

Jessie Zúñiga Bustamante

La irrupción de la casa como metáfora de la inmigración en los cuentos de Claudia Hernández

Universidad de Costa Rica

jessiebustamante@gmail.com

Claudia Hernández

Claudia Hernández nació en 1975. Vive en su natal El Salvador, donde trabaja como catedrática en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA). Sus cuentos la han hecho merecedora de dos importantes premios: en 1988, fue la primera escritora centroamericana en ganar el Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional y, en 2004, el Anna Seghers en Alemania. Tiene seis libros publicados y varios de sus cuentos han sido antologados en Alemania, España, Italia, Francia y los Estados Unidos. Su trabajo ha ido ganándose el reconocimiento tanto de la crítica como del público lector. En síntesis, no sólo la influencia de sus textos está aún en proceso de consolidarse, sino su misma producción también. A pesar de ello, ya podemos afirmar sin titubear que nos encontramos en presencia de una de las escritoras latinoamericanas más importantes de los últimos tiempos.

Vivió una temporada en Nueva York, experiencia que luego trasladaría a los cuentos del volumen *Olvida Uno* (San Salvador: Índole, 2005 y 2006), que es su tercer libro publicado y consta de nueve relatos, casi todos bastante breves a excepción de “La han despedido de nuevo”, el más largo y, quizás, el más complejo de todos. Todas las historias tienen elementos comunes como tener personajes inmigrantes en la gran ciudad –esa Nueva York, algunas veces explícita y otras implícita– y su búsqueda por trabajo, una pareja estable, permiso de residencia, etc. No

obstante, aunque es evidente la unidad que los caracteriza al punto de que “uno tiene la impresión de haber leído algo mucho más grande, algo similar a una novela inmensa e imposible” (Menjívar, “Claudia Hernández o la renovación” s.p.) no constituyen una micronovela o una novela corta. Se trata de relatos independientes, pero unidos profundamente por el hilo conductor del habitar la ciudad y sus espacios; una ciudad que, además, les es ajena. En ella converge una multiplicidad de personajes de orígenes tan diversos como El Salvador, Siria, Bulgaria, Perú, Kazajistán, Sarajevo, Filipinas, entre otros, así como personajes que son identificados como inmigrantes aunque no se diga de dónde vienen. Como bien afirma Menjívar Ochoa “todos anónimos, pero cada uno con voz y características propias” (Claudia Hernández o la renovación del cuento s.p.):

[N]o imaginé entonces que, tiempo después del regreso a casa, me encontraría pensando en cosas en las que no reparé mientras estuve en ella y entendiendo que todas las voces que había oído noche tras noche habían estado contándome por separado una misma historia que comencé a escribir [...] y resonaba en mí como el eco de esa ciudad ajena. (Hernández, “Eco” s.p.).

Otro gran hilo conductor en *Olvida Uno*, dado desde el título claro, es el olvido. Hay en todos los cuentos una relación con la idea de olvidar: su pasado, su país, viejos amores, sus condiciones actuales, sus encuentros, su soledad. Ellos, como aves de paso, a su vez, son olvidados por la ciudad “Le da igual si una se va ahora o se queda en ella toda la vida” (Hernández, *Olvida Uno* 147).

Así, la memoria/olvido se construyen y reconstruyen ya no con el fin de establecer un testimonio ni una versión paralela a la oficial sobre la historia o las tragedias de vida de estos personajes, sino que se trata de un proceso íntimo, personal, una suerte de estrategia de supervivencia en la que confluyen todos los que habitan la gran ciudad del mundo.

En varias entrevistas menciona cómo la violencia –elemento fundamental en sus cuentos– es un eco de su experiencia infantil durante la guerra civil de su país: “El Salvador estaba en guerra, y aunque nosotros vivíamos en una zona donde no había mayor peligro, siempre llega hasta ti y

se va convirtiendo en parte de tu naturalidad.” (Luengas s.p.). No obstante, es interesante ver la opinión que tiene sobre la recepción de sus cuentos; tal parece que tuvieron mayor resonancia fuera de su país y, además, que son leídos de tal manera que lo grotesco de la violencia no es lo primordial, sino los sentimientos evocados. Esto parece ser el interés central de sus relatos, pues Hernández afirma que

[...] parece que la distancia permite comprender un poco más la idea. Estos cuentos [se refiere a los *De fronteras*] eran los que salían el domingo en el periódico de mi país y durante esa época no llamaron tanto la atención porque la gente estaba rodeada de muerte y sangre. Sin embargo, la gente que lo ha leído fuera lo que menos ven es la sangre, ven los sentimientos que están presentes. Esa es la reacción más interesante, mientras más lejos están han sido menos distraídos por los efectos. (Luengas s.p.).

La violencia, el cinismo, la fragmentación y lo fantástico. Un recuento de la crítica sobre los textos de Hernández

La crítica especializada sobre los cuentos de Claudia Hernández no solamente existe sino que ya es importante –en esto disentimos con Rojas (ver 44)– pero, eso sí, aún es muy escasa. Algunos artículos de periódico, reseñas en blogs y páginas web, una tesis de licenciatura de la Universidad de El Salvador sobre el humorismo en *Mediodía de fronteras* y otra sobre la violencia en sus obras, del Doctorado en Sociedad y Cultura de la Universidad de Costa Rica, pero sobre todo, algunos valiosos artículos académicos pueden ser encontrados en internet. Casi todos ellos coinciden en el análisis o comentario de aspectos como la violencia, la fragmentación y el recurso de la literatura fantástica –que incluye no pocas comparaciones con Julio Cortázar– como medio de expresión de las cruentas realidades centroamericanas.

La mayoría de los críticos¹ coincide en analizar los cuentos de Hernández a partir de las categorías de la estética del cinismo (Cortez), de la literatura de postguerra, el desencanto (Jossa), lo grotesco y lo fantástico.

¹ Ver Haas; Gairaud, “Sistemas” y “Trayectorias”; Ortiz; Rodríguez; Jossa; Rojas.

En este marco académico, dos artículos (ambos escritos por críticos de Tulane University) llaman la atención por presentar una aproximación poco recurrente sobre los textos de Hernández y resultan ser las más pertinentes para el desarrollo del presente artículo así que, por esa razón, se comentarán con más profundidad. El primero de ellos es “De violencia, de normalización y *De fronteras*”, escrito por María Catalina Rincón-Chavarro en 2013, en el cual la autora nos expone un análisis del cuentario *De fronteras* mediante la categoría de la “normalización de la violencia” en el marco del estado neoliberal. Esta lectura se aparta, pues, de las aproximaciones antes mencionadas que veían en estos relatos la expresión de la violencia como un fenómeno derivado –de forma casi exclusiva– de la guerra civil y no como una consecuencia de los cambios en el modelo económico (con mayor fuerza a partir de la década de los ochenta) que se pueden encontrar a lo largo de toda América Latina:

Visto de esta forma, lo contemporáneo en *De fronteras* es un espacio que si bien enuncia el inicio del siglo XXI salvadoreño no dista sustancialmente de lo que estaba pasando en la segunda mitad del siglo XX en Centroamérica. (Rincón-Chavarro s.p.).

Para ello se vale del concepto de “violencia sistémica”, definido por el filósofo Slavoj Žižek como “the violence inherent in a system: not only direct physical violence, but also the more subtle forms of coercion that sustain relations of domination and exploitation, including the threat of violence” (citado por Rincón-Chavarro s.p.).

Rincón resume tres procedimientos que en los relatos cumplen la función de normalizar la violencia, a saber: el

proceso mismo de normalización de lo grotesco, a través de la carencia de profundidad psicológica de los narradores o su falta de cuestionamiento ante lo grotesco; y a través del consenso implícito que la gente pacta ante lo grotesco (Rincón-Chavarro s.p.).

Asimismo, la autora hace una lectura de los hechos extraños y grotescos en los cuentos a partir de la lógica del mercado en el sistema-mundo del capitalismo tardío o de la política

económica neoliberal. Una metáfora de su imposición la simboliza el rinoceronte en “Molestias de tener un rinoceronte”:

[S]i pensamos al rinoceronte como una alegoría del neoliberalismo, tenemos que el animal es para el narrador un “problema con cuerno” precisamente porque es un “cuerno que apunta hacia el futuro” [...] el cuento nos señala que, si bien el animalito, como el neoliberalismo, se ha impuesto, es la permisividad del hombre la que ha dado paso a su acostumbramiento y por ende a su dependencia. (Rincón-Chavarro s.p.).

Igualmente, se representa la mercantilización y las nuevas relaciones desiguales de producción que son herencias del neoliberalismo en la región, como en “Manual del hijo muerto”: “[el hijo es] un objeto para ensamblar que llega a casa a domicilio que puede ser cambiado si no es el esperado”, consecuencia lógica de un sistema en el cual “con el material bruto local se producen objetos en las industrias masivas internacionales para ser consumidos a nivel global y local” (Rincón-Chavarro s.p.).

También encontramos evidencias de esa violencia sistémica en las acciones del “buen ciudadano”, quien intercambia cuerpos como mercancías, es reconocido públicamente por sus actos (de encubrimiento, intercambio y reproducción del *statu quo*) y por reforzar las “falsas esperanzas de las personas que buscan a familiares desaparecidos, como algunas políticas gubernamentales las han alimentado por años” (Rincón-Chavarro s.p.), esto último nos hace pensar en lo que dice Judith Butler, por ejemplo, sobre el reciente caso de Ayotzinapa en México.

En resumen, Rincón-Chavarro retoma una idea expresada por Claudia Hernández en una entrevista en la cual afirmó que es necesario “ver el rostro de la sociedad que hemos construido” (Hernández, citada por Rincón-Chavarro s.p.) y, de esta manera, concluye que en *De fronteras*

no se niega la capacidad de acción de las personas ante fuerzas tan poderosas como el libre-mercado, sino al contrario: de su accionar o no-accionar ha dependido prácticamente la construcción de nuestras sociedades. Es por esto que, no por nada, Hernández apunta a cambiar lo que se ha construido, enunciando, precisamente, ese aspecto que contribuye al establecimiento de la normalización de la violencia: el acostumbramiento, el consenso y el no cuestionamiento de la gente ante lo violento. (s.p.).

Similar al de Rincón-Chavarro, el artículo “Claudia Hernández: escritura y precariedad”, escrito por Ignacio Sarmiento en 2015, se aparta también de la común interpretación de la escritura de Hernández a partir de la experiencia de la guerra, para hacer un análisis sobre cómo las políticas neoliberales impuestas a los países centro y latinoamericanos han tenido un impacto profundo en el aumento y agravamiento de la pobreza, la desposesión, la marginalización, la migración y, por supuesto, el aumento de la violencia. Sarmiento se apoya en el concepto de “precariedad” y las “vidas precarias” desarrollado por Emmanuel Levinas y expuesto por Judith Butler en 2004 que implica la configuración de una vida en total “ausencia de un rostro” (Levinas), lo cual produce que su pérdida no genere la menor empatía ni que sea necesario llevar a cabo un proceso de duelo ante su ausencia. Son, en suma, cuerpos/sujetos que a nadie importan.

Otro importantísimo aporte de Sarmiento a la crítica actual es lo que a nuestro juicio es la estocada final a la ya desgastada imagen del “testimonio” de la realidad exclusivamente centroamericana:

La escritura de Hernández nos lleva a un terreno de desolación y desamparo por parte de la lengua. Nos enfrenta a un agotamiento de la posibilidad del lenguaje para representar una realidad dada sobre la cual debemos actuar. En ese sentido, la escritura de Hernández representa el golpe definitivo a la aspiración testimonial que posicionó a Centroamérica en el escenario académico [...] sencillamente, porque ya no se confía en la revolución como posibilidad. (4).

Es decir, en estos textos ya no se pueden esperar ni la denuncia, ni la huella de la decepción por el fracaso de la revolución y los proyectos de reunificación nacional, por el hecho de que en las posmodernas sociedades latinoamericanas, ahora sumidas en las crisis efecto del neoliberalismo, ya nadie cree en tales proyectos y las preocupaciones están orientadas en sentidos muy distintos.

No solamente se encamina Sarmiento por la línea del proceso neoliberal para comprender los cuentos:

[L]a catástrofe que se inicia, simbólicamente, en 1980 [...] se perpetúa por medio de la repetición constante de la aceptación de las directrices de la pseudo-tecnocracia neoliberal que ha prometido, fallidamente [...] la reunificación nacional por medio del mercado (Sarmiento 6).

Sino se aleja por completo de la propuesta crítica harto conocida de la llamada “literatura del desencanto”:

[L]o que caracteriza la literatura de los últimos años no es su sentido de “desencanto” con respecto al proyecto político revolucionario del FMLN, sino más bien, la percepción del agotamiento total de la política tradicional y del proyecto modernizador [...] la precarización se orienta hacia un desmantelamiento de los proyectos nacionales y comunitarios, fundacionales y refundacionales. (Sarmiento 5).

Sarmiento analiza el cuento “Hechos de un buen ciudadano” (partes I y II) en lo que respecta a la precariedad de la vida de los personajes, la deshumanización, la precarización ejercida por el protagonista (al destrozar y cocinar los cadáveres, es decir, al disponer de los cuerpos según lo que le parece mejor) y el problema de la imposibilidad del duelo por la justicia, la redención y los miles de víctimas anónimas de la violencia, en los países latinoamericanos, pero también en el resto del mundo. Sarmiento concluye:

La precariedad, en esta línea, es una invitación a adentrarnos en una reflexión profunda no sólo por el estatuto de la literatura en las primeras décadas del siglo XXI, sino también como forma de reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la política en un escenario de agotamiento de todo tipo de promesa redentora. (11).

Al parecer –finalmente– los críticos están orientando sus análisis ya lejos de aquella sombra de la guerra civil impuesta por la academia misma y, por el contrario, viendo aquellos problemas estructurales comunes a todos los países latinoamericanos que hacen posible la comunión de discursos entre ellos, pese a que tanto los problemas como sus consecuencias se manifiesten de manera particular en cada una de las regiones que conforman este lado del mundo.

La casa. Revisión teórica y conceptual

En su estudio titulado *La poética del espacio*, el filósofo francés Gastón Bachelard analiza ampliamente el espacio de la casa y las relaciones simbólicas que establecen los sujetos con ella. La casa, dice Bachelard, es una figura de nuestra “acción primera de habitar” (27). La casa es un mundo, un universo, en el que el ser humano encuentra seguridad, protección y donde expresa a cabalidad su modo de habitar el mundo.

Afirma Bachelard que “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre [...] Sin ella el hombre sería un ser disperso” (29-30). La casa es, pues, metáfora y espacio principal de la construcción social de lo interior, lo íntimo, lo privado y sus correlatos de seguridad, bienestar, protección (sin olvidar, por supuesto, las implicaciones de sus contrarios). Esto coincide plenamente con lo propuesto por Pierre Bourdieu, quien en *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*, expone que el concepto de familia normal gira en torno a la idea de la casa: “se basa en una constelación de palabras, casa, ocupantes de la casa, *house*, *home*, *household*, que, bajo apariencia de describirla, construye de hecho la realidad social” (126).

Así, mientras Bachelard establece una visión dialéctica de *anima* y *animus* como imágenes de “adentro” (lo materno, el bienestar, el albergue) y “afuera” (la hostilidad del mundo), Bourdieu afirma que

las definiciones de familia compartirán el hecho de suponer que ésta existe como un universo social separado, comprometido con una labor de perpetuación de las fronteras y orientado hacia la idealización de lo interior como sagrado, *sanctum* (por oposición a lo exterior). Este universo sagrado, secreto, cerrado sobre su intimidad, separado de lo exterior por la barrera simbólica del umbral, se perpetúa y perpetúa su propia separación, su *privacy* como obstáculo al conocimiento, secreto de asuntos privados, salvaguardia de la trastienda (*backstage*), del ámbito privado. (127).

Mediante el concepto de *privacy*, Bourdieu ampliará la noción planteada por Bachelard del ámbito individual al colectivo, con lo cual podemos evidentemente establecer la correlación entre casa-sociedad/nación, como visión colectiva de un adentro simbólico en el cual se perpetuarían las ideas de sus ocupantes y se establecería como espacio de protección de los ideales y de un cierto modo de habitar. Afirma Bourdieu:

[L]a categoría de lo familiar funciona, en los *habitus*, como esquema clasificatorio y principio de construcción del mundo social y de la familia como cuerpo social particular, que se adquiere en el seno mismo de una familia como ficción social realizada (131).

Lo que no pertenezca a esa interioridad, en consecuencia, constituiría una invasión y –como tal– una siempre latente amenaza a la seguridad y los valores que ahí se alberguen.

Entre esos valores, sin duda, se encuentra el de la solidaridad y la idea de comunidad que la construcción simbólica de la casa implica. Del con-vivir, de la casa como

la morada ... como lugar estable, que permanece, y de los ocupantes de la casa como unidad permanente, asociada de forma duradera a la casa indefinidamente transmisible... la unidad doméstica es percibida como un agente activo ... universo en el que están suspendidas las leyes corrientes del mundo económico, la familia es el lugar de la confianza (*trusting*) y el don (*giving*) –por oposición al mercado y al toma y daca– (Bourdieu 128).

Esta relación casa-mundo, coincide también con lo propuesto por Iuri Lotman para quien el espacio constituye la “estructura del topos”, la cual “además de ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el continuum [...] se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto” (283). La expresión de esas otras relaciones surge cuando el espacio se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo. En este nivel de construcción de modelos supratextuales puramente ideológicos, el lenguaje del espacio se revela como uno de los medios fundamentales de construcción, expresión e interpretación de la realidad, ya que refiere a modelos culturales de contenido no espacial:

Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una “imagen del mundo”, un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. (Lotman 272).

Finalmente, y volviendo a la casa como espacio, es necesario recordar que Bachelard caracteriza distintos tipos de casas: por un lado, la casa de la infancia que habita en la memoria y se corresponde a los recuerdos del pasado y, por otro, la casa soñada que se aloja en la imaginación y atañe al futuro, al lugar con que se sueña habitar. Entonces, habitar un espacio implica que el sujeto lo revista de significantes para hacerlo reconocible y familiar y, así, poder vivirlo subjetivamente. Asimismo, establece que hay una diferencia fundamental entre la casa y los espacios construidos para ser habitados en la ciudad. A estas últimas las llama casas “oníricamente incompletas” y afirma que

Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas superpuestas ... El número de la calle, la cifra del piso fijan la localización de nuestro “agujero convencional”, pero nuestra morada no tiene espacio en torno de ella ni verticalidad en sí ... La casa no tiene raíces ... A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes ... Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven ficticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes. (Bachelard 44-45).

Así, en la visión de Bachelard, una casa de ciudad no poseería los valores que se pueden asociar a la casa como morada, como centro del mundo; es, de algún modo, una casa vaciada de contenido desde el principio. La vida en las casas de ciudad interrumpiría el proceso de hallar en ellas la protección o la seguridad que brinda la casa de la infancia, la casa de la ensoñación.

A su vez, es ineludible recordar a Bajtín y su concepto de cronotopo, el cual funciona como centro organizador de los acontecimientos novelescos, pero que a su vez permite la narración del suceso –como vehículo de la información narrativa– y además tiene una importancia figurativa, pues en el cronotopo el tiempo se concreta, se hace visible, se materializa en el espacio, revela la “visión de mundo”. Sin duda, Bajtín demostró, a partir de la noción de cronotopo, no sólo cómo

la concepción espacio temporal ha ido cambiando a través del tiempo, sino también cómo su expresión en las obras literarias determina la concepción del mundo. Sin duda alguna, podemos afirmar que la casa de ciudad –que Bachelard describe como desenraizada y carente de intimidad– es un cronotopo predominante en la literatura contemporánea de las últimas décadas.

La irrupción en la casa como metáfora en los cuentos de Claudia Hernández

Olvida Uno, como ya se dijo, está tejido a partir de diversos hilos conductores entre los que podemos mencionar el olvido, obviamente, además de la inmigración, la ciudad y su habitar. En gran conexión con este último, el motivo de la casa aparece en casi todos –o en todos, de una forma u otra– los relatos y de una forma muy peculiar: el de la casa invadida. Encontramos que esta imagen va configurando una metáfora de Centro y Latinoamérica, pero también del mundo entero, como una casa que es constantemente asaltada por otros. Aunque el análisis puede extenderse a estas casas como metáfora del mundo, nos limitamos a verlas como una imagen de nuestra región en tiempos de la posmodernidad y del capitalismo tardío.

Así, en “La mía era una puerta fácil de abrir”, el personaje principal se encuentra en la decisión de optar por un apartamento. El de la derecha, nos dice, es el que está anunciado, no obstante él acabó tomando el de la izquierda porque es más barato, grande y conveniente. Pero esta casa tiene una particularidad: su puerta de calle no puede ser cerrada. A pesar de haber intentado hacerla cerrar, es imposible que cierre. A esto se suma el hecho de que, en palabras del narrador: “el único inconveniente era que, dadas las facilidades para entrar, la gente pasaba adelante” (Hernández, *Olvida Uno* 10).

Es decir, en esta casa ya no sólo no funciona el lugar frontera entre lo público y lo privado, sino que esa ruptura del umbral significa la irrupción de los extraños en el espacio de la casa –que se supone representa la seguridad, el centro del mundo personal–, el cual queda abierto y a merced de quien quiera invadirlo, anulando de esta forma todas aquellas construcciones sociales que se articulan alrededor de ella.

En este cuento, la gente se apropia del espacio como lugar de tránsito y de espera. El narrador se reconoce a sí mismo como un extraño, en principio, ajeno a las costumbres de esa ciudad en la que “estar solo” es una condición común (Hernández, *Olvida Uno* 11). Este narrador es el primero de los invasores: de la ciudad, del apartamento. Es un auténtico *outsider*, un desconocido, un extraño, ajeno, en desventaja. En la competencia social que la urbe le impone a quienes la habitan, este narrador no tiene la menor posibilidad de éxito –al menos no mientras esté fuera de la lógica que articula esa sociedad que ha invadido– evidente ya en la imagen misma de nunca poder cerrar las puertas de su casa. Debería conformarse con las cosas tal cual son. Esto resulta sumamente importante pues más adelante se verá un cambio en la posición del narrador quien, de estar subordinado a las condiciones impuestas por la sociedad y la ciudad va a acabar adaptándose a tal punto que reproduce las conductas y pensamientos de sus vecinos.

Esta calidad de *outsider* no sólo lo separa del resto y lo vulnerabiliza, sino que lo recluye al espacio de la marginación, la discriminación y la desconfianza; en dos ocasiones se menciona cómo los vecinos rechazan y establecen prohibiciones frente a los extranjeros, conductas originadas en su misma ignorancia: “no podía saberse qué clase de gente podría resultar puesto que venía de un país que no sabían ellas ubicar en el mapa” (Hernández, *Olvida Uno* 15).

Aun así, al inicio las visitas no sólo no le molestan sino que les agradece y lamenta que lleguen por corto tiempo. También vemos cómo el narrador prepara bocadillos para ellos, a pesar de sus limitados recursos. No obstante, el espacio de su casa no permite la consolidación de relaciones de solidaridad, de *giving* en clave bourdieuana, sino que representa más bien el espacio de un ‘toma y daca’ desigual e injusto con el ocupante permanente de la casa pues, a cambio del espacio y las atenciones del narrador, estos visitantes dejan en su casa una serie de cosas cuya lista es absurda; se trata, en suma, de una colección de porquerías, de “basura” como bien lo sabe el conserje del edificio (Hernández, *Olvida Uno* 13). Aparte de las defectuosas chucherías manufacturadas y restos de comida no se menciona que el narrador establezca una relación más cercana con alguno de ellos, al final del relato sigue hablando de conocidos, nunca de amigos. Fuera de que una u otra vez estas visitas representan compañía y el chance de una conversación

para el narrador –pues para los otros no se dice qué implica entrar en la casa, pero por el final podemos deducir que no es un espacio de socialización y camaradería– estas no significan más que desposesión y conveniencia.

A pesar de ello, nada lo hace querer irse. Lo que lo hace cambiar de idea sobre el apartamento, y lo que lo lleva finalmente a abandonarlo por el de la derecha, es la impertinencia de una niña –que ni siquiera vive en el edificio, sino que es amiga de otra que vive en el piso cuatro, por lo que es doblemente ajena– que hurga entre sus cosas y juega con sus figuras a escala de forma descuidada. La irrupción de esta niña empeora cuando decide hurgar también en los cajones. Esta irrupción de lo privado dentro de lo privado supera los límites del narrador: “no pude tolerar que internara sus ojos y sus manos en mis cajones” (Hernández, *Olvida Uno* 16). Esos cajones son, por ende, el único espacio de *privacy* que le resta al narrador y su invasión por parte de la niña implica el cruce de ese límite que ningún ser humano está dispuesto a permitir. Además, esa intrusión en sus cajones significa que su espacio personal y su intimidad han sido violentados y, lo que es peor aún, esa violación de su espacio, que es la de sí mismo, ocurre con total impunidad y, más bien, es vista como la única forma de ser incluido en la sociedad.

En el cuento, la única forma en la que el personaje es incluido en la sociedad es cuando se adapta a las costumbres de los demás, repite sus conductas y reproduce sin cuestionamientos el estado de cosas; esto es, cuando reproduce las condiciones que sistémicamente se imponen y regulan esa gran casa simbólica de la sociedad. No sólo lo hace, sino que es llevado a ello; ante su denuncia por la intromisión frente al portero del edificio no sólo no encuentra una respuesta y menos una solución al problema: “no había delito que perseguir” (Hernández, *Olvida Uno* 17), sino que es aconsejado por este de abandonar toda queja y, peor aún, autodespojarse de todo aquello que pueda ocasionar esas intrusiones: “su consejo principal fue que me deshiciera de cualquier cosa íntima o muy personal” y “lo mejor era que –si era cierto que no tenía secreto alguno– actuara como los demás y dejara de vivir en un sitio al que todos tenían entrada” (Hernández, *Olvida Uno* 18).

Vemos, pues, cómo en este apartamento de ciudad, donde todo está fragmentado, desde el paisaje, “vista espléndida si a uno le gustan los atardeceres en medio de los edificios” (Hernández, *Olvida Uno* 10), hasta los sujetos, no sólo se construye la casa como espacio desenraizado (por estar en la ciudad en clave bachelardiana, por impedir la *privacy*, por ser ocupado por un inmigrante) sino que esta casa representa la intrusión en la vida privada con la consecuente destrucción de la intimidad, la desposesión y la violencia impuestas desde fuera sobre lo personal con total impunidad, como metáfora de la situación de quien emigra y busca adaptarse a un nuevo espacio social.

En “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo” se aborda el tema de la ruptura de la confianza en el espacio íntimo de la casa. Esta ruptura está en dos vías, la de las infidelidades de Jon a su novia Claudia y la intromisión de la narradora (compañera de trabajo y amante de Jon) en el espacio privado y secreto de Claudia, en especial, su baño. En este relato, la *privacy* también está violentada, pues la narradora decide –pese a las advertencias de Jon– irrumpir en los espacios privados de Claudia, con la excusa de buscar un cigarrillo: “no pude evitar revisar sus cajones, escarbar en su armario y husmear el interior de sus carteras” (Hernández, *Olvida Uno* 24). Como en el cuento anterior, se traspasan los límites y se violenta un espacio más allá del espacio como tal, como representación del sujeto mismo y su intimidad. Sin embargo, podemos sospechar de esa intención inicial, en apariencia inofensiva, y ver en su comportamiento un propósito basado más en sus prejuicios, la envidia y la visión rebajadora del otro, con lo que el espacio deja de ser el lugar seguro y de abrigo para la intimidad y lo individual. Este rebajamiento está justificado, a ojos de la protagonista, por el hecho de que Claudia es inmigrante: “quería comprobar que esa inmigrante no había conseguido ... que él cambiara un solo detalle del apartamento” (Hernández, *Olvida Uno* 22).

Así, la narradora violenta el espacio de Claudia “con la ayuda de un picahielo, conseguí abrir el seguro de la puerta de su baño privado” (Hernández, *Olvida Uno* 24) y, mediante esta acción, descubre algo extraordinario. Aquí el relato da paso a lo fantástico, pues lo que descubre es una suerte de mini universo que Claudia oculta en el baño, es un universo lleno de materia

luminosa, como si se tratara de estrellas que se pueden cultivar y cuidar como plantas. Lo importante para el presente análisis es la actitud que sobre este adopta la protagonista, pero también otros personajes, pues en un primer momento la narradora se lleva una pequeña estrella y no puede llevárselo todo porque en ese momento Jon despierta. Sin embargo, días más tarde decide que regresará para llevárselo todo, pero para su sorpresa descubre que ya alguien más lo ha hecho: “ignoraba que alguien más había descubierto la espesura cósmica en su baño y –a diferencia de mí– se la había llevado completa” (Hernández, *Olvida Uno* 29). No sólo se atreve, pues, a invadir y violentar el espacio personal de Claudia, sino que se siente con el derecho de apropiarse de lo que encuentra ahí. Y como queda claro, no es un asunto personal de la narradora, sino que otros también comparten esta idea. Claudia es vista como un sujeto marginal, insignificante, que no merece ningún respeto, y esta idea se basa en el hecho de que sea inmigrante. Es descrita como débil y tonta: “a ella no le hacen bien las desilusiones: entristece tanto que los ojos se le ahogan en su propio verde. **Es una criatura frágil, casi un insecto**” (Hernández, *Olvida Uno* 21).² El inmigrante es, entonces, siempre inferior. Es un sujeto en desventaja, siempre vulnerable por su debilidad o por el prejuicio de esta.

Así, la apropiación del otro ocurre mediante la invasión de sus más personales secretos y con ello se le despoja de su intimidad. Queda desposeída, violentada y este hecho pasa inadvertido para Jon y, claro, queda impune.

Finalmente, si hay un espacio para la solidaridad, la narradora se entera de que Claudia anda mal, porque Jon le pide que interrumpan sus encuentros. Ella sabe la razón, pero Jon la ignora. Así, esta narradora decide congraciarse con Claudia, acude a ella, da excusas acerca de su infidelidad –de las cuales Claudia sabe bien– y decide, en el único gesto de bondad y *giving* de todo el relato, regresarle “el astro” que ha tomado. Aunque se produzca la solidaridad por parte de los cuidados de Jon y sus “precauciones” mal ejecutadas con sus amantes, esta existe siempre a cambio de un beneficio, por desconocimiento o por culpa. El bien no se le hace a Claudia porque como ser humano lo merezca, sino porque tranquiliza la conciencia de quienes la violentan.

² El resaltado es mío, J.Z.B.

La única opción que parece tener Claudia, al igual que en el cuento anterior, es la de resignarse y aceptar las traiciones de Jon, los intentos de intrusión de su espacio personal y privado de los cuales deberá protegerse, si no quiere perder otra vez su universo, cerrando aún más fuertemente su baño: “hay que conseguirle una cerradura fuerte que lo resguarde. Esta misma tarde comprará la mejor que encuentre en la tienda a la que yo me he ofrecido llevarla” (Hernández, *Olvida Uno* 30). La única salida es la de encerrarse más, adaptarse, hacer como los demás.

En este cuento también casa-ciudad se presentan como espacios violentados, en los cuales el sujeto debe adaptarse a la violación de su espacio, a ser despojado de su intimidad, a ser disminuido como individuo a causa de su origen, a permitir la irrupción en su vida si quiere permanecer en ella. A vivir una vida de desposesión y vulnerabilidad.

Conclusiones

Los textos de Claudia Hernández se ubican más allá de la llamada literatura de posguerra o de desencanto. No hay en ellos una visión de un proyecto político o social fracasado, sino la expresión del modo de vida en cualquier sociedad contemporánea en el marco del capitalismo tardío y las relaciones sociales originadas por sus dinámicas.

La inmigración es representada mediante la metáfora de la invasión de la casa, como un proceso de desposesión y violación de la *privacy*.

La opción para estos sujetos migrantes es la de abandonar su espacio íntimo, resignarse a la pérdida y adaptarse a la nueva condición de precariedad.

El sistema-mundo neoliberal, que ha predominado en la realidad latinoamericana durante los últimos treinta años, produce sujetos desposeídos, aislados y solitarios en un espacio donde no hay lugar para la confianza ni la solidaridad. La casa invadida es una metáfora sólida de ello.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 63-68.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.
- Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo*. Guatemala: F&G Editores, 2010.
- Gairaud, Gilda. “Sistemas de exclusión y violencia en relatos de los salvadoreños Manlio Argueta y Claudia Hernández”. *Revista de Filología y Lingüística* 36.1 (2010): 77-104.
- Gairaud, Gilda. “Trayectorias de la muerte en la narrativa de Claudia Hernández”. *Revista de Lenguas Modernas* 20 (2014): 19-39.
- Haas, Nadine. “Representaciones de la violencia en la literatura centroamericana”. *Revista Cultura* 106 (2011): 123-150.
- Hernández, Claudia. *Olvida Uno*. San Salvador: Índole, 2006.
- Hernández, Claudia. “Eco de una vida ajena. A propósito de *Olvida Uno*”. *Pie de página*. Bogotá 39 12 (2007). <http://www.piedepagina.com/numero12/html/claudia_hernandez.html>.
- Jossa, Emanuela. “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia”. *Centroamericana* 24.1 (2014): 5-37.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1973.
- Luengas, Mónica. “Literatura de dos mujeres”. *El Periódico* (2007). <<http://www.elperiodico.com.gt/es/20070427/14/39034/>>.
- Menjívar, Rafael. “Claudia Hernández: toda la crueldad y toda la ternura”. *Fundación Clic*. <mymondormix.com/Publish/fichier/519/1069_129.doc>.
- Menjívar, Rafael. “Claudia Hernández o la renovación del cuento”. *Centroamérica* 21 (2007). <<http://www.centroamerica21.com/edit/25-9/cultura1.html>>.
- Ortiz, Alexandra. “Claudia Hernández – Por una poética de la prosa en tiempos violentos”. *Lejana*. *Revista Crítica de Narrativa Breve* 6 (2013): 1-10.
- Ramos, Helena. “Claudia dice que no se olvida de las estrellas”. *Carátula*. <mymondormix.com/Publish/fichier/519/1069_129.doc>.

Rincón-Chavarro, María Catalina. “De violencia, de normalización y *De fronteras*”. *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* 1 (2013).
<<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/27>>.

Rodríguez, Carla. “Cuerpos desgarrados: textualidades desgarradoras. Una aproximación a la escritura de Claudia Hernández”. *Revista de Filología y Lingüística* 39.1 (2013): 117-130.

Rojas, José Pablo. “Hechos de un buen ciudadano, de Claudia Hernández: la naturalización de lo fantástico”. *Kañina, Revista de Artes y Letras XXXVIII.1* (2014): 43-55.

Sarmiento, Ignacio. “Claudia Hernández: Escritura y precariedad”. (2015).
<http://www.academia.edu/12753086/Claudia_Hern%C3%A1ndez_Escritura_y_precariedad>.

Žižek, Slavoj. *Violence*. New York: Picador, 2008.