
CLAUDIA HERNÁNDEZ – POR UNA POÉTICA DE LA PROSA EN TIEMPOS VIOLENTOS**Dr. Alexandra Ortiz Wallner**

Instituto de Estudios Latinoamericanos, Freie Universität Berlin

aortiz@zedat.fu-berlin.de

RESUMEN: Este artículo analiza la colección de cuentos *De fronteras* de la salvadoreña Claudia Hernández en su contexto de escritura y publicación, así como a partir del lenguaje estético propuesto por la práctica escritural de Hernández. Se centra en las posibilidades que ofrece el modelo narrativo de la concisión y brevedad, a la vez que explora cómo el fenómeno de la violencia en la literatura puede asumir una posición central al interno de la lógica de una escritura.

PALABRAS CLAVE: Narrativa breve; estética; violencia; El Salvador; Claudia Hernández.

ABSTRACT: This article analyzes the short fiction of Salvadorian author Claudia Hernández, specifically her collected stories *De fronteras* in its context of production and publication as well as focusing in Hernández' proposal of a particular aesthetic language. The analysis focuses on the literary possibilities offered by a narrative model which privileges conciseness and briefness and that at the same time engages in the exploration of the phenomenon of violence in literature and its key role in the internal logic of writing.

KEYWORDS: Short fiction; aesthetics; violence; El Salvador; Claudia Hernández.

I. Incursiones en el territorio mínimo del cuento

Claudia Hernández y su obra narrativa publicada poseen un carácter singular dentro del panorama literario salvadoreño y centroamericano, e incluso en el actual panorama literario latinoamericano. A partir de finales de la década de 1990 empieza a publicar relatos sueltos en el suplemento *TresMil* del diario *CoLatino* y en la revista *Hablemos* de *El Diario de Hoy* en El Salvador. A pesar de circular durante esos años en un medio exclusivamente nacional, en 1998 se le otorga uno de los reconocimientos del Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional por su cuento “Un demonio de segunda mano”. Su primer libro de relatos, titulado *Mediodía de frontera* (DPI, El Salvador 2002, reeditado por la Editorial Piedra Santa de Guatemala en 2007 bajo el título *De fronteras*), reúne los textos aparecidos en dichos suplementos, escritos por Hernández entre sus 21 y 25 años de edad.

Unos años más tarde, en 2004, recibe en Alemania el premio Anna Seghers por obra publicada, la cual incluye para ese momento el antes mencionado *Mediodía de frontera*, además de las colecciones de cuentos *Otras ciudades* (2001) y *Olvida uno* (2005). Para mediados de la década del dos mil, Hernández ha pasado a formar parte de importantes antologías de narrativa hispanoamericana, donde se la sitúa junto a otras nuevas voces como Wendy Guerra (Cuba), Gabriela Alemán (Ecuador), Guadalupe Nettel (México), Daniel Alarcón (Perú/EE.UU.) y Samantha Schweblin (Argentina), por solamente mencionar a algunos de los más conocidos. Sin embargo, será en 2007, al ser incluida en la lista de

Bogotá¹, que sus cuentos, muchas veces caracterizados de surrealistas, otras veces llamados hiperrealistas o fantásticos y en ocasiones descritos como pertenecientes a una “estética del cinismo” (ver Villalta 2004; Rodríguez 2009; Cortez 2010; Craft 2013), logren una mayor visibilidad en el circuito regional y global de la literatura hispanoamericana.

Ahora bien, esta presencia en dicho circuito literario no estará exenta de contradicciones, como lo constató Margarita Valencia en su recorrido crítico sobre Bogotá³⁹ cuando afirmó que: “[...] el libro de cuentos de Claudia Hernández no se parece a ninguno de los otros, y tampoco la novela policiaca de Gabriela Alemán. Pero estas dos últimas y Pilar Quintana padecen editores locales que no quieren o no pueden promoverlas con más entusiasmo” (s.p.)². Esta sentencia acerca de las políticas de los mercados editoriales se confirmaría ese mismo año 2007 cuando, a falta de un editor interesado dentro y fuera de El Salvador, se publicaría en el suplemento cultural impreso de *La Prensa Gráfica* de El Salvador *La canción del mar*, una nueva colección de cuentos de Hernández. Pero más allá de las políticas del mercado editorial y las conformación de cánones para las nuevas literaturas latinoamericanas, es interesante acotar aquí que los diálogos y las correspondencias entre las nuevas voces de las literaturas latinoamericanas siguen caminos propios. Así, en un gesto que los lectores podríamos interpretar como de amistad y admiración, pero también como de complicidad literaria, la ecuatoriana Gabriela Alemán inscribe la siguiente dedicatoria en su libro de relatos *Álbum de familia* (2011): “A Claudia Hernández, que nunca cierra sus ventanas”.

Han transcurrido ya varios años desde la cita Bogotá³⁹ y los relatos de Hernández se han seguido publicando en revistas especializadas y antologías. En 2012, el National Endowment for the Arts otorgó una beca a Johanna Warren para la traducción al inglés de las ficciones breves de Hernández; y este año 2013 ha aparecido un nuevo libro: *Causas naturales*, publicado por Punto de Lectura en Guatemala (un proyecto editorial de Santillana y Prisa Ediciones), el cual se compone de quince cuentos que, como lo anuncia la contraportada del libro, conducen al lector “por las casas, las calles y las intimidades de una ciudad donde los altos ideales no se diferencian demasiado de los instintos predadores y donde caída y redención son sinónimos”.³

¹ La Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá y su programa Bogotá Capital Mundial del Libro 2007, apoyados por UNESCO, acogió la iniciativa del Hay Festival llamada Bogotá³⁹. Esta pretendió reunir en Bogotá a 39 escritores menores de 39 años quienes, a juicio del jurado, tienen el talento y potencial para definir las tendencias que marcarán el futuro de la literatura latinoamericana. La selección estuvo a cargo de un jurado compuesto por tres escritores colombianos: Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince y Óscar Collazos. Posteriormente se publicó *Bogotá 39. Antología del cuento latinoamericano* editada por Guido Tamayo.

² Cabe agregar aquí que para 2010 la situación había cambiado significativamente para Pilar Quintana (Colombia) que fue publicada por el hoy extinto Grupo Norma Editorial en Colombia y por El Aleph Editores en Barcelona. Otro es el caso de Claudia Hernández para el cual podríamos hacer valer la siguiente anécdota contada por Horacio Castellanos Moya a María Tenorio en una entrevista: ““A mí me gustan tus libros, lástima que no tengas país”, le dijo el dueño de Tusquets a Castellanos Moya. Este creyó que se refería a su vida errante: el escritor ha vivido en México, en Guatemala, en El Salvador, en Canadá, en Costa Rica, en Alemania, en Estados Unidos y hasta en Japón. Sin embargo, no era así. “No tener país”, para el mercado editorial, significa carecer de una red de consumidores de la nacionalidad del autor que asegure a la editorial un colchón de ventas para sus libros. En otras palabras, por más que muchos salvadoreños lean a Moya, tan poquitos adquieren sus libros que no conforman un mercado significativo para una editorial de la talla de Tusquets.” (Ver Tenorio, “Vivir”).

³ Unas pocas semanas después de la publicación de *Causas naturales*, ya la prensa digital centroamericana ofrecía un comentario muy sugerente de la filósofa y crítica Olga Vásquez Monzón que concluye con la siguiente reflexión: “El libro de Claudia Hernández es una invitación a asomarnos a esas múltiples realidades humanas en su grandeza y pequeñez, en sus luces y sus sombras, en sus gozos y dolores. La noche, la oscuridad y el no ver se convierten en principio de inteligibilidad, es decir, condición de posibilidad para acceder a la comprensión de la realidad que somos. De manera diáfana, sobria e intensa, los cuentos de Hernández nos permiten constatar una verdad que por obvia no vemos: somos “humanos, demasiado humanos”. En estos

El carácter singular al que hice referencia al inicio debe comprenderse y ubicarse tomando en cuenta aspectos muy diversos. Hernández empieza a publicar sus cuentos en un momento histórico, político y social complejo: en El Salvador recientemente concluía una guerra civil de doce años, la cual, junto a las miles de muertes, desaparecidos, exiliados y desplazados que dejó, había también desolado y desmontado las instituciones, estructuras y plataformas que favorecían la producción, circulación y consumo de bienes culturales. 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 signados por múltiples violencias, también vio emerger dentro de las producciones literarias y culturales en 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 anti-mimético, 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, el después de las utopías revolucionarias y el después de la Guerra fría (ver Ortiz Wallner 2012).

En un contexto tal, que en términos de posibilidades y límites del campo literario salvadoreño y centroamericano implica también la dificultad de ejercer la profesión de escritor/escritora de forma autónoma, es necesario tomar en cuenta el hecho de que cuando nos referimos a la producción literaria de Claudia Hernández hablamos de un territorio mínimo; mínimo en un sentido positivo de condensación y concentración textuales: el territorio del cuento. El cuento como esa construcción lingüística que se dedica a la presentación y representación de determinadas formas y estructuras de condensación semántica y narrativa; esa “poética de la prosa” como la ha llamado Daniel Balderston, la cual sigue su propia lógica en cuanto a la composición y concisión tanto en el nivel de la expresión como en el del contenido (Balderston 2006: 466). Sabemos que la tradición cuentística latinoamericana posee una larga, rica y diversa historia – baste mencionar aquí los nombres de Horacio Quiroga, Nellie Campobello, María Luisa Bombal, Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso y Juan Rulfo como ejemplos paradigmáticos de dicha tradición –. Sin embargo, el cuento es un género que poco o nada interesa hoy a las transnacionales editoriales, especialmente cuando el o la autora “solamente” tiene cuentos que ofrecer. Incluso en un recorrido por diversas historias de la literatura hispanoamericana destaca la posición marginal que le es adjudicada al género, así como su estigmatización como “género menor” dentro del canon (ver Oviedo 2001; Pupo Walker / González Echavarría 2006; Rössner 2007; Barrera 2008). A contracorriente de este desinterés y de la marginalización del género, o tal vez como un gesto mínimo impugnador de las leyes del mercado globalizado, Hernández ha optado por permanecer de ese *otro* lado, en ese territorio mínimo del cuento.

En gran parte de los brevísimos relatos de Claudia Hernández, instantáneas de lo cotidiano y del individuo esbozadas a partir de un cuidadoso balance lingüístico y metafórico que oscila entre la moderación y la concisión, la muerte y la violencia están presentes. Diversos estudios críticos (Villalta 2004; Rodríguez 2009; Cortez 2010; Craft 2013) coinciden en señalar que estos relatos decantan el estado anímico y de vulnerabilidad de individuos profundamente marcados por las experiencias traumáticas de una guerra. Estas reflexiones me permiten observar y plantear una genealogía literaria cuyo inicio ubico en 1930 con la publicación de la colección de cuentos *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* de la mexicana Nellie Campobello (1900-1986). Los relatos de Campobello logran

tiempos de oscuridad, la aguda intuición de Claudia Hernández resulta un apoyo indispensable en la desafiante tarea de descifrar el tremendo misterio de la existencia humana.” (Vásquez Monzón, “Sobre el nuevo libro de Claudia Hernández”).

configurar, de manera fidedigna y verosímil y a la vez liberados del discurso político dominante del momento, una narración de la Revolución mexicana desde una perspectiva hasta entonces inexistente: la mirada sincera y afectuosa de una pequeña niña que narra con una naturalidad asombrosa su encuentro cotidiano con la destrucción y la muerte que le rodean. Más allá de la retórica populista y republicana del heroísmo, Campobello disloca desde la brevedad de sus relatos el lenguaje estético dominante de su época, e incluso lo trasciende, si seguimos la tesis de Jorge Aguilar Mora, a quien debemos la recuperación de estos cuentos de Campobello. En la edición de Aguilar Mora del año 2000 se postula que *Cartucho* debe ser leído como el precursor literario y origen estético de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, la obra paradigmática de la nueva novela latinoamericana (ver Aguilar Mora “Prólogo” en Campobello 2000: 9-43).

Este breve excursus hacia una genealogía literaria de las formas breves con respecto a lo inexpresable y los límites del lenguaje, me permite regresar a una cuestión central: las posibilidades de la fuerza interpretativa de la concisión como modelo narrativo (eso que une las prácticas textuales de Campobello y Hernández). Ambas se proponen una doble exploración de lo literario a partir de una reflexión estética: por un lado, experimentan con diversos procedimientos semánticos y narrativos; por otro lado, es el fenómeno de la violencia en la literatura el que va a asumir lugar clave en la lógica interna del proceso de escritura.

II. De fronteras: una poética de la prosa para la posguerra centroamericana

De fronteras se compone de dieciséis cuentos cortos, cuya extensión oscila entre las dos y las seis páginas y cuyos títulos evocan un abanico de situaciones. A veces, situaciones peculiares, como es el caso de los cuentos “Molestias de tener un rinoceronte”, “Un hombre desnudo en casa”, “El ángel del baño” o “Trampa para cucarachas #17”; en otras ocasiones simples frases, en apariencia inocentes, corrientes, normales, como “Hechos de un buen ciudadano” (parte I y parte II), “Carretera sin buey” o “Lluvia del trópico”. Sólo uno de los cuentos conlleva ya en su título la palabra muerte (el que se titula “Manual del hijo muerto”), sin duda, la referencia más directa a uno de los temas que más ocupa y preocupa a la autora en este libro en particular: la omnipresencia de la muerte y las formas pragmáticas en que los personajes lidian y conviven con ésta (ver también Villalta, “Despiadada(s)” 1). Sobre esto volveré más adelante.

Las fronteras del libro, como ya lo indica su título, son muchas, múltiples y están siempre presentes. Vemos las fronteras entre cada uno de los textos, enfatizadas en esta edición por una imagen, siempre la misma, que precede a cada cuento: una carretera que se pierde en el horizonte y sobre la que se escriben los títulos de cada cuento. Leemos en los cuentos las fronteras que están en las ciudades, en las casas y las habitaciones que habitan los personajes; las que hay en cada uno de los personajes y entre un individuo y otro, entre individuos y animales; y también leemos los límites borrosos y porosos entre lo posible y lo imposible, entre realidad e irrealidad, entre vida y muerte.

La serie de historias que constantemente transgreden algún tipo de límite en sus diégesis conforman un mundo deshumanizado, en completa descomposición; se trata de un mundo en donde el rechazo a todo aquello que perturbe un sistema o un orden fijos, y la búsqueda de la aprobación por parte de dicha sociedad corrupta y desensibilizada se convierten en las actitudes que priman (ver Cortez). El mundo deshumanizado es narrado a través de la metáfora del cuerpo humano que aparece mutilado. En “Hechos de un buen ciudadano (parte I)” ya la muerte violenta cohabita con los ciudadanos en la medida en que se ha instalado, aparentemente sin mayores complicaciones, en sus casas:

Había un cadáver cuando llegué. En la cocina. De mujer. Lacerado. Y estaba fresco: aún era mineral el olor de la sangre que le quedaba. El rostro me era desconocido, pero el cuerpo me recordaba al de mi madre por las rodillas huesudas y tan sobresalientes como si no le pertenecieran, como si se las hubiera prestado otra mujer mucha más alta y más flaca que ella. Ninguna de las cerraduras había sido forzada. Tampoco había un arma por ningún sitio. Nada había que me diera pistas sobre el asesino, que había limpiado hasta las manchas de sangre en el piso. Ni una sola gota dejó. He visto muchos asesinados en mi vida, pero nunca uno con un trabajo tan impecable como el que le había practicado a la muchacha, que tenía cara de llamarse Lívida, tal vez por el guiño de lamento que se le había quedado atascado en los labios amoratados.

Como cualquier buen ciudadano habría 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 271-0122.” (Hernández, *De fronteras* 17)

Un espacio como la casa familiar se ve en este cuento invadido por una serie de cadáveres y cuerpos mutilados en donde los motivos de su aparición se desconocen, y sin embargo conllevan consecuencias asoladoras las personas que los encuentran: es a través de los cuerpos ya inertes de los muertos que los vivos tienen la posibilidad de comunicarse. La pregunta por la convivencia se desplaza hacia un espacio regido por la muerte, nunca natural sino violenta, que lanza la pregunta acerca de cómo (con)vivir con la muerte violenta ya normalizada como fuente de la sociabilidad como lo detalla el cuento.

En cuanto a la confección técnica y estilística de los cuentos en *De fronteras*, hay un aspecto que recorre de manera contundente la totalidad del libro: el uso de un lenguaje llano, directo, preciso y libre de imposturas que narra, en un tono lacónico y sobrio, prácticamente prescindiendo de diálogos y favoreciendo un estilo indirecto libre, historias de la vida cotidiana trastocadas por un acontecimiento extraordinario, fantástico o impensable. A ello debemos agregar además la presencia constante de la ironía. Veamos algunos ejemplos.

En “Hechos de un buen ciudadano (parte II)” se dispone de los cadáveres que se amontonan en la cocina de un ciudadano cualquiera de una manera “correcta” y “apropiada”, siguiendo las normas del aseo y el orden:

[...] me dispuse a lavar los cadáveres para quitarles el exceso de sal. Demoré tres días en conseguirlo. Luego, cuando estuvieron listos, los corté con cuidado para que no fueran a cruji demasado los huesos y llamaran la atención de los vecinos. Después herví los trozos, deshilé la carne y la mezclé con una salsa hecha con los tomates que cultivo en mi jardín. El sabor era inmejorable. Estaba yo seguro de que gustaría, así que llevé el guiso a los sitios que albergan pordioseros, indigentes y ancianos y les serví abundantes porciones las veces que desearon.

[...] La ciudad entera lo supo y me aplaudió en un acto público en el que fui llamado hombre bueno y ciudadano meritísimo. Yo acepté el homenaje con humildad y expliqué entonces que no eran necesarias tantas atenciones para conmigo, que yo era un hombre como todos y que sólo había hecho lo que cualquiera – de verdad, cualquiera – habría hecho. (Hernández, *De fronteras* 42)

El tono sobrio es acentuado por el uso de oraciones cortas y el ordenamiento lógico sintáctico al estilo de una receta, un manual. Hay, en la forma de expresarse del narrador protagonista, una naturalidad frívola y calculadora, el impulso de cumplir con el modelo del buen ciudadano permea su lenguaje y la forma en que se expresa: es efectivo, directo y preciso. Los cuerpos desechados por la sociedad y que se amontonan en su cocina son “devueltos” a ella en forma de una caridad para con los marginados de la misma, o sea, los pordioseros, indigentes y ancianos.

En “Manual del hijo muerto” este lenguaje es llevado un paso más allá al mimetizarse el cuento con el diseño y el tono de un manual o una guía del usuario que gira instrucciones a los padres que han perdido a un hijo (¿un desaparecido?) y que reciben su cadáver mutilado en casa. Es de hacer notar aquí la referencia intertextual bastante directa que salta a la vista en relación con *Historias de cronopios y de famas* (1962) de Julio Cortázar, principalmente la parte titulada “Manual de instrucciones”, la conocida serie que incluye unas “Instrucciones para llorar”, “Instrucciones para cantar”, “Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo”, “Instrucciones para matar hormigas en Roma”, “Instrucciones para subir una escalera”, “Instrucciones para dar cuerda al reloj”.⁴ Pero en el cuento de Hernández la dimensión lúdica presente en las instrucciones de Cortázar ha desaparecido por completo.

Gráficamente, el “Manual del hijo muerto” – de apenas dos páginas y media de extensión –, incluye un subtítulo – “Cuando el hijo está en forma de trozos” –, dos recuadros explicativos – uno que llama la atención sobre la importancia de asegurarse de no recibir los restos de un hijo equivocado (107) y otro que ofrece el consejo de cómo colocar al hijo muerto en su cama para que produzca la sensación de tener nuevamente en casa “no solo a un hijo perfecto, sino a uno vivo” (108) – y dos notas al pie de página que ofrecen instrucciones prácticas sobre el trabajo manual de reconstrucción del cuerpo. La numeración de las páginas y algunas formulaciones indican que el texto sólo constituye una pequeña parte de un manual más amplio.

El uso de expresiones como “se recomienda que” y “se sugiere que” se combina con expresiones verbales como “proceda”, “procure”, “preste atención”, por ejemplo en las primeras oraciones:

Causa especial emoción reconstruir el cuerpo del niño (24-25 años) que salió completo de la casa hace dos o seis días. Por tal razón, se recomienda tener a mano una caja de pañuelos desechables y no fumar durante el proceso, a fin de evitar humedecer o dañar con fuego y cenizas las delicadas piezas. Antes de iniciar la labor, se sugiere además cerciorarse de que cada una de las partes que le han sido entregadas se corresponda con las señas particulares de su hijo y ensamblen armoniosamente. (Hernández, *De fronteras* 107).

Estas combinaciones continúan en los párrafos siguientes con verbos en modo imperativo como “únalas”, “cúbralos”, “rocíe”, tono con el que cerrará el cuento-manual en forma de un desiderátum: “Muéstrelo a familiares y amigos. Reparta fotografías de cuando vivía. Llore cada vez que alguien mencione su nombre.” (109). 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 es 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 a un entierro. A través de la inclusión de datos absurdos, en forma de las instrucciones dadas al padre y a la madre para que reconstruya al hijo mutilado con el fin de poder hacerle las honras fúnebres, el cuento opera con la ironía señalando la normalización y estabilización de la violencia en la vida cotidiana, mostrada con una naturalidad escalofriante desde la pragmática indiferencia de la voz que narra.

Espacios como la casa, pero también en otros cuentos de Hernández las alcantarillas y las calles, y en general un conjunto muy diverso de espacios urbanos, son lugares invadidos,

⁴ Nilda C. Villalta ha señalado en su tesis doctoral tanto la intertextualidad del cuento de Hernández con los de Cortázar como con uno de Luisa Valenzuela titulado “Los mejores calzados” (1980) en donde la ironía y el humor negro apelan al tema de los desaparecidos (“Despiadada(s)” 1-2).

colmados de cadáveres y cuerpos mutilados en donde los motivos de la violencia y de la muerte omnipresentes permanecen ocultos. Así, cuando ya ningún espacio ofrece protección, resguardo ni seguridad, las actitudes que predominan en los personajes son el pragmatismo y el impulso, tal vez la voluntad, de encontrar vías de convivir con la muerte y la violencia, de sobrevivir a ellas o de entregarse a las mismas.

III. De fronteras: una poética de la prosa para lo liminal

Así, en *De fronteras*, Hernández produce una serie de historias que podríamos asumir como regidas por una mirada “forense”, tal y como ha sido propuesta por Ana Patricia Rodríguez⁵, que disecciona detalladamente tanto a los vivos como a los muertos, que muestra transformaciones zoomórficas y transfiguraciones humanas, que incluye la aparición de figuras racionales como irracionales. Estas figuras van a surgir una y otra vez en zonas liminales, por ejemplo, al mediodía en un puesto fronterizo como lo relata el cuento “Mediodía de frontera” (ver Rodríguez 223ss.). En él, un perro callejero acompaña a una mujer que acaba de cortarse la lengua mientras ella se prepara para suicidarse en un baño público de un puesto de inspección fronterizo. La mujer quiere ahorcarse y evitar el rechazo de quienes la encuentren muerta evitando que su lengua cuelgue, es decir, se automutila:

[El perro] Cruza el umbral. Avanza medio metro. Mira. Vuelve sobre sus pasos, está asqueado. Ante sus ojos amarillos de perro hay una mujer con sangre en la blusa y una lengua en sus manos. [...] Ella le pide que regrese, que no se vaya, que no la deje. El perro accede ante los ojos temblorosos de ella. Le acerca con la pata un trapo para que se cubra la boca y le pregunta por cortesía qué sucedió y quién pudo hacerle eso. (Hernández, *De fronteras* 102)

La mujer le explica que “no quiere horrorizar a nadie” (102), que sólo quiere ahorcarse, “ser una ahorcada feliz” (103) y el perro, nos dice el narrador, la comprende. Es más, no quiere disuadirla ni cambiar sus planes, no quiere ser el culpable de que la mujer lleve una vida desgraciada. En un acto inesperado, la mujer decide alimentar al perro hambriento con su lengua. En la extrema soledad en la que se encuentran ambos, el acto de entregarle su lengua y de alimentar al animal les permite establecer por un instante un vínculo, él le promete permanecer a su lado mientras ella se cuelga; ella, al no poderle dar las gracias, lo acaricia “como si fuera suyo” (103). Acto seguido se cierra la boca con pegamento, es ahora una mujer muda, mientras el perro lame la sangre del piso, los restos de la lengua que ha devorado. El animal representa en este cuento la alienación, las formas en que se han transformado las relaciones del individuo con todo su entorno. Es más, el frágil vínculo que la mujer y el perro establecen sólo es posible por la inminente muerte de la mujer y porque el perro – que cruza el umbral de la puerta del baño inmundo y sucio en busca de algo para comer – se queda. Así, somos conducidos como lectores a cruzar de nuevo un umbral, a preguntarnos esta vez sobre los límites – ¿los hay? – entre humanidad y animalidad.

En otro de los cuentos, “Molestias de tener un rinoceronte”, se relata la historia de un joven que al perder uno de sus brazos adquiere un pequeño y juguetón rinoceronte, como lo explica el protagonista:

Que a uno le haga falta un brazo es incómodo cuando se tiene un rinoceronte. Se vuelve más difícil si el rinoceronte es pequeño y juguetón, como el mío. Es fastidioso. La gente de estas ciudades bonitas y pacíficas no está acostumbrada a ver a un muchacho con un brazo de menos y a un rinoceronte de más saltando a su alrededor. Uno se vuelve un espectáculo en las

⁵ En su sentido latín *forensis* significa que pertenece o que está frente al foro y que en la Roma Antigua consistía en presentar ante el foro un caso criminal y las pruebas correspondientes (ver para este uso en la literatura centroamericana Rodríguez 225ss.).

ciudades aburridas como ésta y tiene que andar por las calles soportando que la gente lo mire, le sonría y hasta se acerque para platicar de lo lindo que está su rinoceronte, señor, ¿no lo compró acá verdad? (Hernández, *De fronteras* 11)

Estas imágenes yuxtapuestas, que se repiten a lo largo del cuento, el joven con un brazo de menos y con un rinoceronte de más, dirigen la atención no al trauma o a la tragedia que puede estar detrás de la falta del brazo sino al rinoceronte que ha tomado su lugar (ver Rodríguez 226-227). Un elemento fantástico, inexplicable en la vida cotidiana que para “la gente de estas ciudades aburridas” se vuelve un elemento de distracción. Mientras que la falta del brazo pueda aludir a un trauma no expresado – ¿Perdió el brazo en una guerra? ¿En un accidente? ¿Ha sido víctima de un crimen? –, la aparición del rinoceronte, que representa su condición de ser incompleto, alude a la vez a la magnificación de un trauma vivido, como ya ha sido señalado por Ana Patricia Rodríguez, en el que “uno se vuelve un espectáculo” como afirma el protagonista. Ese hecho de “andar con un rinoceronte” salpica la historia de elementos fantásticos que emergen como el instrumento y la estrategia narrativa, el modo más apropiado tal vez, para dar cuenta de la condición de ser incompleto y de la falta. De nuevo, una figura mutilada. La gente de “estas ciudades bonitas y pacíficas” como irónicamente dice el protagonista, no preguntan al joven por su brazo ausente, por las causas, por los culpables, por la vida sin un brazo, sino que preguntan por el rinoceronte presente, no solamente se le admira y observa como un espectáculo, es un objeto que quiere ser adquirido. Como ha anotado acertadamente Ana Patricia Rodríguez, la gente de esas ciudades no quiere ya escuchar más un testimonio, una confesión, una narración realista, quiere saber más sobre el rinoceronte. Al final el joven y el rinoceronte permanecen juntos, para sorpresa del joven, que piensa que qué bien que el rinoceronte lo prefiera seguir a él – incompleto – y no “a cualquiera de los que están completos” (12).

En “Carretera sin buey” se relata la historia de un hombre que, habiendo atropellado a un buey se da cuenta que le es imposible vivir con la culpa por el crimen que ha cometido; no soporta la ausencia del animal en la orilla de la carretera y decide ocupar su lugar. Sin embargo, fracasa, y como el narrador nos lo advierte pronto “por más que lo intentaba, no conseguía actuar como buey” (24). Su infructuosa búsqueda por convertirse en el buey es subrayada por un nosotros, la voz que narra, quienes detienen el automóvil atraídos por lo que creyeron ver sus ojos:

[...] nos engañaron nuestros ojos, que vieron una silueta animal a la orilla del camino que, de lejos, parecía un buey algo flaco, pero hermoso, que miraba a la eternidad sin compañía desde una curva de la carretera. Quisimos unirnos a su contemplación, estar con él, ver lo que él miraba. (Hernández, *De fronteras* 23)

La decepción del grupo es grande al percatarse de su equivocación, porque, como lo explican ya al inicio del cuento: “De haber sabido que se trataba de un ser humano, no habríamos detenido el automóvil. Ni siquiera habríamos disminuido la velocidad.” (23). Como lo ha demostrado Beatriz Cortez en *Estética del cinismo* vemos que el cuento es narrado desde la perspectiva de aquellos que habitan un centro de legibilidad cultural, autorizados desde el mismo a observar y a definir a aquellos que se encuentren en las orillas, en los márgenes, en este caso el hombre que parecía, desde la carretera, un buey.

El vacío que ha dejado el buey es sumamente significativo en la historia, puesto que su ausencia adquiere una mayor relevancia cuando el narrador le replica al hombre a orillas de la carretera: “Nos detenemos solo para contemplar de cerca animales, nunca para ver personas, mucho menos personas que parecen animales.” (23-24). Este hombre además lo ha perdido todo: su lugar y su valor como ser humano, todo a partir del momento de verse confrontado con la pérdida del buey; se sacrifica, renuncia a su libertad, a su vida. Sabemos por medio del

nosotros que la madre del hombre organiza cada cierto tiempo que gente, pagada por ella, vaya a convencerlo de regresar a casa. Pero ya no hay marcha atrás.

Cuando los viajeros de la carretera descubren al hombre y escuchan su historia deciden ofrecerle consejo para convertirse en buey, más aun: para que logre ser una versión apropiada y creíble del animal: “le aseguramos que parecería un buey ante los ojos de cualquiera si nos obedecía” (24). La historia termina con su acto de castración, con la mutilación, a la cual no pone reparos y procede a hacerlo con una botella de vidrio quebrada proporcionada por sus observadores, quienes además permanecen como testigos para asegurarse de que el acto se consuma. Con ello, el hombre cumple con los deseos de aquellos que lo quieren animal, que lo quieren buey. Una vez complacidos con el nuevo aspecto adquirido por el hombre – que ahora es un poco más buey –, los viajeros de la carretera deciden marcharse y seguir su camino a alta velocidad, de regreso al mundo lleno de posibilidades del que salieron y dejando atrás al hombre que quiere ser un buey.

IV. Relatos breves, violencias oblicuas y sensibilidades

Muchos de los cuentos de Hernández privilegian una mirada sobre las consecuencias de las diversas relaciones de violencia en los individuos y en sus relaciones personales, en sus relaciones con el mundo, un espacio dominado por la violencia oblicua. Estos cuentos se hayan anclados en un profundo sentido de incertidumbre, en traumas que permanecen ocultos. Allí conviven animales que hablan, cadáveres y seres humanos que subvierten las construcciones realistas de las sociedades de hoy naturalizando y normalizando situaciones impensables y fantásticas como el joven sin un brazo que se pasea con su pequeño rinoceronte o el hombre que renuncia a todo para convertirse en el buey que ha atropellado. El tratamiento oblicuo de la violencia y la omnipresencia de la muerte parecieran transfigurarse en los cuentos de Hernández en pre-textos para plantear, con un lenguaje de-sensibilizado, con una mirada forense, una radiografía de la condición humana. Esta condición de la literatura como violencia lanza preguntas que apelan a la lectura y a repensar el proceso de de-sensibilización puesto en escena, quizá como un gesto mínimo, así como mínimos son sus relatos, por restituir la sensibilidad.

OBRAS CITADAS

- ALEMÁN, Gabriela (2011): *Álbum de familia*. Bogotá, Panamericana.
- BALDERSTON, Daniel (2006): “El cuento hispanoamericano del siglo XX”. En: Pupo Walker, Enrique/González Echevarría, Roberto (eds.): *El siglo XX*. Madrid, Gredos, 467-497.
- BARRERA, Trinidad (ed.) (2008): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra.
- CAMPOBELLO, Nellie (2000): *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora. México, ERA.
- CORTEZ, Beatriz (2010): *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala, F&G editores.
- CRAFT, Linda (2013): “Viajes fantásticos: cuentos de (in)migración e imaginación de Claudia Hernández”, *Revista Iberoamericana*, LXXIX, 242 (enero-marzo), 181-194.
- GENETTE, Gérard (1996): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Trad. de Wolfram. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2013): *Causas naturales*. Guatemala: Punto de Lectura
- (2007): *De fronteras*. Guatemala, Editorial Piedra Santa.

- (2002): *Mediodía de frontera*. San Salvador, DPI.
- JARAMILLO-LEVI, Enrique (ed.) (2003): *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano*. Madrid, Páginas de Espuma.
- MACKENBACH, Werner (ed.) (2004): *Cicatrices: un retrato del cuento centroamericano*. Prefacio de Franz Galich, Introducción de Werner Mackenbach. Managua, Anamá.
- MEJÍA, José (ed.) (2002): *Los centroamericanos: antología de cuentos*. Madrid, Alfaguara.
- OVIEDO, José Miguel (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 4. Madrid, Alianza.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra (2012): *El arte de ficcionar. La novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- PUPO WALKER, Enrique/GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (Hg.) (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XX*. Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ, Ana Patricia (2009): *Dividing the Isthmus. Central American Transnational Histories, Literatures, and Cultures*. Austin, Texas UP.
- RÖSSNER, Michael (2007): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. 3a ed. Stuttgart, Metzler.
- TAMAYO, Guido (Hg.) (2007): *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*. Bogotá, Ediciones B.
- TENORIO, María (2010): “Vivir de la literatura”. En: *Contrapunto*, 01.08.2010. En línea. <http://www.archivocp.contrapunto.com.sv/columnistas/vivir-de-la-literatura> (29.11.2010)
- VÁSQUEZ MONZÓN, Olga (2013): “Claudia Hernández”. En: *Contracultura*, 23.08.2013. En línea. <http://www.contracultura.com.sv/sobre-el-nuevo-libro-de-claudia-hernandez> (23.08.2013)
- VALENCIA, Margarita (2007): “Los asesinos prudentes”. En: *Semana*, 23.08.2007. En línea. <http://www.semana.com/on-line/articulo/los-asesinos-prudentes/87769-3> (29.11.2010)
- VILLALTA, Nilda C. (2004): “Despiadada(s) ciudade(s): el imaginario salvadoreño más allá de la guerra civil, el testimonio y la inmigración”. Tesis doctoral. Maryland, University of Maryland at College Park.

© Dr. Alexandra Ortiz Wallner



<http://lejana.elte.hu>

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