida. Todas dicen que es una cura infalible, aunque no me atrevo a asegurar que le ayudará a la pobre de Elisabetta si no regresa antes de mañana, que se cumplen diez años de su partida. (Hernández, 2005: 87)

Los personajes luchan cada día, se aferran a las razones por las que decidieron huir de sus países de origen y recurren al olvido como una forma de seguir adelante. En buena parte de los relatos, la autora utiliza diferentes estrategias textuales para mostrar el absurdo, el caos, la locura o los delirios que tienen que sufrir los trabajadores inmigrantes explotados en el primer mundo y el estado espectral en el que transcurren sus vidas invisibles, anónimas, desvalorizadas. Los personajes de *Olvida uno* viven sin centro y sin un destino fijo, su condición es la huida y en su llegada a la metrópoli pronto descubren su propia vulnerabilidad.

Conclusiones

Para concluir mis reflexiones sobre la representación de la migración en los textos no miméticos de Claudia Hernández, requiero enfatizar que el viaje significativo que narra la autora, más que el viaje de Sur a Norte, es el viaje hacia el mundo interior de personajes a los que, a pesar de sus diferencias, los une un afán por sobrevivir y no rendirse.

Como expliqué a lo largo del artículo, la poética de Hernández se sirve de una serie de estrategias textuales que van de los recursos canónicos de la literatura fantástica hispanoamericana (presencia explícita o implícita de hechos a-normales y normales, indicios, modalizaciones, incertidumbre), a las prácticas escriturales posmodernas (fragmentarismo, virtuosismo intertextual, parodia, pastiche, ironía) hasta la interpelación furiosa de la realidad latinoamericana actual desde modelos literarios antiguamente periféricos. Destaca su capacidad para humanizar a sus personajes, representar la riqueza de sus mundos interiores sin renunciar a la construcción de testimonios de fondo social desde literaturas que ya no asumen al realismo como el único modelo viable para conseguirlo.

Espero haber contribuido a demostrar que, en el panorama de la literatura fantástica hispanoamericana, la obra de Hernández merece atención especial por el tratamiento literario que hace del tema de la migración. Personalmente, no creo casualidad que sea una autora salvadoreña quien esté construyendo obras tan complejas sobre este tema. Se estima que más de la tercera parte de los salvadoreños vive fuera de su país, el fenómeno es de la mayor relevancia para nuestra región y hasta las literaturas señaladas en el pasado por “escapistas” lo están abordando. Pienso que es un excelente momento para que la crítica literaria se pregunte el porqué y el cómo desde una perspectiva interdisciplinaria.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (2001): “¿Qué es lo neofantástico?”. En David Roas (comp.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros: 265-282.
- ALEMÁN, Gabriela (2019): “Entrevista a Claudia Hernández”. *Youtube*, subido por Stone Center for Latin American Studies, el 18 de noviembre de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=0y_il9tbwsE
- AMATTO, Alejandra (2020): “Transculturación del debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”. *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, 26: 207-230. DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>
- BARRENECHEA, Ana María (2007): “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. En José Miguel Sardiñas (ed.): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas: 59-80.
- BERISTÁIN, Helena (2018): *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa.
- BORGES, Jorge Luis (2019): *El Aleph*. México, Penguin Random House.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2010): *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*. El Salvador, Colección Revuelta.
- CORTÁZAR, Julio (1977): “Algunos aspectos del cuento”. En Mario Benedetti *et. al.*: *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona, Laia: 261-276.
- (2008): *Historias de cronopios y de famas*. Madrid, Santillana.
- CORTEZ, Beatriz (2010): *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala, F&G Editores.
- CRAFT, Linda J. (2013): “Viajes fantásticos: cuentos de (in)migración e imaginación de Claudia Hernández”. *Revista Iberoamericana*, 89/242: 181-194. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2013.7025>
- HERNÁNDEZ, Claudia (2005): *Olvida uno*. El Salvador, Índole Editores.
- (2007): *De fronteras*. Guatemala, Editorial Piedra Santa.
- JOSSA, Emanuela (2014): “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia”. *Centroamericana*, 24/1: 5-37.
- LEYVA, Héctor M. (2005): “Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar”. *Revista Istmo*, 11: <http://istmo.denison.edu/n11/articulos/narrativa.html>
- MACKENBACH, Warner (2004): “Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?”. *Revista Istmo*, 8: http://istmo.denison.edu/n08/articulos/pos_ismos.html
- MARTÍNEZ, Óscar (2021): *Los migrantes que no importan*. México, Penguin Random House.
- NOGUEROL, Francisca (1996): “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1: 49-66.

ORTIZ WALLNER, Alexandra (2013): “Claudia Hernández – por una poética de la prosa en tiempos violentos”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 6: 1-10. <https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/65/58>

TODOROV, Tzvetan (2016): *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, Ediciones Coyoacán.

ZÚÑIGA, Mónica (2013): “Apocalipsis en Solentiname (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42: 257-275. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2013.v42.43667

© Patricia Sánchez Aramburu



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C