

Trayectorias de la muerte en la narrativa de Claudia Hernández

HILDA GAIRAUD RUIZ
Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

Resumen

El presente artículo continúa la exploración de la estética de la muerte en algunas obras de la escritora salvadoreña Claudia Hernández dentro de la literatura de posguerra. La violencia continúa presente como un *leitmotiv* en la narrativa. Sin embargo, los cuentos analizados en el presente artículo dan un giro temático y estilístico. Los personajes y las tramas se desarrollan en formas menos simbólicas y más realistas. Las marcas de la violencia son evidentes en los cuerpos de personajes desnudos, así como en las mentes y los cuerpos de los niños. Los ángeles, demonios y fantasmas encarnan personajes desarraigados, oprimidos y marcados que se enrumban sobre rutas de muerte.

Palabras claves: muerte, violencia, desnudez, ángeles, demonios, fantasmas, narrativa salvadoreña

Abstract

This article explores the images of the aesthetics of death in some narratives of the Salvadorian writer Claudia Hernández within the category called postwar literature. Violence is presented as a leitmotif in her stories. However, the stories analyzed here provide a thematic and stylistic shift. The characters and plots are developed in more realistic ways. The marks of violence are evident in the naked bodies of characters and in the minds and bodies of children. Angels, demons and ghosts embody characters without roots; oppressed and marked, these characters the follow the ways of death.

Key words: death, violence, nakedness, angels, demons, ghosts, Salvadoran story

En un artículo anterior titulado “Rutas de muerte en la narrativa de Claudia Hernández”, publicado en la *Revista de Filología, Lingüística y Literatura* de la Universidad de Costa Rica, hice referencia a la estética particular que caracteriza a esta autora salvadoreña. Dicha estética incluye representaciones simbólicas en donde destacan las imágenes de muerte dentro del marco de la literatura de posguerra a la que pertenece su narrativa. Además, en el artículo mencionado, examiné los vínculos entre la representación de los personajes, las subjetividades violentadas y las realidades sociales de los salvadoreños. Muchos de los cuentos incluyen alegorías de los contextos histórico-sociales en El Salvador durante los procesos de guerra y durante la posguerra.

Una intencionalidad discursiva aparente en la ficción de Hernández es la representación de hechos que reconstruyen la memoria colectiva marcada por la violencia: denunciarla y, también, resaltar la afectación que ha tenido sobre las subjetividades involucradas y sus contextos, su degradación y sus traumas. La violencia, en todas sus expresiones, marcó el inconsciente colectivo en El Salvador y ha sido una temática central en la literatura de posguerra en la región centroamericana.

La cultura de violencia que ha vivido El Salvador (Candelario, 2004) en la evolución de su historia nutre la narrativa de Hernández mediante la representación de diversos tipos de violencia; en este artículo se van a destacar los tipos recientemente expuestos por Jan Philipp Reemtsma (2008)¹: la violencia *locativa*, la *raptiva*, la *captiva* y, particularmente, la violencia *autotélica* cuyo fin es el de marginalizar o de excluir grupos estigmatizados o minoritarios destruyendo (invisibilizando o aniquilando) así a sus miembros víctimas (citado en Baranowski, 2010). Asimismo, a diferencia de los relatos analizados en el artículo anterior, en el que se utilizaban diversos recursos literarios como la ironía y el absurdo, el exacerbado uso de símbolos y de la dislocación de tiempo y la narrativa, entre otros, en el presente análisis, Hernández ilustra los efectos del horror de la violencia en sus personajes y tramas de una forma más realista y lineal. En los cuentos, los personajes llevan la inscripción de la violencia en sus cuerpos y psiques, como si estos fueran un espacio de disputa, referentes de un campo de batalla que lleva inscritas las huellas de algún combate (García, 2000: 12). En este artículo me refiero a otras expresiones de violencia (diferentes de las expuestas en el artículo anterior) que se encuentran representadas en la ficción de Hernández y que refieren a los caminos de muerte en la historia salvadoreña.

Otros trayectos de muerte

En los relatos que analizo a continuación, la representación de la violencia da un giro temático y estilístico con respecto a los analizados anteriormente. Las expresiones de violencia representadas aquí siempre refieren al ejercicio de la violencia *autotélica* descrita por Reemtsma (citado por Baranowski, 2010), ya que remiten al sufrimiento de personajes estigmatizados, violentados y degradados. No obstante, el ejercicio de la violencia representado en los relatos

se asocia directamente con la violencia *locativa*, puesto que tiene que ver con la destrucción o invisibilización de cuerpos ligados al crimen. Si entrecruzamos la narrativa con la historia, las manifestaciones violentas representadas en los cuentos ilustran realidades vinculadas con la posguerra y enfocadas en sus efectos postraumáticos. Las expresiones de la violencia tienen que ver con el crimen y la delincuencia más que con el horror de la guerra. Además, la narrativa presenta, en ciertos relatos, un enigma sobre las fuentes de violencia: no hay claridad sobre quién la produce, con lo cual se sugiere que la violencia es, en general, constitutiva de la cultura; es decir, todos tienen su cuota de participación en los hechos violentos.

Ahora bien, Ana Arana (2001) manifiesta que la criminalidad y la corrupción rampante expresadas por medio de hechos como, por ejemplo, los ataques de pandillas, robos, crimen organizado, prostitución y narcotráfico, en el periodo de posguerra, siguen generando muerte. Al entrecruzar estas realidades violentas con la ficción de Hernández en algunos relatos encontrados principalmente en el libro *La canción del mar* (2007), se nota un cambio de estilo con respecto a otros textos marcado por el empleo del realismo. A diferencia de los relatos en el libro *De fronteras* (2007), por ejemplo, las historias están narradas de forma más realista y menos fantástica y simbólica, menos dislocada y más lineal. Por otro lado, los textos analizados a continuación cuentan también con menor recurrencia a lo abyecto, aunque siempre se utilizan la temática de la anormalidad y la degradación.

Para empezar, como afirmé anteriormente, las expresiones de violencia en estos relatos aparecen como parte constitutiva de la cultura. Estas expresiones parecen fotografiar la cotidianidad de un entorno contemporáneo y, a diferencia de la ironía y el sarcasmo típicos de los textos antes referidos, los personajes ya no se encuentran tan cómodos dentro de su condición existencial degradada. Ellos mismos se han apropiado de la violencia con un fin determinado: un mecanismo para defenderse de “otros” que quieren violentarlos a su vez. Este giro narrativo puede explicarse a partir de ciertos cambios señalados por los estudios recientes sobre el trato de la temática de la violencia que se manifiesta y representa en la ficción. Según lo expresa Mackenback (2011): “la representación de la violencia ... fue sustituida por representaciones de la violencia como una fuerza anónima que domina las relaciones humanas y reafirma el estado de injusticia desembocando en múltiples alegorías de la convivencia imposible” (8). Esta “fuerza anónima” puede representar los espacios desde donde se permiten analizar las relaciones y las luchas de poder más recientes.

En estos textos, la violencia tiene que ver más con las prácticas y la interacción entre unos y otros dentro de las relaciones sociales, con la institucionalidad donde existen reglas (enunciados) que determinan un poder y con los grados de racionalización empleados dentro de las relaciones humanas. Además, entra en juego el funcionamiento de los medios por los cuales se determinan relaciones de poder (medios como armas, palabras, disparidades económicas, medios de control y/o algún sistema de vigilancia) (Foucault citado en Dreyfus y Rabinow, 2001: 256, 257).

También pueden ser analizadas aquí las relaciones caracterizadas por el “cinismo”, a partir de la definición que aporta Beatriz Cortez (2010), según la cual este concepto está ligado en la narrativa a la vida íntima de los personajes, quienes en sus espacios íntimos exploran “los secretos más oscuros [de sí mismos], sus pasiones más fuertes, y su negociación con el caos que le rodea” (27). Sin embargo, los personajes en la narrativa de Hernández trascienden el cinismo porque en esta negociación, éstos no solo atentan contra sí mismos, sino también contra el entorno. Sobresale en los cuentos una necesidad de transgredir la norma del sistema en que habitan y las estructuras de poder, con lo cual en las transgresiones reaparece la violencia, matizada por un doble discurso. Cortez (2010: 27) describe este discurso como un “doble estándar”, en donde los sujetos definen y son definidos por las normas sociales que luego ignoran y transgreden. Se presenta una tendencia en la conducta de estos personajes a resistirse al sometimiento y entonces transgreden a otros y se agreden a sí mismos.

En “Hoy (por la mañana)” (Hernández, 2001: 13), por ejemplo, al igual que en “Hechos de un ciudadano I y II” en *De Fronteras* (Hernández, 2007) se muestra el avistamiento de cadáveres, en este caso, el de un “muchachito” aparentemente pandillero. Él es perseguido y pide ayuda a una señora quien dice ser cuidadora de niños. Al negársele la ayuda, el muchacho corre, pero dos balas lo matan: “Dos explosiones rojas en la camisa hicieron que mucha gente —vecinos y perseguidores— lo rodearan, le pusieran cerco, aunque ya no podía ir a ningún sitio” (Hernández, 2001: 13). Los vecinos aquí continúan vigilantes, como guardianes similares a los de “Fauna de alcantarilla” en *De Fronteras* (2007: 62). ¿Quién ejecuta el poder aquí? ¿El pandillero? ¿Sobre quiénes actúa? ¿La señora que se niega a ayudarlo? ¿El contexto? ¿Todos?

Muy diferente de la forma en que Hernández ilustra la violencia en otros relatos, en este ella problematiza la situación de la trama al presentar al narrador dialogando consigo mismo y cuestionándose su negación de asistencia. A pesar de ser cuidador de niños, el narrador se justifica y se lamenta por los líos en los que el chico se mete. Se dice a sí mismo que es una lástima que él corriera en esa dirección por el barrio; que fue mala suerte que tocara la puerta equivocada y que no llamara a la casa cuarenta y uno y pidiera refugio (Hernández, 2001: 13). Con este giro en la técnica, el narrador pretende razonar con el lector la actitud de algunos sujetos que conocen de su responsabilidad social de ayudar y de hacer el bien a la comunidad. Ellos tienen conocimiento de sus deberes morales, los “buenos modales”, la “decencia” y el “buen gusto” establecidos por las normas sociales, pero hacen caso omiso de estos. Ellos devienen indiferentes debido al temor generalizado de la experiencia histórica de violencia —los efectos postraumáticos de la guerra— que han sufrido al “abrir las puertas” de sus casas, de sus espacios, de sus propias mentes y convertirse en víctimas. La reflexión aquí interpela al lector a cuestionarse sobre la falta de solidaridad, la indiferencia social y sobre a quiénes benefician estas últimas. De esta forma, los personajes se convierten en seres temerosos, obligados a esconderse para no exponerse completamente a la violencia. Además, se presenta aquí un tipo de disrupción en las prácticas sociales que normalizan la usual convivencia en sociedad.

La violencia representada está determinada sobre todo por las prácticas de interacción entre el pandillero y la cuidadora de niños, las normas de convivencia y la racionalización sobre la historia de los personajes. Además, la cuidadora de niños conoce y advierte sobre el peligro al que se expondría si decidiera ayudar al pandillero. El control del poder parece diluirse entre los personajes, la situación y las determinaciones del entorno.

El avistamiento de cadáveres continúa en “Empleo temporal” (Hernández, 2001: 15) en donde la trama también describe un nuevo tipo de violencia². En este texto se ilustra la violencia *locativa* puesto que el acto violento persigue un determinado fin: matar a tres personas. El relato narra la contratación de un sicario que debe llevar a cabo lo que se sugiere es un ajusticiamiento. Las instrucciones del crimen son muy precisas y rígidas en cuanto al tiempo y la forma en que debe ejecutar a tres hombres y cómo debe proceder después. Sin embargo, es curioso notar que el sicario llega tarde a su “empleo” porque debía “esperar a que el ciclo de la lavadora concluyera, [ya que] si uno no la apaga luego gasta demasiada energía y el recibo de la compañía se sale de presupuesto” (Hernández, 2001: 15). El relato nos presenta un personaje aparentemente ordinario. No obstante, este personaje es capaz de ejecutar a tres personas en veinte minutos sin dejar huella y hasta puede denunciar su propio crimen sin identificarse. A pesar de estas características, el personaje se expresa en la intimidad como un tipo común, consciente de sus responsabilidades individuales pero que, al estar inmerso en una sociedad corrupta y violenta, se convierte en un transgresor, en un homicida a sueldo. La constitución de la identidad de este personaje también está influenciada y determinada por un legado de violencia en la historia. Matar es tan común y ordinario como lavar ropa.

Dentro de este entorno, se presenta en algunos textos una salida de la trayectoria de la muerte, de la generalización de la violencia: migrar de El Salvador. Muchos salvadoreños optaron por migrar distanciándose de la violencia y buscando mejores condiciones de vida. La misma Hernández expuso que su estancia en Nueva York le permitiría caminar plácidamente sin el terror de que algo terrible sucediera en la acera de enfrente, como en su ciudad (Hernández: 2005). Sin embargo, las subjetividades de los exiliados analizados a continuación también están circunscritas y expuestas al ejercicio de la violencia en sus diferentes expresiones. Así, esta violencia continúa deparando a los personajes su *modus vivendi* dentro del nuevo sistema político-social que los recibe y está, en primera instancia, figurativamente representada por la desnudez de los cuerpos.

Los cuerpos desnudos

La migración está relacionada, primeramente, con la violencia. A su vez, también se presenta por medio de un *leitmotiv* recurrente en los relatos de Hernández: la desnudez de los cuerpos en los personajes. En este caso, la desnudez tiene varios significados, algunos simples y otros duales y ambiguos. Según Chevallier (1995), la desnudez del cuerpo aparece en Occidente como un símbolo de

sensualidad y a la vez de degradación materialista (411). Por esta última definición, la desnudez estaría directamente relacionada con las subjetividades subalternas y oprimidas ya que muestra carencia. Puede ser de ropas, de protección, de abrigo y por la falta de recursos para subsistir en general. No obstante, con esta interpretación, la desnudez adquiere una connotación ambivalente, ya que al encontrarse despojados los cuerpos de recursos, también se libran de condicionamientos, marcas y ataduras sociales.

Por otro lado, el simbolismo de lo desnudo se define también en otras dos direcciones: desnudez es pureza física, moral, intelectual y espiritual; es vanidad lasciva, provocante, que desarma el espíritu en beneficio de la materia y de los sentidos (Chevallier, 1995: 411). En la primera dirección, la pureza podría aludir al personaje oprimido ya que los personajes migrantes son representados con un alto grado de simpleza física, moral y espiritual. El estilo de vida que los caracteriza se asocia más con lo primordial si se les compara con otros que, al tener control del poder, llevan un estilo de vida sofisticado y material. Además, la falta de filiación social puede asociarse figurativamente a aquellas subjetividades sin arraigo que viven al margen del sistema. Ellos no se identifican con la hegemonía ni con las conductas y prácticas sociales estandarizadas, o si lo hacen, es parcialmente. Es decir, los personajes subalternos remiten a los “otros”, a la diferencia y a los subalternos.

En la narrativa de Claudia Hernández, la desnudez adquiere connotaciones ambiguas. Los personajes migrantes y oprimidos reflejan “anormalidad” y carencia. No tienen arraigo, quieren borrar su pasado, evadir el presente y poseen una visión muy desesperanzadora del futuro. Esta visión más bien presupone su precipitación hacia la muerte. Estos personajes, al estar desnudos, ilustran simbólicamente un estado primordial, puesto que solo están vestidos de carnalidad y de simplicidad (Chevallier, 1995: 412). En otros casos, la desnudez tiene connotaciones duales porque el cuerpo desnudo está asociado a un espacio geopolítico que lleva inscritas en su superficie no solo las marcas de violencia sino también el espacio primigenio y puro desde donde se puede construir la identidad, como en el relato “Carreta sin buey” (Hernández, 2007). No obstante, la desnudez de los personajes en general remite a aquellos sujetos “desencantados” que perdieron la fe en el sistema, en la sociedad, en los otros y en sí mismos, los cuales deambulan sin norte ni esperanza porque apostaron todo a que su rebelión³ les proveyera una vida mejor y, sin embargo, la perdieron sin redención. Encontramos también una sugerencia de que estos personajes, por su “desnudez” moral, sienten vergüenza (Chevallier, 1995: 412) del resultado de su lucha.

El personaje del cuento “Un hombre desnudo en casa” (Hernández, 2007 a: 29) nos refiere a un hombre en estado de desnudez desarraigado y perdido en el tiempo. Este se aparece, de repente, en la casa de una mujer, quien sin conocerlo, le está preparando café. Con ánimos de saber quién es y de dónde proviene, la mujer le pregunta, “... ¿Que dirías si me preguntan quién sos? — Di ‘No sé de dónde salió’—‘Claro— contestarán —Asegura no conocerlo, pero lo tenía en su casa desnudo y bebiendo café con usted”” (Hernández, 2007 a: 29-30). Después de un mes de convivencia, continúan sin conocerse y la única posibilidad de cambiar

la situación, en un futuro, radica en su enrumbamiento hacia la muerte: “Si prefieres, puedo morirme en otra parte. — Daría lo mismo: en tu piel o en tu mirada estaría escrito que comenzaste a morir acá” (Hernández, 2007 a: 30).

La desnudez caracteriza la representación de este personaje/sujeto aislado socialmente, desprendido de arraigo y perdido en la noción del tiempo y del espacio. Es un personaje excluido del entorno social como los cuerpos de los cadáveres que hay que vestir en “Hechos de un ciudadano II” o reconstruir en “Manual de un hijo muerto”. A partir de las muestras de inconsciencia de su extravío, se hacen evidentes también la descomposición emocional del sujeto y la amenaza que para él significa el entorno. Él sabe que afuera lo espera la muerte: “con terror y tristeza salió por la ventana. No he vuelto a verlo” (Hernández, 2007 a: 29).

No obstante la incertidumbre, los dos personajes se encuentran en una condición muy normal. Con esto, la narración sugiere que la incertidumbre y la falta de perspectiva en la vida caracterizan un estado privilegiado de existencia para estos personajes desnudos. Sin embargo, la desnudez también evidencia sus carencias, la falta de amparo, seguridad y protección. La sugerencia en el relato es la de interpelar al lector a pensar sobre el *modus vivendi* y las prácticas sociales normalizadas de los personajes subalternos ¿Será preferible vivir cómodos sin tener una conciencia de pasado y realidad? ¿Es conveniente vivir sin perspectivas de un futuro? Para los personajes parece ser mejor negarse a hurgar sobre su existencia porque así viven mejor, aunque esto no les impide sentir miedo porque de alguna forma vislumbran su camino hacia la muerte. También se evidencia aquí un estado mental inusual en la forma de concebir la existencia que remite a un registro anterior: un pasado de persecución, de peligro, de limitaciones (desnudez) y de inestabilidad que aún tiene consecuencias en la actualidad del texto. De hecho, el personaje cree que es realmente perseguido por los fantasmas de persecución y muerte del pasado aunque visiblemente el lugar donde es acogido no significa ninguna amenaza para él.

La representación de estos fantasmas del pasado cobra sentido al asociarla a las experiencias de los personajes y su pasado violento. Los fantasmas llevan circunscritas en sus cuerpos etéreos las marcas de las disputas, los combates y la violencia de su historia. (García, 2000: 12). El cuerpo desnudo del hombre lleva inscrita la violencia que (de)genera en la descomposición emocional del sujeto. Además, la desnudez en los cuerpos de personajes como Lívida en “Hechos de un buen ciudadano I” visibilizan las marcas de violencia y muerte, un cuerpo “lacerado” con “labios amoratados”, “carnes rollizas, rodillas saltonas” y “vacía de sangre” (Hernández, 2007: 17). Asimismo, encontramos muchos otros cuerpos abandonados desnudos, en donde esta desnudez representa el desarraigo ya que no hay quien los reclame, y por ello su destino deviene en ser el manjar de los pobres como sucede en “Hechos de un buen ciudadano II” (Hernández, 2007).

La desnudez es también ambigüamente privación y autenticidad como relata el caso del hombre monstruoso sin ropas (desnudo) con piel escamada, deteriorada, áspera, seca y vieja, de reptil que caza perros y gatos para alimentarse él y su familia en “Fauna de Alcantarilla” (Hernández, 2007). Este tipo de desnudez define igualmente al “demonio” desnudo con el pellejo curtido y revestido por

llagas, rodeado de perros que lo lamían amordazado y atado de pies y manos y sin ojos en “Un demonio de segunda mano” (Hernández, 2007). Todos encarnan a personajes con cuerpos desnudos marcados por la carencia y por el desarraigo. Las marcas de sus cuerpos develan luchas y privaciones, pero también su desnudez ambiguamente representa un estado primigenio sobre el cual es posible empezar de nuevo. La desnudez sugiere la encarnación de un tipo de inocencia moral y espiritual. Este estadio es característico de quienes viven sus vidas en la invisibilidad, concibiendo la existencia con el único objetivo de satisfacer sus necesidades primigenias, como lo hace el hombre desnudo que solo necesita la compañía de una extraña, de alguien con quien conversar.

En resumen, hay una ambigüedad en el significado de la desnudez en los relatos. Por un lado, existe una insinuación sutil por parte de la narración de instar a sus lectores a validar un estado mítico primordial del ser humano en donde todos somos iguales, seres con necesidades básicas y sociales; y, por otro, la desnudez evidencia la privación y las marcas de violencia. El hombre desnudo busca compañía y el hombre-reptil sale desnudo a buscar el alimento para su familia. En este estado primordial no hay diferencias sustanciales de clase y privilegios para algunos, ni exclusiones para otros. Se trata de un estado simbólico y utópico de un comunismo primitivo: el hombre necesita del afecto que le proporciona un rinoceronte, el hombre desnudo necesita de alguien. Desprovistos los cuerpos de “atavíos” que los asocien a condicionamientos y diferenciaciones sociales, existe la posibilidad de una existencia menos exclusiva y más equitativa y, en consecuencia, menos violenta.

En otros relatos de Hernández también aparecen las marcas de una historia trágica grabada en los cuerpos desnudos, como ocurre en los cuerpos descuartizados en “Manual de un hijo muerto” y en “Abuelo”. Lo anterior, asimismo, se manifiesta en el personaje desnudo y castrado brutalmente en “Carreta sin buey”; o la mujer suicida y amputada de su lengua en “Mediodía de frontera”. No obstante, en el personaje del cuento “Molestias de tener un rinoceronte” (Hernández, 2007 a: 11), el estado de desnudez se intensifica y substituye por la mutilación y el desmembramiento.

El rinoceronte encarna la descripción de un violento desmembramiento y desgarramiento del cuerpo, que evoca a su vez el recuerdo cotidiano de las mutilaciones sufridas durante los eventos violentos como, por ejemplo, la guerra. Sin embargo, más allá de estar desnudo, el narrador desmembrado, afirma con cinismo que además de ser amigo del rinoceronte, su compañero de vida y parte de su existencia, tener un “problema con cuerno” es motivo de orgullo puesto que lo escogió a él y no a otro, lo escogió y le quiere. El narrador visualiza así la percepción de desnudez, de privación y pérdida, de ausencia y de restitución. En este sentido, el cinismo se presenta en el gozo que expresa el personaje por su mutilación, por la falta de un miembro. Más allá de representar un brazo “desnudo” y/o vacío, el rinoceronte ha marcado su identidad al punto que, irónicamente, es feliz siendo un “hombre incompleto”. ¿Restituye un animal (un recuerdo de privación violenta) por un miembro del cuerpo? El texto sugiere que la carencia del miembro del cuerpo redefine la identidad del personaje y lo convierte en un

sujeto feliz a pesar de la falta. Así, el relato sugiere que la desnudez o falta tiene el potencial de rearticular la subjetividad de los individuos.

Ángeles y demonios

Otro *leitmotiv* presente en las obras de Hernández lo constituyen los personajes encarnados en las figuras de ángeles y demonios y, con otro significado simbólico particular, los fantasmas. El empleo de la deconstrucción, común en la narrativa de esta autora, también se aplica a la presencia de los ángeles. La presencia de estos seres está deconstruida porque la autora le inscribe características opuestas a las que se pueden asociar con estas figuras espirituales. La descripción de la figura de los ángeles está inspirada en la *Biblia* y otros textos antiguos. En general, los ángeles se vinculan con criaturas espirituales cuya función es fungir como intermediarios entre Dios y los hombres. Se les define como ministros, mensajeros, guardianes y conductores de energías celestiales y cósmicas. Tienen encomendadas tareas, pero la principal es la de ayudar a los seres humanos a desarrollarse otorgándoles cuidados y protección. De hecho, dentro de la doctrina cristiana-católica, existe la creencia de que los seres humanos cuentan con un ángel de la guarda que los protege del mal, los orienta, los inspira y los ayuda a comprender problemas filosóficos tales como la existencia, Dios o la espiritualidad (Éxodo 23:20. Versión Reina Valera). Esto ocurre especialmente con los niños dentro del catolicismo.

En el lado opuesto, según el Cristianismo, se encuentra la figura del demonio, un espíritu maligno o diablo que personifica el mal. Según esta doctrina, el personaje del demonio emerge del ángel caído Lucifer, el ángel más poderoso en el reino de Dios, que se desvía y se corrompe al querer superar tanto a Dios como a los humanos que Dios había constituido como perfectos. Dios lo expulsó del paraíso y lo desterró junto a otros ángeles caídos al infierno. Luego, Lucifer se convirtió en Satán, un anti-Dios, el señor de los demonios en el infierno y su función es desviar a los hombres del bien, destruirlos y extinguirlos (Isaías 14:12-20. Versión Reina Valera). Es más, los cristianos creen que algunos demonios toman posesión de seres humanos con el fin de expandir la maldad. Existía una suposición basada en algunos relatos de la *Biblia* según la cual los enfermos psíquicos, en la actualidad son por ejemplo los esquizofrénicos y los psicópatas, eran poseídos y dominados por demonios debido a la energía o fuerza negativa que exhibían (Hechos 5:16 y Hechos 8: 7. Versión Reina Valera).

Este tipo de discurso religioso reafirma la propuesta foucaultiana sobre los sujetos “anormales” que, por no seguir las prácticas “normalizadas” que promueve y privilegia este discurso, son considerados “anormales”. Por su anormalidad, deben ser vigilados y disciplinados puesto que se consideran “locos” y “monstruos” y por eso han de ser “normalizados” (Foucault, 1984: 182). También, los cristianos creen que los demonios encuentran una atracción especial en los niños puesto que en ellos ubican un terreno dócil, vulnerable, virginal, puro e inocente, en donde pueden trabajar con facilidad. Dentro de esta ideología cristiana,

ángeles y demonios se oponen y se enfrentan constantemente dentro del ámbito espiritual.

Para ilustrar la propuesta de ángeles y demonios en la narrativa de Hernández, el relato “Un ángel en el baño” (Hernández, 2007 a: 45) presenta a estos personajes atribuyéndoles características duales y deconstruidas. Diana, una niña de ocho años, asegura que juega con un ángel en el baño, pero éste resulta ser un desconocido. Aunque la otra Diana (la mujer que la cuida) sorprende al extraño, el relato deja entrever que el ángel que juega con la niña es en realidad un demonio, un hombre que con facilidad puede abusar de Diana. Esta suposición se justifica por el contexto en que suceden los hechos: los desconocidos no “juegan” con niñas en el baño puesto que ahí aparecen los cuerpos desnudos. En realidad, el “ángel” no es más que una “potencial” amenaza para la niña. Esta historia deconstruye la posición de un “protector” guardián y más bien sugiere que el “ángel” podría ser un abusador que se aprovecha de la inocencia de la niña Diana. Ella inocentemente cree que él es su ángel. Cuando Diana, la cuidadora, se percata de que en realidad hay un hombre y no un ángel en el baño, se aterroza con la idea de que el supuesto “ángel” pueda tocarla y hacerle daño a la niña.

Este “ángel” es en realidad un sujeto de cara y ropa sucias que se le presenta a la niña como su ángel y le pide el baño. Ella lo deja entrar y él empieza a pedirle cosas: primero comida, luego una toalla para ducharse y después cerveza. Diana la cuidadora cree que la niña está jugando con la figura mítica del ángel, pero al darse cuenta de que en realidad hay un sujeto desnudo en el baño se pregunta si será un delincuente, un vagabundo, un abusador, un pederasta o un violador. Ella llama a los oficiales policías y ellos se llevan al sujeto. Sin embargo, para la niña Diana, el hombre continúa siendo su “ángel”. El texto en realidad no puntualiza las intenciones del sujeto pero sí enfatiza la morbosidad establecida en el sistema. Esta morbosidad proviene del legado de abuso a los niños en la historia. Los niños son personajes receptores de violencia. Debido a la impunidad durante la guerra, este sector de la población creció desprotegido y entonces constituyó un grupo vulnerable.

Hay aquí un contraste en la percepción de la figura del ángel entre las dos Dianas que tiene como propósito resaltar la malicia de Diana la cuidadora y la inocencia de Diana la niña. El ángel no cumple la función de proteger ni la de guardar a la niña. No parece ser un ministro de Dios (Chevallier, 1995: 99). En realidad, para Diana –la cuidadora–, este “ángel” constituye a todas luces una especie de “demonio”, una amenaza para ambas, una especie de peligro: se trata de un desconocido que le miente a la niña para que lo deje entrar en su casa, se aprovecha de la niña pidiéndole cosas, se desnuda delante de ella para bañarse y en todo momento le hace creer que es su “ángel”. En este sentido, la figura del “ángel” está relacionada con la perversión y la lascivia; según Chevallier (1995), el pecado de los ángeles consiste en que tienen relaciones sexuales con las mujeres de la raza humana y sus hijos son llamados demonios (100). En el relato, el “ángel” se aprovecha de la inocencia de Diana la niña y despierta la desconfianza de Diana su cuidadora. Sin embargo, el relato no provee evidencias directas de que en realidad este ángel sea un peligro para la niña pero sí un personaje

peligroso. El texto resalta el legado de la historia de abuso hacia los niños víctimas de violencia *raptiva*. No es casualidad que muchas de las víctimas de la violencia representadas en la narrativa de Hernández sean niños, pues hace alusión a la victimización que sufrieron durante la guerra y la posguerra. Además, el hecho de que ambos personajes se llamen Diana tiene una interpretación simbólica. En la mitología romana, Diana o Artemis era la diosa cazadora que se mantuvo virgen debido a un doloroso trance durante el nacimiento de su hermano e hizo votos de no tener contacto sexual con dioses ni hombres. Se convirtió en un símbolo de la belleza virginal pero también en una diosa implacable, cruel, orgullosa y vengativa que mataba a quien ostentara poseerla como a Oto y a Orión (Daudí, 1965: 93). Creo que el propósito de llamar a la cuidadora Diana es, en primer lugar, la de adscribirle la responsabilidad de guardar la salud sexual y mental de la niña al evitar abusos y defenderla implacablemente. En segundo lugar, se trata de reforzar la deconstrucción de la figura del ángel en el baño, relacionándola a ella y a la niña misma con las cualidades y funciones que tienen los ángeles de ser buenos, protectores, confidentes y orientadores de los niños. Pero se muestra a un “ángel” que podría ser un demonio.

La figura deconstruida del “ángel” viene a ser más bien como la de los buitres y zopilotes que rondan peligrosamente a los niños en otros cuentos de Hernández. Ellos ejercen la violencia *raptiva* y poseen las características de las bestias: abusan de los y las niñas, quieren nutrirse a sus expensas, son abusadores o potenciales violadores que se aprovechan de la indefensión de sus víctimas subalternas. Estos “demonios” o bestias representan una posición de poder: a los hombres dentro del sistema patriarcal, a quienes sometieron a otros más débiles en el pasado, a quienes irrumpieron en los hogares de familias y tomaron a sus niños y niñas para violarlas y así satisfacerse sexualmente con impunidad, así como a quienes violentan brutalmente a otros dentro de los mismos núcleos familiares o grupos sociales.

El personaje en desventaja violentado en este relato es una niña perteneciente a una población vulnerable y marginal. Para reforzar esta temática, Manlio Argueta (2008) también menciona, de forma referencial, a los militares irrumpiendo, dando garrotazos a las féminas y a los jóvenes que se encontraban a su paso en la novela *El valle de las hamacas* (Argueta: 2008). Asimismo, más directamente, Roque Dalton (2008) en las *Historias prohibidas de pulgarcito* hace referencia a la violación pública de 300 niñas por parte de “perros salvajes destilando baba por los labios, cuando empezaron a desnudar a chiquillas de 4 hasta 16 años ... en medio de un griterío ensordecedor, volaban por todos lados las ropitas de las jóvenes...” en “Salcoatitán en 1932” (184). El autoritarismo depravado que ha imperado en la historia de El Salvador está reconstruido en la literatura con horror, ilustrando la impotencia y la brutalidad que caracterizaban la existencia de las mujeres y las familias en la preguerra y la posguerra. No obstante, a diferencia de Dalton y Argueta, el relato de Hernández deconstruye irónicamente las situaciones para evidenciar que quienes deben fungir como “ángeles” de la guarda, como por ejemplo los policías y los militares, resultan ser en la realidad demonios, buitres y zopilotes devoradores de vida,

que cuentan impunemente con todos los derechos de destruir otorgados por el sistema de poder.

Por otra parte, en otro cuento, la representación literal del demonio es presentada en “Un demonio de segunda mano” (Hernández, 2007: 87). Un personaje “anormal” aparece inmerso en un escenario abyecto y excrementicio: el demonio es lamido por los perros cuando estaba sentado en medio de la basura y se encontraba “solo (...) desnudo y viejo, y amordazado y atado de pies y manos, y sin ojos” (Hernández, 2007: 87). Por la referencia del título, uno asume que el personaje es un demonio, un símbolo de fuerzas malignas aunque en realidad la narración presenta a un personaje indefinido puesto que no se puede determinar si éste es hombre, demonio o fantasma. Tanto el escenario como la descripción del “demonio” circunscriben a connotaciones negativas asociadas a males sociales y crímenes que uno puede relacionar tácitamente con la exclusión y la maldad pero que Hernández, a la vez, reivindica posteriormente con ironía.

Aun cuando el narrador invita al demonio a vivir con él y empieza a darle confianza, éste siempre tiene dudas sobre la naturaleza del primero: “Él me embelesaba con el relato de historias milenarias que yo creía inventadas aunque él insistiera en que eran fruto de sus experiencias como demonio” (Hernández, 2007: 92). La milenaria existencia del demonio sugiere su presencia infinita e inmortal. Poco a poco, el demonio va ganando poder cuando toma el control de la vida de su amigo, pero al regalarle este último un par de “ojos grises”, el demonio sale del aislamiento de la casa y empieza a socializar con otras personas. El amigo siente su abandono y se enfurece. Después de una fuerte pelea, el hospedador termina en la condición en la cual halló al demonio: sin ojos, desvalido, abandonado, sucio, atado y en medio de la basura.

Hay aquí una sugerencia hecha con cinismo sobre el despojo y la emancipación —un personaje “anormal”, disminuido al estado de demonio, que vive en condiciones igualmente degradadas, despoja a su auxiliador y lo degrada. De esta forma, el demonio se vale de la destrucción del otro para definirse como sujeto y tomar el control. Y aunque los hechos en la trama de este relato tienen una secuencia lógica, la presencia ambigua del demonio obliga al lector a especular sobre las interpretaciones posibles. A partir de este estado de las relaciones, se puede asociar el cuento con una realidad contextual y puede pensarse que el hospedador, que luego se convierte en demonio, representa a quien domina una relación o sistema de poder. Es decir, este representa a quienes legitiman con sus prácticas sociales tipos de conducta por medio de instituciones como la Iglesia, la educación formal y el Estado. Estas instituciones someten las subjetividades “anormales”-como el demonio-, las subalternas y marginalizadas, para asistirlos de alguna forma hasta que ellos, conscientes de su situación (el demonio recibe ojos como un regalo del hospedador), puedan manifestarse en contra de la marginalización.

En la narración, la figura del demonio es deconstruida puesto que es un “demonio” quien personifica a un ser oprimido: una criatura ciega que vive en medio de la basura e inmundicia que, aprovechándose de otros, puede prosperar personalmente. La sugerencia aquí muestra cómo los términos “civilizar”,

“formar”, “alfabetizar” u ofrecer progreso a los “demonios”, constituyen una oportunidad para que los subalternos marginados se manifiesten desde su posición social. Pasan de vivir en medio de la “basura” a otros espacios desde donde pueden articular sus medios de representación social aunque terminen oprimiendo al otro. Entonces surge la pregunta: ¿Es la destrucción del otro la estrategia de supervivencia de los subalternos dentro de un nocivo ciclo de desarrollo humano?

Creo que el texto hace una sutil sugerencia de que así funcionan las relaciones de poder dentro del imaginario de este relato. Aunque sea mediante la destrucción del otro, hay una pequeña posibilidad de esperanza para quienes viven en la opresión. Esta esperanza se mueve dentro de un círculo vicioso de dominación que siempre tenderá a victimizar a alguna de las partes, es decir, siempre se moverá en torno a la violencia. Maliciosamente también, se puede uno cuestionar si este “demonio” es en realidad un subalterno que busca aceptación mediante la conmiseración de otros sujetos con el fin de despojarlos y luego convertirse en uno de ellos.

Otros tipos de ángeles: los niños

Los niños que son protagonistas en la narrativa de Hernández, en algunas ocasiones son llamados ángeles. La niñez está representada ampliamente como una clase oprimida victimizada y voluble, lo cual no es casual. Este grupo constituye una víctima de la violencia *captiva* y *raptiva* en la historia de El Salvador: “un número considerable de las víctimas de guerra fueron niños” (Cortez, 2012: 265) y en consecuencia, ahora se estima que este es un país en donde “los niños ya no son de fiar” (Hernández, 2001: 37). La niñez representada en los cuentos de Hernández puede ser leída a partir de los traumas generados por la violencia que presenta ciertos efectos postraumáticos de la guerra y, también, por el riesgo y peligro en medio de un entorno violento que les acecha.

A este respecto, Dickson-Gómez (2002) sostiene que la violencia colectiva no solo causa transformaciones en los perpetradores, sino también en sus víctimas y sus sociedades. Este tipo de violencia marca el cuerpo, la psique y el orden socio-cultural (1). Según esta autora, las poblaciones marcadas por la guerra, sufren de PTSD (posttraumatic stress disorder) y presentan efectos físicos y mentales como dolores de cabeza, nervios, falta de seguridad y confianza así como temor de ser objeto de violencia. Este desorden produce un trauma heredado transgeneracionalmente, es decir, las nuevas generaciones arrastran el desorden psicológico adolecido por sus progenitores y familiares. Toda la población afectada cree que en cualquier momento puede ocurrir una agresión. Por esta razón, las víctimas viven con miedo, están a la defensiva y son propensas a la violencia porque es el modo que conocen y usan para defenderse. En consecuencia, la subjetividad está marcada por un alto grado de vulnerabilidad hacia un entorno que se presume adverso. Se trata de un entorno en donde los sujetos se deben cuidar.

Los efectos postraumáticos, antes mencionados, se articulan discursivamente en los textos de posguerra, tanto en lo referencial como en lo simbólico.

Así, en ellos encontramos imágenes que reproducen la violencia física (*raptiva* y *captiva*) y visible en formas diversas. Efectos no tan visibles, como los somáticos y psicológicos, aparecen representados en personajes trastornados por vicios, odios, rencores, deseos de venganza y locura. Entre los niños personajes de Hernández que evidencian estos efectos puedo citar a Melissa en el cuento “Melissa: juegos 1 al 5” (2007: 96), cuyo escenario de juego es una morgue y sus muñecas son muertos. Asimismo, “Manual del hijo muerto” (Hernández, 2007: 96) expone directamente la representación de la violencia y la muerte ya que el cuerpo torturado del niño es recibido en trozos (107).

Encontramos también los niños personajes y protagonistas de “Los pájaros” y “El cerco de las acacias” (Hernández, 2007: 7-8) víctimas de las aves, los “lóbregos pájaros” (7), que quieren devorar con fiereza a las tórtolas. El caso del personaje niño del segundo relato es una clara metáfora y, también, una profecía de lo que acontecerá en su vida: “silenciosas voces ensordecedoras [recordarán] que lo que no había sido aún ya había sido en su futuro, que es hoy el pasado que lamentamos” (7).

La vulnerabilidad de los niños es también evidente en los personajes de “Hoy (por la mañana)” y “Llaman a la puerta” (Hernández, 2001). Ambos niños/jóvenes tocan la puerta pidiendo ayuda y, en el caso del primero, este termina muerto de dos balazos con “la rapiña humana rodeándolo” (14) sobre la calzada del barrio. El personaje del segundo relato pedía que la presencia “no se tratara de un niño, sino de un ángel” (37). No obstante, para los narradores, ya en la ciudad no hay ángeles y “las apariciones sagradas no le suceden a gente como nosotros” (37). Estos niños representan cómo la inocencia, asociada a la niñez, ha sido interrumpida y hasta arruinada por una sociedad maleada y traumatizada por la violencia.

Sin embargo, la única niña que sí demuestra un alto grado de inocencia es Diana en “El ángel del baño” (Hernández, 2007: 50). Ella no solo muestra fe y credulidad en lo que le dice su cuidadora Diana sobre la existencia de los ángeles: “Ahora que estás acá, él te acompaña. Debe estar en ... algún sitio... donde menos se imagina una. El caso es que está con vos. Te acompaña. Te mira. Te vigila. Luego, va y le cuenta a Dios qué haces” (45). Ambas Dianas entran en un discurso de doble significado: Diana, la adulta cuidadora, es quien se deja llevar por lo que, se piensa, se trata de un juego de la niña, pero que resulta ser una realidad peligrosa. No obstante, para la niña, el ángel es real, es un ángel con hambre que quiere ducharse, pide galletas y emparedados. Es cuando el supuesto ángel pide cerveza que la adulta entra en razón y alerta. La niña cree que “Dios los va a castigar”; va a castigar a quienes se llevan a su “ángel” esposado. La narración contrapone la visión de la adulta y de la niña, y sugiere que aunque la responsabilidad de la cuidadora es velar por la salud e integridad de la niña, esta última nunca percibe el peligro y no ve su cuerpo ni su mente dañados. La cuidadora es movida por el morbo, pero la niña nunca percibe el peligro.

El texto sugiere por medio de Diana, la niña, que a pesar del morbo, la inocencia es una característica propia de la niñez, pese a la afirmación de que los niños ya no sean de fiar (Hernández, 2001: 37). Diana, la niña, es una excepción

porque representa la inocencia. El trágico robo de la inocencia que han sufrido algunos niños en El Salvador auspicia el pesimismo prevaleciente. Esta realidad pronostica un devenir oscuro si se piensa que los niños son el futuro de la comunidad y de la humanidad.

Los fantasmas en la ciudad

Los fantasmas constituyen también criaturas o personajes recurrentes en la narrativa de Hernández, sobre todo en los libros *Otras ciudades* (2001) y *La canción del mar* (2007d). A diferencia de los ángeles y demonios en los cuentos mencionados anteriormente, los fantasmas tienen diversas formas y significados. En general, los fantasmas remiten a una realidad etérea. Algunas veces, los fantasmas son voces, otras son apariciones, y en oportunidades no hay claridad de que en realidad existan. Sin embargo, la narración los describe como reflejos que se proyectan y materializan desde la mente de los personajes hacia objetos en el entorno con el fin de proyectar la opresión que viven.

Los fantasmas remiten a la memoria, no solo de seres muertos recordados por los personajes, sino también a sus traumas, temores y miedos. Estos personajes representan sujetos frustrados por sus experiencias del pasado y por su presente. Son seres “desencantados” y subalternos (Cortez, 2010: 25) que ilustran a su vez subjetividades frustradas ante la derrota de la revolución en su país y, por eso, migran en busca de oportunidades mejores de subsistencia. Con el desencanto de la revolución, grupos de subalternos han perdido la fe en los proyectos políticos revolucionarios y ven con desesperanza y pesimismo su futuro. También, en el desencanto, centenares de miles de salvadoreños y salvadoreñas, oprimidos y agobiados, han emigrado de su país debido a la raíz de la violencia legada de su historia y que aún prevalece en su presente: “durante treinta años, se han abierto camino fuera de su país de origen, principalmente en Estados Unidos, Canadá, Suecia, Australia, Italia, México y otros países del mundo” (PNUD, 2005). La posguerra impulsó los movimientos masivos de la población hacia las grandes ciudades cosmopolitas como Los Ángeles en Estados Unidos (Cortez, 2010: 36).

En la ficción, los personajes inmigrantes constituyen metafóricamente sujetos marginados dentro del sistema que, de no ser porque son protagonistas de los cuentos, pasarían inadvertidos, invisibles como fantasmas, en las grandes ciudades. La ciudad los invisibiliza. Los personajes se mueven en ella como si no existieran y, si se ponen en evidencia, aparecen violentados. Ambiguamente, la ciudad es un imaginario que refugia a los subalternos pero también los marginaliza. En los relatos de Hernández y en la literatura de posguerra, en general, la ciudad adquiere un carácter protagónico y simbólico. La ciudad en los relatos de *Olvida Uno* (2005), por ejemplo, encarna un personaje más. Esta habla, susurra, aconseja e incita a los personajes a escribir sus experiencias matizadas de realidad y de ficción. En estos relatos, la ciudad describe el contexto del exilio en donde los protagonistas emprenden un viaje solitario e

introspectivo que de manera ambivalente experimentan como compensador y, a la vez, lánguido y triste.

En los relatos del libro *De fronteras* (2007b), la ciudad se convierte además en un asidero de violencia. Aparece como un cementerio pestilente a muerte, en donde cientos de cadáveres recuerdan un pasado marcado de violencia. Aquí, la ciudad es, según Mackenbach y Ortiz Wallner (2008: 86-90), “el lugar ideal para narrar historias trastocadas por la violencia en donde las armas, el crimen organizado y la muerte integran el ambiente alterado de desconfianza, paranoia y miedo que caracteriza a la (no)sociabilidad en los centros urbanos centroamericanos de hoy”. Según Mackenbach (2011), la ciudad constituye un espacio degradado, un lugar laberíntico y fragmentado en donde se esconde y pierde el individuo (15, 16). Sin embargo, considero que la ciudad en los relatos de Hernández es descrita en forma ambivalente; por un lado, constituye un espacio que es un asidero de violencia y, por otro, también se trata de un refugio que provee oportunidades de supervivencia. La ciudad metafóricamente estampa las expresiones de violencia producto del funcionamiento de un sistema social regido en términos de trabajo y productividad en el cual viven los subalternos marginados y protagonistas de los cuentos. Es un escenario económico y social absorbente, violento y brutal, pero también es un escenario que le permite a los personajes la subsistencia, a pesar de que ésta se vaya degradando cada vez más.

Los migrantes en la ciudad se asemejan a fantasmas ciudadanos literales y/o figurados. Simbólicamente, los personajes fantasmas representan la violencia *locativa* puesto que constituyen cuerpos a los que se les quiere invisibilizar. En primer lugar, son invisibles ya que en algunos cuentos carecen de carácter material. Para ilustrar, el relato *En noche de miércoles* (Hernández, 2001: 34) inicia con la descripción de una mujer solitaria que deambula por una ciudad “ajena”, fría e indiferente hasta que llega a su habitación. Ella añora la presencia de, por lo menos, un “fantasma” que “pase la noche jugando con ella” (Hernández, 2001: 37). En su estado deprimente acude a conversar con la mujer del casero quien le ofrece algo de comer a cambio de que mantenga caliente el lugar de su marido en la cama. Sin embargo, cuando el casero regresa se molesta al verla, le pide que se vaya de inmediato, y le dice que su presencia ahí es un abuso y la echa del hospedaje. Ella trata de explicarle que su esposa le ofreció comida y él le contesta que no tiene esposa. Ella concluye que la presencia de la mujer del casero era un fantasma. Entonces sale de nuevo la esposa del casero preguntando por la mujer y, seguidamente, la narración advierte que no ha habido chicas en esa pensión desde hacía años. Señala que la habitación, en donde se suponía estaba la inquilina, se encuentra vacía desde mucho tiempo, vacía con la luz prendida para “espantar a las ratas” (36).

¿Son las dos mujeres personajes fantasmas? El casero no tiene esposa pero su cónyuge habla con una inquilina que según la narración tampoco existe. Ambas mujeres son invisibilizadas en la trama, pero el personaje de la inquilina sí está desarrollado en el cuento. Se trata de una mujer solitaria que al final es comparada con una rata. Como es común en la narrativa de Hernández, al comparar a este personaje con este animal rastrero, se le adscriben características

degradantes que los ubican en la “anormalidad” y la marginalización: ella es comparada con una rata. Esta comparación caracteriza al personaje; ella es sucia y repulsiva, probablemente vive en medio de la inmundicia y se alimenta de la pestilencia. Además, las ratas son ladronas de comida, transmisoras de enfermedades y contribuyen a la propagación de plagas. La sugerencia de la comparación es sobresaltar la forma en que algunos individuos y grupos califican a las migrantes. En el relato, el casero percibe que las mujeres son una plaga ligada al crimen, a la suciedad y a las enfermedades. Irónicamente, personajes como el casero son quienes se parecen más a las ratas: ellos tratan de explotarlas y de usarlas sexualmente, en ocasiones transmitiéndoles enfermedades para luego abandonarlas. Paradójicamente, el texto también muestra el lado humano de estas trabajadoras ciudadinas. La protagonista es una mujer muy sola y desesperada; ella necesita establecer contacto humano: “[ella] desabrocha su mejor sonrisa para que la pareja sentada junto a la ventana la invite a compartir la mesa [en esa ciudad que] tiene calles más cortas que el tiempo que le sobra” (Hernández, 2001: 34).

En otro relato, en “El bar de la calle Hudson” (Hernández, 2007d: 10), la trama transcurre en un bar fantasma lleno de personajes fantasmas. Es un sitio con “olor a tiempo detenido” que alberga bestias que gruñen y devoran a sus visitantes. En contraste, es también un lugar que acoge un mar que canta historias de luz y oscuridad. Sin embargo, en realidad, según la compañera de Eva la protagonista: “no existía tal bar puesto que no había una calle Hudson en esa ciudad” (Hernández, 2007: 11). No obstante, Eva es conducida en este fantasmagórico bar por una “presencia” que la lleva hasta un “todo” por un camino serpenteante. Pienso que el texto sugiere representar con este bar ciudadano un sitio simbólico de encuentro personal. Es un mundo ficticio dentro del cual los visitantes experimentan un autorreconocimiento como si se estuvieran viendo ante un espejo: algunos ven en su reflejo a una bestia que gruñe y otros, como Eva, ven una presencia luminosa que la lleva por un laberinto en el que se encuentra y se realiza.

La ironía consiste en que este lugar remite a un bar y que este lugar y sus habitantes fantasmas en realidad no existen. ¿Estará sugiriendo el texto que las posibilidades de realización para personajes migrantes y subalternos, como Eva, son impalpables, inciertas e irreales? ¿Es acaso que estas posibilidades ocurren en sitios frecuentados para evadir la realidad? La narración sugiere que Eva imagina un lugar así para encontrarse con ella misma aunque no lo logre, puesto que ella salió de ahí como una “sombra entre las sombras por la calle Hudson”, una calle inexistente.

Asimismo, si se analiza el nombre de la protagonista, el relato podría estar aludiendo a la Eva del génesis. Ella sigue el camino serpenteante que la conducirá a conocer qué es la luz y qué es la oscuridad. ¿Estará el texto aludiendo a la necesidad de Eva de entender la diferencia entre el bien y el mal? ¿Entre la luz y la oscuridad? De hecho, la experiencia en el bar fantasma es para Eva incierta, puesto que al final ella no es más que una sombra. Sin embargo, Eva encontró la libertad de elegir por dónde conducirse en la vida, aunque sea entre las sombras.

Eva, la mujer, elige el camino del laberinto serpenteante que la lleva a su propio reconocimiento y con ello aprende otras formas de conducirse en la vida.

Los fantasmas en otros relatos aparecen como figuras etéreas, sin un cuerpo material delineado pero vestidos con características humanas. En “Un nombre que es la oscuridad” (Hernández, 2007: 6), la oscuridad es una forma seductora que “no es human[a]” pero conduce a una chica a explorar el mundo entero (6). Según el cuento, ella acepta con fascinación, conociendo entonces lo que está escondido, lo que es indecible, y lo que está más allá de la apariencia. La oscuridad introduce ambiguamente al personaje dentro de un mundo imaginario que en forma figurativa alberga lo que está prohibido: ¿lo malo? ¿el pecado? pero que a la vez causa seducción y fascinación. La personificación de la oscuridad es una figura fantasmal que permite la fundación de la ciudad. Esta figura es quien puede suplir “portentosos” placeres dentro de ella. Entonces ¿será la oscuridad la representación del hombre-dios la que puede fundar la creación? ¿Puede esta figura inducir a una mujer al “mal” para erigir y poblar ciudades?

La sugerencia es que el hombre-dios simbólico quiere aprovecharse y dominar a esta mujer así como todo a su alrededor. Sin embargo, ella se niega a acompañarlo cuando la invita a su morada. Este relato sugiere que la oscuridad representa un reservorio de “revelación” y conocimiento de cosas consideradas oscuras y tabúes pero necesarias para la subsistencia. También sugiere que la creación envistió a los hombres con poder para crear y dotar dentro del sistema patriarcal, relegando a la mujer a la dependencia de ese hombre que es oscuro pero fascinante a la vez. La sugerencia también es que es en la oscuridad donde se conciben las más intrigantes e interesantes experiencias humanas pero que por ser oscuras están vedadas o condicionadas por la sociedad.

De manera más violenta, en “Elegía de las ventanas” (Hernández, 2007: 14), un fantasma es descrito como un hombre que induce a una mujer a terminar con su vida. Este personaje es descrito como aquel que no es hombre sino una “bruma maliciosa” en los sueños de la protagonista, un hombre que:

tiene el cuerpo y el rostro de un hombre ... pero no es él: mira diferente, se mueve de otra manera, no tiene el mismo olor ... ha reconocido que quien con ella está no es el hombre que conoce de las tardes idas, sino la maliciosa bruma que buscando reclamarla, comenzó a rondar su casa (Hernández, 2007d: 14).

Esta figura induce a la protagonista aislada en su cama a cometer un acto suicida. La bruma o la presencia de un hombre evidentemente constituye una amenaza, un peligro que por impedir la visibilidad y la claridad, confunde y controla a la protagonista. La bruma simbólicamente representa la oscuridad, la imposibilidad de ver el mundo de forma más concreta. Es la indefinición de una condición existencial y es ver la vida como una abstracción. Aquí, este personaje carece de un entendimiento que le permita dilucidar su condición existencial.

A pesar de que las ventanas de los edificios de la ciudad con su proyección de luz le advierten a la protagonista que debe ignorar el llamado del hombre-bruma

para que pueda “ver lo que está y lo que no está y oír lo que se dice y lo que no se pronuncia jamás” (Hernández, 2007: 14), ella hace caso omiso a la advertencia y se deja llevar por el hombre. La sugerencia del suicidio nace ante la elegía que protagonizan las ventanas que “ensombrece[n] toda la ciudad”. El hombre bru-ma representa el poder que subyuga a la mujer al extremo de llevarla hasta la muerte. Al igual que en el relato “Mediodía de frontera” (Hernández, 2007: 101), las protagonistas destruyéndose a sí mismas, encuentran una liberación en la muerte, una salida a su aislamiento, subyugación y malestar.

Otros fantasmas que se manifiestan por medio de voces aparecen en narraciones como “Es por Nara” (Hernández, 2005:79) en el libro *Olvida Uno* (Hernández, 2005). Aquí, esta mujer se siente amenazada al escuchar voces que la atormentan y despiertan sus temores, voces de una memoria vivida que exige reconocimiento. Son voces de abatimiento y perturbación interna, una situación que también experimenta Tarsila en “Solo a ella” (Hernández, 2005: 97), en el mismo libro. En el caso de Tarsila, es perseguida por una mirada perteneciente a un tipo siempre distinto pero que posee los mismos ojos (Hernández, 2005: 99) que la aterrorizan. Se trata de un tipo que persigue a Tarsila como su sombra y, al igual que Nara, ella huye porque sus ojos le permiten mirar sus temores internos y hurgar dentro de sus transgresiones privadas.

Las voces y miradas recuerdan simbólicamente a quienes escuchan hablar sobre su condición de perseguidas y oprimidas. Estas mujeres personajes deben confrontar sus temores del pasado y del presente así como su poca esperanza en el futuro. Son las voces que articulan las demandas de un sistema opresor patriarcal y explotador que sigue y vigila a ambas protagonistas constantemente. Además, los espacios físicos e íntimos donde se mueven Nara y Tarsila están descritos con ambivalencia y ambigüedad. De esta forma, hay dudas en cuanto a la existencia real de los lugares en el lector, lo cual sugiere que, al igual que las voces, se trata de sitios fantasmagóricos que carecen de definición y parecieran ser una abstracción. Para ilustrar esto, con el propósito de huir de las voces, Tarsila dice que se ha acostumbrado a moverse de ciudades y hasta países, que quien la persigue con los ojos “la interceptó por primera vez ... y se vio obligada a salir de su ciudad natal para rehuir a la invitación de acompañarlo a una región que él conocía y ella no ... él se encontraba donde fuera que fuera [y ella echaba] a correr en dirección opuesta” (Hernández, 2005: 99). Este es un ejemplo de persecución y de un escape forzado. Tarsila es controlada y atormentada por los ojos inciertos de un fantasma.

En resumen, si se entrecruza la ficción con la historia, los personajes de los relatos examinados remiten a diversos estados de violencia que los salvadoreños han tenido que enfrentar. Hernández desarrolla a sus personajes en rutas de muerte vinculándolos con tramas que se asocian a los periodos violentos y a eventos trágicos en la evolución de la historia de El Salvador. De igual forma, las interpretaciones simbólicas de la desnudez de los personajes está relacionada con la desesperanza e incertidumbre prevalecientes en la posguerra. Según Beatriz Cortez (2010), esto sucede en un momento en donde emerge la sensibilidad del desencanto. Este momento se caracteriza por la aparición de nuevas expresiones

de violencia, las cuales se encuentran también analizadas en las significaciones simbólicas de los ángeles, los demonios, los niños y los fantasmas que aparecen en los textos literarios. Asimismo, se encuentran vinculadas con las realidades que viven los subalternos oprimidos o dentro de su imaginario social. Los fantasmas, por ejemplo, ilustran la necesidad de emigrar que sufren los salvadoreños y la invisibilización que padecen en sus nuevos contextos.

Del análisis anterior, se puede dilucidar una pretensión en la narrativa de Hernández de representar la subalternidad en su literatura, de ver las acciones transgresoras de unos grupos dominadores sobre otros actuando sobre sus cuerpos y psiques, doblegándolos y sometiéndolos y hasta destrozándolos de muchas formas. Entre líneas, mediante el uso de estrategias como la aplicación del humor, el sarcasmo y la deconstrucción, se evidencia una preocupación por interpelar a su audiencia con el reconocimiento de estos sujetos y sus situaciones y una preocupación por que se reconozcan también sus cualidades humanas.

Notas

- 1 La violencia *locativa*, aquella en donde los cuerpos se expulsan de los espacios que ocupan violentamente; la violencia *captiva*, en donde los cuerpos son retenidos en contra de la voluntad; la violencia *raptiva*, cuyas expresiones tienen que ver con la posesión abrupta del cuerpo para fines sexuales y la *autotélica* en donde la violencia es un fin en sí misma; es decir, cuando se destruye un cuerpo con el único fin de destruirlo. Según Reemtsma (2008), estos tipos de violencia se encuentran en contextos de guerra o en contextos en donde estados centralizados legitiman su ejercicio para controlar a los ciudadanos y preservar el orden.
- 2 Solís y Baldizón (1999) señalan que “el crimen organizado y común ha aumentado a medida que la violencia se traslada de los campos de batalla a los escenarios domésticos, y la corrupción pública y privada se ha entronizado en casi todos los países como una de las características más perversas de la Centroamérica de la Posguerra Fría”. Un ejemplo claro de esta situación es el surgimiento de pandillas y grupos antisistema como las maras en Honduras, Guatemala y El Salvador.
- 3 Esta rebelión puede vincularse con la revolución fallida y pretendida en El Salvador con la guerra civil de la década de los ochentas.

Bibliografía

- Arana, Ana (2001). *The New Battle for Central America*. Council on Foreign Affairs. November/December 2001. <http://www.foreignaffairs.com/articles/57420/ana-arana/the-new-battle-for-central-america>
- Argueta, Manlio (2008). *El valle de las hamacas*. San Salvador: UCA Editores.
- Baranowski, Shelley O. (2012). “Violence and Its Denial”: The Paradox of Modernity”. H-Net Reviews in the Humanities & Social Sciences. <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=29802>

- Candelario, Sheila (2004). "Violencia, globalización y literatura: O el dilema del Eterno Retorno en El Salvador". En: *Istmo Revista virtual de estudios literarios y culturales Centroamericanos*.
- Chevalier, Jean (1995). *Diccionario de símbolos de Jean Chevalier*. Manuel Sivar y Arturo Rodríguez, eds. Barcelona: Editorial Herder.
- Cortez, Beatriz (2010). *Estética del Cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.
- _____ y otras (eds.) (2012). *(Per)versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G Editores.
- Dalton, Roque (1998). *Las historias prohibidas de pulgarcito*. Mexico: UCA Editores.
- Daudí, León (1965). *Prontuario de la mitología griega*. Barcelona: Ediciones Zeus.
- Dickson-Gómez, Julia (2002). "The Sound of Barking Dogs: Violence and Terror among Salvadoran Families in the Postwar". En: *Medical Anthropology Quarterly* 16 (4) 415-438
- Dreyfus, H. y P. Rabinov (2001). *Michel Foucault, más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, Michel (1984). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno.
- García, Raúl (2000). *Micropolíticas del cuerpo: de la conquista de América a la última dictadura militar*. Buenos Aires: Biblos.
- Hernández, Claudia (2001). *Otras ciudades*. (obra inédita).
- _____ (2005). *Olvida Uno*. San Salvador: Índole Editores.
- _____ (2007). "A propósito de *Olvida Uno*". San Salvador: Índole Editores. http://www.piedepagina.com/numero12/html/claudia_hernandez.html
- _____ (2007). *De Fronteras*. Guatemala: Piedra Santa.
- _____ (2007). "Eco de una ciudad ajena, a propósito de *Olvida Uno*". Piedepágina, Revista de libros. Bogotá No. 12, 1 agosto 2007. http://www.piedepagina.com/numero12/html/claudia_hernandez.html
- _____ (2007). *La canción del mar*. (obra inédita)
- Mackenbach, Werner (2011). "¿De la politización a la esteticización? Transformaciones de la violencia y sus representaciones en América Latina". Conferencia impartida en el Simposio "Discursos de violencia y goce en América Latina". Universidad de Costa Rica, 19-20 de setiembre de 2011 (inédita).
- Mackenbach, Werner, y Alexandra Ortiz Wallner (2008). "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica". *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* VIII.32 (diciembre 2008): 81-97.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (2005). *Informe Sobre Desarrollo Humano 2005 El Salvador*. Sala de Prensa. 1 de diciembre del 2005. <http://content.undp.org/go/newsroom/2005/december/informe-desarrollo-humano-2005-de-el-salvador.es;jsessionid=axbWzt...?categoryID=412113&lang=es>
- Reemtsma, Jan P. (2008). *Vertrauen and Gewalt. Versuch uber eine Besondere Konstellation der Moderne*. Hamburgo: Hamburger Edition.

