

Avatares emocionales, el acto escritural y condiciones adversas. Dos cuentos fantásticos: Horacio Castellanos Moya y Claudia Hernández¹

Tania PLÉITEZ VELA
Università di Milano

Resumen

El objetivo de este artículo es mostrar de qué manera el tratamiento de lo fantástico es codificado para abordar las condiciones de alteridad que afectaron a los/as escritores/as salvadoreños/as después de la firma de los Acuerdos de Paz (1992). Lo anterior se estudia a partir de su representación en “Amaranta”, de Horacio Castellanos Moya, y “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo”, de Claudia Hernández. Los quiebres experimentados por los personajes que aparecen en estos cuentos, que a la vez son escritores, testimonian los avatares emocionales intrínsecos al acto escritural en entornos precarizantes, lugares donde se han arraigado prácticas de consumo del capitalismo globalizado.

Palabras claves: campo cultural salvadoreño, literatura fantástica, cuento centroamericano, Horacio Castellanos Moya, Claudia Hernández.

Abstract

The aim of this article is to show how the treatment of the fantastic is codified to address the conditions of otherness that affected Salvadoran writers after the signing of the Peace Accords (1992). This is explored through its representation in Horacio Castellanos Moya’s “Amaranta” and Claudia Hernández’s “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo”. The breakdowns experienced by the characters in these stories, who are also writers, bear witness to the emotional vicissitudes intrinsic to the act of writing in environments of precarity, places where the consumer practices of globalized capitalism take root.

Keywords: Salvadoran Cultural Field; Fantastic Literature; Central American Short Story; Horacio Castellanos Moya; Claudia Hernández.

¹ Una versión anterior de este artículo fue publicada en el boletín virtual n. 69 de la *Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica (AFEHC)*, en 2016, bajo el título “Dos lecturas del aislamiento. Lo sobrenatural y lo fantástico en Horacio Castellanos Moya y Claudia Hernández”, en el dossier: Estudios críticos sobre narrativa centroamericana 1990-2015. Sin embargo, dicho número ya no se encuentra en línea, razón por la cual el texto me fue devuelto. La versión actual ha sido ampliada y modificada.

La narrativa del salvadoreño-hondureño Horacio Castellanos Moya (1957) se conoce sobre todo por su descarnado retrato de la realidad, específicamente aquella que perfila la cultura política de El Salvador. Desde su primera novela, *La diáspora* (1989), hasta su saga de la familia Aragón², su obra se ha caracterizado por representar en códigos realistas las intrigas, el poder, la violencia y el desencanto que permea a la historia de El Salvador. Sin embargo, en su cuento “Amaranta”, incluido en *Indolencia* (2004), el autor se aleja de la tradición realista y se adentra en lo sobrenatural y fantástico. Ya en 1996 el autor había escrito una novela bajo el signo de la literatura fantástica, *Baile con serpientes* (1996), que trata sobre un sociólogo, con rasgos sicóticos, que recorre las calles de San Salvador en un Chevrolet amarillo asesinando a personas y sembrando el terror junto a cuatro serpientes venenosas que hablan con el protagonista y lo satisfacen sexualmente.³

Por su parte, Claudia Hernández (1973), durante casi dos décadas se dedicó exclusivamente a la escritura de cuentos, los cuales aparecieron en los siguientes libros: *Otras ciudades* (2001), *Mediodía de frontera* (2002), *Olvida uno* (2006), *De fronteras* (2007b) y *Causas naturales* (2013). En estos, la representación de la experiencia de la violencia se realiza en un registro no mimético y, mediante recursos sugerentes y metafóricos, insinúa lo insólito para narrar el horror histórico. En los últimos años, ha publicado una triada –*Roza tumba quema* (2017), *El verbo J* (2018) y *Tomar tu mano* (2021), donde experimenta con diversos formatos narrativos– caracterizada por un tejido de voces que, ante la extrema violencia derivada de la guerra, la migración forzada y la violencia de género, se torna en comunidad afectiva.

Rosemary Jackson (1986) aborda lo fantástico como un modo antes que como un género. Así, enfatiza el aspecto psicoanalítico, el tema del doble o del otro como amenaza y el poder subversivo de la literatura fantástica. Me interesa tener presente este aspecto transgresor, pero también el aspecto retórico, tal y como propone Farah Mendlesohn en *Rhetorics of Fantasy* (2008), quien agrupa los textos literarios a partir de *topos*. Al brindarle especial atención a las estrategias de construcción retórica, en su análisis destacan cuatro aspectos:

la elección del narrador y su punto de vista en la conformación del mundo diegético; la distancia planteada respecto al conocimiento del lector; la selección de motivos que organizan la narración; y, muy crucialmente, las implicancias ideológicas de la forma retórica empleada. Podríamos decir que el interés de la autora radica en pensar una “política de las formas”. Esta visión permite desplazar supuestos previos sobre lo normal/anormal, posible/imposible y concentrarse en cómo la lengua del texto construye orientaciones de sentido para el lector. (Gagliardi, 2020: 23)

Mendlesohn va más allá de la clásica propuesta todoroviana que alude a la necesaria vacilación del lector ante el fenómeno extraordinario, o sea, el sentimiento de

² Esta saga está compuesta por *Donde no estén ustedes* (2003), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* (2011), *El sueño del retorno* (2013), *Moronga* (2018) y *El hombre amansado* (2022).

³ Sobre *Baile con serpientes*, véase Zamora Quesada (2023) y Jossa (2017).

amenaza que inquieta y angustia al lector (no solo al personaje). Así, la británica propone cuatro categorías. Los relatos inmersivos (*immersive*) son aquellos en los que los personajes habitan en un mundo autónomo, sin contacto con el nuestro. A partir de la construcción de la voz narrativa, los lectores extraen las leyes de ese mundo; lo sobrenatural se trata de modo “desinteresado”, mientras que lo común se dispersa, provocando extrañeza en el lector y su conjunto de presuposiciones (2008: 112). Este tipo de texto es el que más se acerca a la tradicional categoría de lo maravilloso y de la fantasía épica.

Los relatos de cruce y búsqueda (*portal-quest*) implican el cruce (efectivo o metafórico) de un portal que articula al menos dos mundos. En estas historias, los protagonistas tienen una existencia normal en un mundo que identificamos con el nuestro y son transportados a otro donde habitualmente tienen que llevar a cabo una misión importante; el portal que se cruza puede llevar a los personajes (y lectores) hacia una especie de submundo que permanece escondido a la mayoría. Estos relatos no son sometidos a la duda puesto que se establece una confianza en la descripción del lenguaje, parecida a la precisión de los mapas, una concepción que Mendlesohn divide como herencia del pensamiento escolástico (2008: 14).

Los relatos intrusivos (*intrusive*) transcurren en “nuestro mundo”, el cual es atravesado por una fuerza sobrenatural o imposible que se vuelve conflictiva; el elemento fantástico debe ser vencido, superado o resuelto de un modo u otro para que se reestablezca el *statu quo*; la mayoría de los relatos de terror utilizan este tópico, pero no de manera exclusiva. La intrusión está marcada por la alternancia entre la tensión/pulsión y la revelación/liberación de lo sobrenatural.

Finalmente, los relatos liminales (*liminal*) también tienen lugar en un mundo reconocible para los lectores, pero la duda y la incertidumbre se imponen en torno al elemento “sobrenatural” porque no hay una definición clara sobre la naturaleza de los hechos extraños; los protagonistas suelen sentirse víctimas de una situación incontrolable y el tono se orienta hacia el suspenso o el horror. Esta categoría se acerca más a lo que Todorov (1970) llama “fantástico”, ya que la confirmación del tipo de amenaza queda en suspenso; sin embargo, en esta categoría la vacilación aparece durante varias partes del relato, no solo en el desenlace.

Mendlesohn aclara que existen obras híbridas en las que se incorporan dos o más de estos *topos*. En ese sentido, los dos relatos que analizaré en este artículo navegan entre el tópico intrusivo y el liminal. Sin embargo, como veremos más adelante, hay diferencias en el tratamiento de lo fantástico en ambos autores. En “Amaranta”, Castellanos Moya sostiene el relato gracias a pequeños detalles descritos minuciosamente para ir cada vez más adentro de lo insólito hasta desembocar en uno de sus finales más sugerentes y aterradores. En contraste, Hernández nos ofrece alegorías, narraciones pulidas, breves, una ojeada a lo extraño tal si fuera una esfera donde se difuminan los desenlaces –o el famoso “golpe de efecto” de Poe–. Puesto que para Hernández lo insólito existe en la realidad y la realidad en lo raro, no hay necesidad de finales escalofrantes o extraordinarios; más bien en su universo narrativo lo que toma forma es una suerte de enunciación, por un lado, breve, porque no se

expande en explicaciones, y por el otro, compleja, porque se trata de personajes enredados en una telaraña espaciotemporal.

A continuación, me propongo hacer un análisis comparativo entre el tratamiento de lo fantástico en ambos autores. Tendré en cuenta un relato de Hernández perteneciente a *Olvida uno*: “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo”; y el cuento de Castellanos Moya ya citado, “Amaranta”. En mi opinión, estos cuentos representan, de manera implícita, el aislamiento que pueden llegar a experimentar los/as escritores/as en un entorno neoliberal, es decir, *testimonian* el paisaje emocional vinculado al acto escritural en condiciones sociopolíticas adversas.

En el caso de “Amaranta”, se trata de la tragedia del escritor atrapado en un espacio donde la posibilidad del cambio cultural es estrecha o casi nula, ya que se trata de uno donde se pretende implantar una sociedad desmemoriada en la que se comienzan a arraigar las prácticas de consumo del capitalismo globalizado. En el caso de “Jon prefiere...”, se palpa una alegoría del resguardo de la sensibilidad creativa ante las caracterizaciones de otredad que se adjudican a la condición inmigrante. Sin embargo, al no transcurrir en aquel espacio de estrechez cultural, sino en uno alternativo, más amplio, es posible establecer vínculos, aunque no por eso deja de existir el aislamiento. Ambos cuentos nos adentran en la maraña afectiva del aislamiento, aunque, dependiendo del espacio, este puede implicar cierta aceptación o convertirse en un devastador encuentro con la angustia. Antes del análisis de los cuentos, me voy a referir al espacio cultural de la posguerra salvadoreña para comprobar la dificultad que conlleva el acto escritural cuando se realiza en condiciones adversas, marginales o precarizantes, sean estas ideológicas, políticas, económicas y/o sociales.

1. EL ESPACIO CULTURAL DE POSGUERRA SALVADOREÑA

Mi monografía *Literatura. Análisis de situación de la expresión artística en El Salvador* (2012) es el resultado de un proyecto de investigación sobre literatura salvadoreña, redes y campo literario. Mediante trabajo de archivo y entrevistas a más de 50 agentes culturales del país, abordé las grietas de la infraestructura literaria relacionadas con la historia del país, su economía, su polarización política, social y cultural, las cuales han incidido en el carácter y visibilidad de las letras salvadoreñas, dentro y fuera del país. En ese sentido, la historia oral y los testimonios adquirieron gran importancia ante la falta de fuentes materiales, muchas de ellas destruidas durante la guerra.

Con la firma de los Acuerdos de Paz, en 1992, la escena literaria salvadoreña se caracterizó por el estallido de una serie de talleres, concursos, foros, festivales: los poetas, sobre todo los jóvenes, se mostraron entusiastas; querían difundir su poesía, pero también “vivirla” por medio de encuentros, recitales, actividades que visibilizaran las inquietudes artísticas e intelectuales de un pueblo que salía de más de una década de represión y militarismo. Solo el hecho de celebrar la literatura y el arte en un buen número de lugares públicos representó un flujo positivo que dinamizó al campo

cultural⁴. Recordemos que en los años setenta y ochenta, muchos escritores y poetas habían sido desaparecidos, torturados, asesinados, o habían muerto en combate: Jaime Suárez Quemain, Alfonso Hernández, Salvador Silis, Arquímedes Cruz, Claudia Jovel, Amílcar Colacho, Amada Libertad, Lil Milagro Ramírez y, por supuesto, Roque Dalton, son solo algunos nombres. Incluso el oficio de librero había sido una actividad peligrosa como lo demuestra el caso de la librería Pablo Neruda: en dos ocasiones explotaron bombas en sus instalaciones; más tarde, a mediados de los años ochenta, su dueño, Reynaldo Echeverría, fue asesinado.

Por lo tanto, resulta comprensible la ilusión, el entusiasmo y la efervescencia ante esa apertura inicial del espacio literario más allá de los círculos intelectuales, es decir, considerando a toda la sociedad, intentando incrustar ese espacio en el tejido social. Aparentemente, las cosas empezaban a cambiar y lo anterior adquirió credibilidad cuando la Dirección de Publicaciones e Impresos (DPI), publicó la primera gran antología estatal de la obra poética de Roque Dalton, *En la humedad del secreto* (1994), compilada por Rafael Lara Martínez. Además, a mediados de los años noventa, la DPI fue sometida a una renovación importante: su dirección fue confiada a Miguel Huevo Mixco, escritor y exguerrillero, todo un hito considerando que el Estado estaba controlado por un gobierno de derechas. Asimismo, se creó la Biblioteca Básica de la literatura salvadoreña, compuesta por treinta títulos a precios bastante accesibles; se reactivó la emblemática revista *Cultura*, cuya publicación se había limitado a unos pocos números durante la guerra; y, además, se volvieron a instituir los Juegos Florales. Sin embargo, hacia el final de la década de los noventa, aquel entusiasmo había languidecido dramáticamente.

Los conflictos sociales siguieron convergiendo en una violencia permanente y estos no solo demostraron las condiciones miserables de la mayoría de la población, sino también el carácter autoritario que había existido durante décadas, el cual había dejado sus terribles e imborrables huellas en la cultura. “La cultura lejos de compactarnos, nos dividió”, afirmó entonces Huevo Mixco, agregando que dicha división o colisión es el signo que pervive “en el corazón de la constitución cultural nacional” (1999: 25-26). Precisamente, aquellos esquemas ideológicos autoritarios llegaron a desteñir iniciativas culturales e incluso paralizaron proyectos como el del periódico *Primera Plana*. Castellanos Moya ha relatado esta experiencia en su ensayo *Breves palabras impúdicas*:

Para ese entonces [1992], un pequeño grupo de intelectuales comenzábamos a publicar una

⁴ Durante los años de la guerra, la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” (UCA) tuvo gran repercusión en el campo literario-cultural. De hecho, en esos años fue una germinadora de escritura. También hubo otras iniciativas, por ejemplo, el Taller de Letras Atisba y el grupo literario Cinconegritos, ambos asesorados por la escritora y ensayista Matilde Elena López; o el Taller de Letras de Extensión Universitaria. Quizá el más importante, además de la labor de la UCA, fue el Taller Literario Xibalbá, el cual se concretó bajo el liderazgo del poeta Otoniel Guevara. Todos estos tienen el mérito de haber establecido un espacio literario durante los años más duros de la represión. Basta recordar que Otoniel Guevara y Salvador Juárez (miembro de Cinconegritos) fueron encarcelados y torturados por el régimen político-militar.

revista mensual [*Tendencias*], de información y pensamiento, con la que nos proponíamos colaborar en la transición a la democracia. La idea que guiaba nuestro propósito editorial era abrir un espacio de debate que ayudara a despolarizar y desideologizar la vida política y cultural de una sociedad acostumbrada a vivir en la confrontación militar de los extremos. Dos años más tarde, a principios de 1994, guiado por ese mismo propósito, participé en la fundación [...] del primer periódico de la posguerra, *Primera Plana*, una publicación semanal en la que se involucró con entusiasmo una nueva generación de periodistas y que buscaba ampliar los espacios para el disenso. Pronto nos ganamos la animadversión de las dos fuerzas políticas que habían contendido en la guerra civil y que ahora controlaban la vida pública institucional. Nuestra iniciativa periodística murió por asfixia financiera. [...] Ciertamente se puso fin a la práctica del crimen como método de resolución del enfrentamiento político, pero la cultura de la violencia encontró nuevos cauces. (2010: 54-55)

De una cultura de la violencia, presente a lo largo de gran parte del siglo XX, basada en la exclusión política y la explotación económica, se pasó a la cultura de la guerra, para luego, durante la transición, adentrarse en una cultura polarizada y atravesada por una idea de progreso frágil. Los rasgos particulares de esa polarización fueron la práctica cotidiana de la violencia, la carencia de espacios neutrales y los fundamentalismos ideológicos y políticos, tanto de la izquierda como de la derecha. Había pocas iniciativas de la sociedad civil que no se encontraran alineadas de manera partidaria con alguno de los dos lados. Algunas preguntas quedaban sin contestarse: ¿Cómo abordar las heridas y refundar una nueva sociedad? ¿Podremos alcanzar una verdadera madurez democrática? ¿Seremos capaces de construir un debate serio y crítico? De ahí el sentimiento de incertidumbre que se impuso en algunos círculos. En síntesis, lo que un puñado de escritores e intelectuales anhelaba era contribuir a la construcción del pensamiento crítico, sobre todo desde la visión del periodismo, la cultura, el arte y la literatura⁵. No obstante, se vieron limitados por la polarización, pero también por una visión utilitaria que comenzaba a permearlo todo con la llegada del neoliberalismo.

En diversas ocasiones Castellanos Moya se ha referido al cambio cultural que estos escritores y artistas soñaron después de la firma de los Acuerdos de Paz. De alguna forma su novela, *El sueño del retorno* (2013), versa sobre esa ilusión colectiva. Muchos regresaron del exilio, otros bajaron de la montaña, y no pocos compartieron el entusiasmo en torno a la construcción de una nueva forma de pensar: plural, inclusiva y crítica, la cual se concretaría mediante la fundación de revistas, espacios culturales y artísticos, periódicos, librerías, editoriales. En pocas palabras, se trataba de la reconstrucción de un tejido literario que había quedado debilitado durante el conflicto armado. Así, se apostó por la cultura como vehículo de cambio; una propuesta que iba un paso más allá del pacto político que puso fin a los más de doce

⁵ Esto correspondía a varios grupos, pero no a *todos* los intelectuales y trabajadores de la cultura. Lo cierto es que un buen número de intelectuales estaba alineado con alguna de las partes. De hecho, al terminar la guerra, en varios de estos círculos no existía un sentimiento desligado de colores partidarios. Más bien, en general, trataban de lograr cambios desde las nuevas trincheras democráticas, aunque sin bajar la guardia ante “el enemigo” (Carlos Cañas Dinarte, entrevista inédita, 2 de octubre 2013).

años de guerra. Sin embargo, como ya se dijo, el sueño tropezó con una sociedad polarizada y un afán utilitario que se tradujo, por ejemplo, en suplementos culturales cada vez más breves hasta llegar incluso a desaparecer en ciertos casos; o en el cierre de algunas carreras de humanidades.

A finales de los años noventa, la literatura prácticamente brotaba al margen de la sociedad. Lo cierto es que, a pesar de que existían una gama de publicaciones, la literatura no lograba alcanzar la resonancia necesaria, es decir, no ocupaba un lugar, ya no digamos protagónico, sino de legitimidad, *fuera* de los círculos intelectuales. Para la mayoría de la población, incluyendo miembros de la élite, lo literario continuaba siendo algo que les era ajeno, excéntrico. De hecho, su bajo perfil en el entramado social se ha traducido, entre otras cosas, en un mercado editorial bastante precario. Carlos Cañas Dinarte, historiador literario, afirma lo siguiente: “Me parece más que, como decía Hugo Lindo, la mayor parte de escritores y autoras han sido personas dedicadas al oficio de escribir en sus tiempos libres, en las madrugadas o en periodos vacacionales” (Pleitez Vela, 2012: 127). Por su parte, el Dr. Ricardo Roque Baldovinos, investigador y profesor universitario, enfatiza que:

No existe una profesión literaria, lo cual no quiere decir que no haya escritores con obras valiosas, con talento. Un espacio profesional que les permita a los escritores sobrevivir, no enteramente dedicados a la escritura, pero por lo menos que puedan dedicarse a escribir y a difundir sus obras en un contexto más o menos estructurado y que le dé sentido a este trabajo. A lo largo de la historia del país, si revisamos distintos momentos, las condiciones de existencia de los escritores y la carrera literaria han sido precarias. (Pleitez Vela, 2012: 128)

En pocas palabras, en El Salvador, la creación literaria es un oficio marginal que se tiene que llevar a fuerza de muchos sacrificios y esto precisamente hace que la literatura se considere, en el imaginario colectivo, más como una iniciativa personal (o un pasatiempo) que como un oficio. Al mismo tiempo, algunos elementos importantes para la profesionalización de la actividad literaria han desaparecido. Desde 1995, la Universidad Centroamericana “José Siméon Cañas” (UCA) no ofrece la Licenciatura en Letras; la Universidad Francisco Gavidia y la Universidad Pedagógica, tampoco. Prácticamente solo se cuenta con una universidad en ese sentido, la Universidad de El Salvador, la cual tiene un escaso presupuesto, sobre todo si se compara con otras universidades estatales centroamericanas. En general, se puede subrayar que todavía no existen condiciones en el país que permitan, en general, la consideración de la escritura, o de labores relacionadas a la misma, como un oficio “serio”; tampoco es amplia y visible su resonancia en el periodismo cultural⁶. Sí existen personas que, por

⁶ A finales de los años noventa, hubo un intento de publicar un suplemento exclusivamente cultural desde las páginas de *La Prensa Gráfica*. Después del cierre de *Tendencias*, el grupo editorial Coopex (dirigido por Roberto Turcios) estableció, en 1999, una alianza con dicho periódico para publicar mensualmente el suplemento “Búho”. Contó con artículos de autores internacionales y nacionales. Sin embargo, los encargados de *La Prensa Gráfica* decidieron dejar de editarlo porque un número de anunciantes se negó a seguir comprando su espacio publicitario: consideraban que era una revista de “izquierdosos”. Existe solo una excepción, el “Suplemento Cultural Tres mil” del *Diario Co-latino*, fundado el 23 de marzo de 1990. A pesar de haber pasado diversas crisis y que en algunos momentos ha

sus cualidades, sus inquietudes, su pasión, escriben de manera sistemática, aunque con escasa remuneración y a pesar de las limitaciones del sistema. Al respecto, Castellanos Moya comenta que esa situación viene siendo así desde hace mucho tiempo:

Es un país que te trata mal en términos de sobrevivencia; tenés que sobrevivir, pero te cuesta tanto sobrevivir y es tan poco el apoyo que podés lograr para escribir una obra, que un novelista se tiene que hacer excepcionalmente. Miguel Ángel Espino escribió sus novelas en momentos excepcionales: era un abogado metido a político y en medio de eso tuvo dos momentos que le permitieron escribir dos novelas excepcionales, *Trenes y Hombres contra la muerte*. Hugo Lindo escribió en los momentos libres que le quedaban como diplomático, robándose un poco de ese tiempo. Manlio Argueta también lo hizo excepcionalmente, en condiciones de exilio y con mucha voluntad, sin muchos apoyos. (Pleitez Vela, 2012: 122)

Ya en 1952, el escritor guatemalteco radicado en El Salvador, Adolfo Pérez Menéndez, había publicado un artículo titulado “Escritores que no escriben”, en el que se quejaba de que el país adolecía de algo muy grave: penuria de ideas y de escritura: “Entre nosotros no hay opinión pública ilustrada, [...] por la sencilla razón de que los salvadoreños que pueden escribir, no escriben” (9). Hugo Lindo le contestó con otro artículo que tituló “Un país sin revistas”, el cual nos sirve de antesala o antecedente a la situación general que vivieron los escritores en El Salvador durante la posguerra:

el libro es un ser, la revista un ir; el libro, una comarca, la revista, un camino; el libro nos dice de esfuerzos ya cumplidos, la revista, de ejercicios que se están desarrollando, [...] el escritor requiere lectores exigentes, urge críticos, reclama elementos de difusión de su obra –y, para empezar, revistas– y necesita, de modo indispensable, que la sociedad se percate de que él no es un holgazán que habla por hablar, sino un hombre que medita y se preocupa por los temas de su tierra y de su época [...]. No olvidemos que el lector es uno de los extremos de la relación intelectual o emocional. Sin lectores no hay escritores. [...] Mas he aquí que en El Salvador las revistas literarias o culturales no viven. [...] ¿Qué pasó con *Hoja* de la Casa de la Cultura? ¿Qué pasó con la *Revista de la Biblioteca Nacional*, y qué con su heredera *Anaqueles*? ¿Qué con el segundo número de *Ars* de Bellas Artes?... Ninguna llegó –y ojalá lleguen las dos últimas, que están aún en posibilidad– a revista de regularidad y eficacia. Y El Salvador es un país sin revistas. Con pocos lectores exigentes. Con pocos escritores activos. (1952: 8)⁷

sido cuestionada la temática de sus contenidos, dicho suplemento se sigue publicando hasta el día de hoy. Sin embargo, no cuenta con el volumen de tiraje ni con la cobertura de los dos periódicos más importantes y eso, sin duda, es una desventaja. *El Faro*, por medio de su sección “El Ágora”, y *ContraPunto*, a través de “contrACultura”, también realizaron periodismo cultural, aunque no semanalmente o de manera sostenida; además, se trataba de periódicos digitales y, en aquellos años, el acceso directo a Internet era limitado para la mayoría de la población salvadoreña, sobre todo la rural.

⁷ En aquel momento (cuando Hugo Lindo expresó su opinión ante la provocación de Pérez Menéndez), la mencionada revista *Ars*, inaugurada en 1951, se siguió editando, aunque de forma intermitente, y ha llegado hasta el día de hoy pero con períodos de no publicación que alcanzan incluso varios años. Poco después, en 1955, apareció la revista *Cultura*. Luego nació *La Pájara Pinta* (1965-1972), la revista de la Generación comprometida, a la que le siguieron suplementos literarios; por ejemplo, “La Cebolla Púrpura” (1973-1977), liderada por el desaparecido Jaime Suárez Quemain; o revistas artesanales como *El Papo/Cosa Poética*, editada por Castellanos Moya, Huevo Mixco y Róger Lindo, la cual solo llegó a

Esa percepción, de que hay “escritores que no escriben”, deriva de un estereotipo que ha persistido durante gran parte del periodo de posguerra. Esto se debe en gran parte a la precariedad de la estructura literaria (difusión, publicación, formación). Por otra parte, tenemos que recordar que buena parte de los escritores salvadoreños han venido jugado un rol importante en el ámbito de la protesta política⁸, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, y a menudo a través de expresiones culturales no oficiales o no gubernamentales⁹. Esto los ha convertido, desde el punto de vista de los grupos hegemónicos, en la “oveja negra” de las artes. En cierta medida, todavía existe en algunos círculos el estigma de que los poetas o los escritores son “subversivos”, “izquierdosos”, “incómodos”. Las amenazas que recibió Castellanos Moya por su novela *El asco* a finales de los años noventa es una prueba de ello. No obstante, en la actualidad, ese estigma generalizador resulta obsoleto, ya que hay escritores nacidos en los años setenta u ochenta que no participaron en guerra. Precisamente, estos escritores más jóvenes buscan fundar nuevos espacios donde se vigoricen diversos imaginarios, aunque sin dejar a la memoria (histórica y literaria) desamparada. Sin embargo, las amenazas que recibió Jorge Galán por su novela *Noviembre* (2015), la cual versa sobre el asesinato de los jesuitas de la UCA en 1989; los insultos misóginos dirigidos a Elena Salamanca en su blog *Landsmoder*; y, más recientemente, el encarcelamiento o la supuesta persecución a escritores y artistas críticos con el gobierno de Nayib Bukele —como Carlos Bucio Borja y Kosmonauta

publicar algunos números. Eran los últimos años de la década de los setenta y la guerra estaba a punto de estallar provocando un punto de inflexión en el campo cultural.

⁸ En los años cincuenta nació la llamada Generación Comprometida —nombre acuñado por Ítalo López Vallecillos y que tuvo como miembros a Roque Dalton, Manlio Argueta, José Roberto Cea, Roberto Armijo, entre otros. Más adelante, en 1967, en la ciudad de San Vicente se creó otro grupo literario importante, La Masacuata, uno de los que más puso el quehacer literario al servicio del compromiso político. Eduardo Sancho fue uno de sus miembros, quien poco después se convertiría en el conocido comandante Fermán Cienfuegos; también lo fueron Alfonso Hernández y Rigoberto Góngora, quienes participaron en la guerra y murieron a manos del ejército. En 1972 nació el grupo literario La Cebolla Púrpura y su líder, Jaime Suárez Quemain, quien se dedicó de lleno al periodismo de denuncia a partir de 1978, fue asesinado en 1980. Por último, mencionaré a la revista *El Pápo/Cosa Poética*; tres de sus miembros se unieron a las filas guerrilleras: Miguel Huezco Mixco, Róger Lindo y Roberto Rodríguez, mientras que Castellanos Moya, en la primera parte de la década de los años ochenta, se involucró, desde el periodismo disápórico, con el movimiento revolucionario. En cuanto a mujeres, destacan Lil Milagros Ramírez, Delfina Góchez Fernández, Liliam Jiménez, Amada Libertad (seudónimo de Leyla Quintana), Silvia Matus, Kenny Rodríguez y Jacinta Escudos, entre otras.

⁹ Durante la guerra (que tuvo lugar desde finales de los años setenta hasta 1992), no se dejó de producir literatura. *Pájaro y volcán* (1989) editado por Miguel Huezco Mixco (que también escribió y publicó dos libros, en 1988, mientras se encontraba en el frente de guerra: *El pozo del tirador* y *Tres pájaros de un tiro*), demuestra que aún en los momentos más extremos, se seguía escribiendo. Asimismo, la literatura testimonial sobresalió durante la guerra. En 1988, *La diáspora*, la primera novela de Horacio Castellanos Moya, ganó el premio de novela otorgado por la UCA; esta universidad, como comenté arriba, fue el centro de sinergia cultural durante el conflicto armado, lo cual se concretó en la famosa revista *Taller de Letras*. En 1987, UCA Editores publicó una novela corta de Jacinta Escudos, *Apuntes de una historia de amor que no fue*. El Taller Literario Xibalbá llevó a cabo una rica actividad de protesta. Estos son solo algunos ejemplos y por supuesto que existen muchos más.

(Francisco Zúniga)–, evidencian que el anhelado cambio cultural tiene aún mucho trecho que andar.

2. HORACIO CASTELLANOS MOYA: EL SORBO DE UN SUEÑO

Antes de aparecer en *Indolencia* (2004), “Amaranta” fue publicado por primera vez en 1999, en una antología compilada (y traducida) por el escritor Rafael Menjívar Ochoa, titulada *Del amor de la muerte*. Esta antología contiene cuentos de autores clásicos que han tratado lo sobrenatural: Jonathan Swift (“Una modesta proposición”), Mary Shelley (“El mortal inmortal”), Edgar Allan Poe (“Berenice”), Ambrose Bierce (“Mi asesinato favorito”), Jack London (“Mil muertes”), Saki (“La ventana abierta”), Virginia Woolf (“Una casa encantada”); y curiosamente, entre estos, Castellanos Moya.

La antología se propone perfilar la forma en que dichos autores articulan la última frontera, la definitiva, es decir, la que separa la vida de la muerte, la cordura de la locura. El trampolín que lanza a sus protagonistas a las exploraciones de esas fronteras es el amor. Se trata, pues, de aquella famosa triada que el uruguayo Horacio Quiroga también abordó en uno de sus libros más clásicos: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917). Tres fuerzas tirando en un equilibrio perverso que descontrola a personajes obsesos quienes inevitablemente son llevados a la destrucción. Ese entrecruzamiento, al mismo tiempo complejo y elemental, fascinante y aterrador –según señala Menjívar Ochoa–, tiene como propósito llegar al fondo, a “la comprensión de los motores de la vida, es decir, de los miedos vitales” (1999).

Considerando el marco en que aparece por primera vez, “Amaranta” podría simplemente leerse como un cuento de fantasmas que adquiere un tinte macabro debido al deseo y al amor enloquecido que experimenta el protagonista. El relato se refiere a un hombre obsesionado con el fantasma de Amaranta, una viuda absorbida por la tristeza con quien finalmente aquel realiza el acto sexual y a la que “está empezando a amar desesperadamente” (Castellanos Moya, 2009: 298). El elemento amatorio-sexual convierte al cuento en parábola de uno de los temas literarios por excelencia: el hombre, minúsculo, frente a la muerte. En este caso, la muerte tiene forma de mujer insondable, melancólica, bellísima, que exhala sensualidad y poder en su desnudez, un tópico patriarcal que se mueve entre el romanticismo y las imágenes femeninas prerrafaelitas y simbolistas, y anclado en el archiconocido binomio de eros y thanatos.

Sin embargo, el cuento, en mi opinión, va más allá de dichos tópicos y este imaginario. El encuentro entre el protagonista masculino (que también es el narrador) y Amaranta bien podría transparentar un estado de cosas en la cultura. En el relato, esto se evidencia por medio de dos aspectos. Por un lado, el retrato de la figura del intelectual que aparece en el relato; y, por el otro, el espacio urbano, la ciudad de San Salvador, lugar donde se manifiestan los vestigios de la pasada guerra, así como el afán consumista que empieza a emerger en la posguerra.

Para comprender mejor lo que intento comprobar, propongo que leamos el cuento desde la perspectiva contraria: la vida del protagonista –un poeta, profesor e

intelectual en un San Salvador de finales de los años noventa—, que se describe en casi la totalidad del cuento como una vida prácticamente ‘perfecta’, es el *sueño*; mientras que el final —cuando el escritor se introduce en un hueco localizado en el ano de Amaranta, hueco que lo transporta al otro lado, a un espacio angustioso— representa la entrada (o regreso) a su realidad emocional, la que ha querido evadir. Se trata de una especie de historia lynchiana (pienso en *Mulholland Drive*) donde lo onírico tiene *apariencia de realidad* y le da forma al deseo de lo imposible, de la utopía, que en este caso ya no se traduce en la victoria revolucionaria, sino en la realización plena del intelectual; mientras que el otro lado, un territorio hermético, oscuro, húmedo, un no-lugar, sin referencia espaciotemporal, transparente un real y doloroso aislamiento. Entrar en lo que yo propongo que es su realidad emocional dirige al protagonista al más escalofriante de los aislamientos. En esta lectura alternativa, ese no-lugar viene a ser una alegoría de lo que significa habitar un espacio ingrato con los escritores e intelectuales. Es ahí donde irremediamente debe el protagonista enfrentarse a sí mismo, a su condición de *outsider, misfit*. Ajeno. Y a la angustia que deriva de dicha condición. Pero vayamos por partes.

En casi todo el relato se describe la existencia plácida de un poeta que también trabaja como profesor universitario. Pareciera que es dueño de una vida independiente y plena a nivel intelectual: tiene una rutina de profesor universitario durante el año académico, acceso a la literatura universal (lee a Pavese) y, durante las vacaciones, se dedica a trabajar en su manuscrito de poesía: “aprovechaba el primer sol de la mañana para tirarme en el patio a conseguir un bronceado leve, luego me zambullía en la corrección de mis versos y por la tarde leía, en espera de esos crepúsculos que eran la constatación de que la poesía existe, más allá de los caprichos y las modas académicas” (Castellanos Moya, 2009: 288-289). Por otro lado, el protagonista vive solo y se muestra “puntilloso” de sus tiempos y espacios, aunque tiene una amante joven que lo acompaña de vez en cuando. No podemos decir que se trata de un intelectual burgués pues vive de forma austera, con “pocos muebles” y sin servidumbre, aunque se sabe privilegiado de alguna manera: “Mi situación económica nunca ha sido asfíxante, pero tampoco lo suficientemente holgada como para permitirme comprar mi propia casa” (287). Por último, es un intelectual afortunado, considerando los cambios institucionales que han tenido lugar en la universidad:

Me había graduado en filosofía y letras —tal y como se denominaba en los viejos planes de estudios—, una carrera que entonces ya no existía y que había sido suplantada por la licenciatura en comunicación, engendro de moda por aquella época dada la creencia entre los jóvenes de que ése era el camino más corto para aparecer en la pantalla chica —o en la caja idiota, como la llamaban otros. Para mi ventura, la especialidad en lingüística que hacía tantos años había estudiado me permitió sobrevivir a los cambios curriculares y permanecer frente de la cátedra de teoría del lenguaje. (288)

Como vemos, la vida aparentemente plena de este poeta contrasta con la realidad precaria de los escritores que se describió en la primera parte de este artículo. Viene a ser, pues, un contrapunto, una antípoda. El poeta del cuento más bien vive

tranquilo, en paz y sosiego, satisfecho emocional y económicamente. En pocas palabras, se retrata a un escritor que, antes de la aparición de Amaranta, vive dignamente, aunque al margen del bullicio del mundo. No obstante, nunca llegamos a conocer su ideología. De hecho, el protagonista no enfatiza quejas o comentarios críticos sobre la política o la institucionalidad cultural y en ese sentido es muy diferente, por ejemplo, a la voz de Edgardo Vega en *El asco*, o a la de los hombres de la familia Aragón que aparecen en las novelas de Castellanos Moya. No sabemos si es de derecha o de izquierda porque eso no parece tener relevancia en esa cotidianidad que describe con detalle. Se trata de un personaje alejado de la figura del guerrillero y del político, que se regocija sencillamente en ejercer su oficio de poeta. Esta figura se encuentra muy alejada de los hombres con fracturas emocionales y del tono de derrota y desmoronamiento por las ilusiones perdidas –por cierto, muy onettianas, como afirma Teresa Basile (2015: s.p.)– que suelen aparecer en la obra castellanosmoyesca. Precisamente, la diferencia con dichos modelos masculinos se identifica al considerar el retrato que Castellanos Moya hace del deseo, sobre todo cuando lo enlaza a la figura del escritor.

Teresa Basile contrapone dos figuras presentes en la obra de este autor, las cuales personifican la sexualidad desde perspectivas diferentes: la del “monje revolucionario” (evidente en *La diáspora*, novela de 1989) y la del “gran masturbador” (que aparece en el cuento del mismo nombre, publicado por primera vez en 1993). El primero posee un “moralismo estrecho sobre el sexo” marcado por la hipocresía; mientras que el segundo tiene una

fuerte pulsión sexual, con su despliegue de los sentidos, con su obsesión por el deseo, con su reclamo por los derechos del individuo, todo lo cual lo distancia del militante de izquierda. [Pero] el disfrute choca y se quiebra tanto frente a la ética del militante como ante la experiencia de la violencia radical... [creando un] cortocircuito entre el deseo del goce y su imposibilidad (entre el principio del placer y el principio de realidad). (Basile, 2015)

En el relato “El gran masturbador”, esta figura encarna a su vez al escritor y se alza “como una tercera alternativa frente a los *animales* (los militares) y los *locos* (los guerrilleros) enfrentados en la guerra civil” (Basile, 2015). Se plantea así la posibilidad de modelar un espacio fuera de esa lucha ya que el escritor “prefiere la escritura a la violencia radical, apuesta por la literatura y no por la política” (Basile, 2015) y desde su escepticismo, contempla las ruinas que dejan los combates. De esta forma, intenta sustituir el relato político por el erótico: imagina una ficción que lo salve de la violencia, la destrucción, lo absurdo, para superar otra noche de bombas y apagones. En síntesis, “como figura de escritor, el gran masturbador se distancia del lugar de la víctima, del perfil del militante de izquierda o del intelectual comprometido de los sesenta” (Basile, 2015).

En “Amaranta”, de alguna forma se trasciende la figura del escritor escéptico que observa las ruinas de la guerra, ya que aquí más bien se le ubica en un lugar “neutro”, un espacio fundamentalmente solaz, despolarizado. Siguiendo la lógica de mi propuesta, la aparición de Amaranta representa un sueño de realización de amor

erótico (heteronormativo) dentro de otro sueño, el de una vida plácida económica, intelectual y creativamente. Aquí, “el gran masturbador” ha encontrado a la mujer “de la que hubiera querido enamorarme” (Castellanos Moya, 2009: 292) en un espacio sin sobresaltos, sin precariedad y violencia. Pero, poco a poco, las cosas empiezan a alterarse para desvanecer el sorbo de ese sueño y tragar realidad.

Si bien “Amaranta” representa, en palabras de Basile, el “punto máximo del deseo sexual” (Basile, 2015) en la cuentística castellanomoyesca, donde el tradicional vínculo entre eros y thanatos queda plasmado en “la sexualidad y la violencia de la historia [ya que] Amaranta es un fantasma que ha sido víctima de la guerra civil y el arribo a su interior desata su angustia”, me parece que tenemos que ir un poco más allá. Es cierto que el marido de Amaranta fue asesinado durante la guerra y que esta, destrozada, “se negó a aceptar el crudo sinsentido de la vida y se fue apagando entre aquellas paredes” (292) hasta morir consumida por la tristeza y un cáncer en el hígado. No obstante, Amaranta no quiere recordar el pasado (insiste en no testimoniar su tragedia, en enterrar la memoria) y, aunque al principio parece interesada en la poesía¹⁰, solicita al protagonista que la lleve a un “restaurante lindo, donde haya frutas y buen café” (295). Asimismo, quiere que la lleve al centro comercial. Por lo visto, Amaranta se siente atraída por la cultura de los centros comerciales, sobre todo ante la falta de otras propuestas de ocio en esa ciudad de “casas amuralladas”:

–¿Venimos por algo especial? –pregunté.

–¿Por qué?

–No acostumbro a visitar estos lugares –dije–. Demasiada aglomeración. La gente anda como zombi, babeando ante las vitrinas.

–A mí sí me gusta venir –exclamó–. Me encanta pasearme, ver las últimas modas, fijarme en la gente. No hay mucho más que hacer en esta ciudad. (Castellanos Moya, 2009: 299)

De esta forma, aunque Amaranta representa la violencia de la guerra, también personifica cómo la memoria se está desvaneciendo al tiempo que comienza a alzarse un nuevo momento cultural en la posguerra, acentuado por el utilitarismo, algo que terminará subrayando la imagen estereotipada del poeta o intelectual en esa sociedad. Más adelante, Amaranta incluso le llega a espetar: “Usted tiene una obsesión con el tiempo, con el pasado [...]. No es importante” (303). La guerra pareciera ser un mal recuerdo que se teme afrontar: “Los transeúntes me observaban con azoro, sin enojo, más bien con temor, porque sin ninguna duda yo era otro de esos orates que se

¹⁰ Llega un momento en que Amaranta le dice al protagonista: “Cuénteme, ¿cuándo y cómo empezó a escribir poesía?”, a lo que este responde: “Le conté que yo era un joven supuestamente destinado a ser ingeniero, médico o abogado, pero que había sido arrasado por la ola de rebeldía de la década de los setenta, y entonces me imaginé como músico, un guitarrista de rock, un compositor de música progresiva, de tal manera que empecé a escribir canciones. [...] Pronto comprendí que la música no era mi fuerte, sino que las letras de las canciones, lo que me llevó a la poesía y finalmente a estudiar filosofía y letras” (Castellanos Moya, 2009: 296-297). Las similitudes con la biografía de Castellanos Moya son evidentes, como se puede observar en una entrevista realizada por el Centro Cultural de España de El Salvador (2011).

paseaban tranquilamente por la ciudad luego de la guerra civil que la había azotado” (300). En este contexto, Amaranta incluso incomoda y molesta al protagonista:

Volvimos al escaparate de Benetton.

–Qué linda esa blusa –dijo Amaranta–. El amarillo es mi color favorito. ¿Y el suyo?

–Me da lo mismo.

–Qué insensible. ¿Y así puede escribir poesía?

Le advertí que no se metiera en eso. Y a propósito, ¿para qué carajos me había pedido que sacara mi manuscrito? Me dijo que tuviera paciencia. Y quizá como me percibió molesto, distante, me besó en la boca. Quise más, pero Amaranta empezó a caminar, casi jalándome, hasta la siguiente vitrina. (Castellanos Moya, 2009: 300-301)

Pero, en realidad, nunca llegará ese momento de intercambio intelectual y literario con el fantasma de Amaranta; él no le leerá en voz alta sus poemas, como ella había dicho que harían. Más bien, se lo terminará tragando por su ano:

Volví a lamer su ano, abriéndolo a medida que presionaba sus nalgas hacia afuera. Y entonces sucedió algo maravilloso: ese hoyo pequeño y arrugado fue abriéndose y creciendo de una forma inusitada, como si de pronto el espacio se hubiese trastornado, y quién sabe de dónde tomé el impulso de irme metiendo, primero la cabeza, luego los hombros, hasta que de un empujón estuve del otro lado, y el hueco de luz que había quedado a mis espaldas se cerró en un parpadeo, dejándome en la oscuridad absoluta.

–Amaranta!... –grité, asustadísimo, porque una vez en pie traté de palpar a mi alrededor, pero me encontraba en un vacío total y silencioso. (Castellanos Moya, 2009: 304)

Amaranta, fantasma y *femme fatale* por antonomasia, pareciera ser la intermediaria entre el sueño y la realidad, puesto que ella pone en evidencia la alteración, la llegada de un tiempo enrarecido para la cultura y el pensamiento. Si bien primero ella lo halaga diciéndole que le gusta escucharlo y que quisiera leer sus poemas, a medida que va revelando su verdadero rostro, Amaranta marca el camino hacia el despertar del protagonista en el más terrible de los espacios: el vacío, la angustia, el aislamiento. Amaranta es el fantasma de la guerra, sí, pero es seducida por el olvido y la droga de los escaparates y termina engullendo al poeta. Derrota al intelectual, lo quiebra y lo expulsa a su realidad emocional:

Sin abrir los ojos, aterrorizado, me pellizqué los brazos, los muslos, pero el dolor fue preciso. Entonces recordé un ejercicio impecable que había aprendido durante mi breve paso por una escuela gnóstica: debía pegar un brinco y si flotaba era que estaba soñando. Lo hice. Pero caí, como en la realidad cotidiana. [...] Empecé a caminar, con sumo cuidado, midiendo cada paso, en aquel espacio vacío, helado, hediendo a humedad. Pero estaba en un limbo, sin ningún objeto a mi alrededor. Me sentía vulnerable en extremo, con escalofríos, impotente. Me dejé caer sobre aquel piso como de mármol áspero, abrazado a mis rodillas. Y el llanto llegó, comprimido, a cuenta gotas, atascado por la angustia.

Abrí los ojos: la oscuridad fue igual de absoluta; también el silencio. (Castellanos Moya, 2009: 304-305)

En mi opinión, ese no-lugar bien podría ser una alegoría de la tragedia del acto escritural en un espacio asfixiante para el desarrollo del pensamiento crítico¹¹. Como afirma el autor, El Salvador, con su precaria institucionalidad cultural, “expulsa a su gente y con ellos a los escritores y artistas” (ContraPunto, 2015).

3. CLAUDIA HERNÁNDEZ: VÍNCULOS EN EL RESQUICIO DEL INFINITO

Olvida uno tiene como escenario la ciudad de Nueva York y refleja instantes vividos por inmigrantes de diversos países, tanto latinoamericanos como europeos, inmigrantes que quieren olvidar pero que se encuentran de frente con una ciudad que les revela, por medio de episodios fantásticos, más de lo que quisieran, más de sí mismos. En un breve escrito sobre su viaje a Nueva York y el traslado de esa experiencia a *Olvida uno*, Claudia Hernández se detiene en lo que a mi parecer es de vital importancia para comprender la lectura que propongo: la sensibilidad creativa en el aislamiento. Por esta razón, cito el escrito completo:

Poco después de que llegué a Nueva York, una persona que llevaba muchos años viviendo ahí y se consideraba exitosa quiso hacerme el favor de ahorrarme tiempo cuando comenté que no tenía definida la duración de mi estancia: me advirtió que no iba a triunfar en esa ciudad. Me dijo que a ella llegaban a diario miles de gentes con maletas repletas de sueños que terminaban por irse con las manos vacías, como, tras verme, estaba seguro de que sucedería conmigo. También, que era mejor que no desperdiciara mi esfuerzo y me regresara tan pronto como fuera posible a mi país y tratara de recuperar lo que sea que hubiera dejado por irme allá.

Como estaba tan emocionado repitiendo como filosofía propia lo que dicen acerca de la ciudad hasta las canciones que todo mundo conoce, preferí no interrumpirlo para explicarle que no debía preocuparse por mí porque ni había llegado con intenciones de quedarme (nunca paso demasiado tiempo en una ciudad que no es la mía) ni había llevado sueño alguno conmigo que pudiera perder. Supuse que tampoco le importaría demasiado saber que había llegado con la modesta intención de calmar mis nervios, de modo que, en cuanto terminé, le agradecí y avancé en la dirección opuesta a la que me indicó. Preferí confiar en lo que, un par de años atrás, un fotógrafo de esa ciudad me había dicho en un país en el que ambos estábamos de visita: que Nueva York era el tipo de lugar que le gustaría a alguien como yo y que, aunque en ese momento me reía y aseguraba no tener ni planes ni interés por conocerla, él sabía que terminaría por llegar y descubrir de qué me hablaba.

Como había llegado en muy malas condiciones, tardé unos días en animarme. Pero, en cuanto comencé a caminarla, me pareció que se acoplaba a mis ansiedades porque hacía que los días duraran en ocupada soledad lo que yo necesitaba que duraran y que las noches colocaran siempre a mi lado a alguien dispuesto a contarme una gran historia, que bien podía ser la peor de sus verdades o la mejor de sus mentiras. Poco a poco, fui entendiendo que, si uno se quedaba el tiempo suficiente para comunicarse con ella en el idioma suyo de gestos y silencios, la ciudad se manifestaba y hasta le entregaba a cada uno lo que necesitaba porque, en el tiempo que estuve, la vi obrar la maravilla de proveer a algunos de las monedas que necesitaban para sentirse triunfadores o de la distancia necesaria para dejar de ser lo que habían sido con la misma generosidad con la que me prodigaba a mí lo necesario para sanar el quebrantado espíritu con el que había llegado.

¹¹ Beatriz Cortez (2004) se ha referido a “Amaranta” para vertebrar un discurso crítico en torno a la ciudad de San Salvador.

Cuando llegó el momento de convertirme en una de tantas que desaparecen de su faz, lamenté que mi pésima memoria –que olvida con facilidad los rostros y los nombres hasta de amigos y familiares, pero recuerda con claridad las sensaciones y todo lo que no sucedió– fuera a borrar el detalle de su rostro extendido sobre las azoteas como borró los rostros de todas las otras ciudades en las que alguna vez estuve y los de las personas que transitan a diario las estaciones de trenes más grandes donde me detenía a ver pasar gente en las horas de mayor tráfico cuando necesitaba sentirme acompañada. No 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 contándose por separado una misma historia que comencé a escribir –con las limitaciones que el cuerpo enfermo aún me imponía– para mí misma en el íntimo lenguaje en que ella me la había susurrado y resonaba en mí como el eco de esa ciudad ajena.

Trabajar ese libro aceleró mi recuperación y me enseñó algo acerca de mí misma y de la literatura –a la que había abandonado– que, de otra manera, quizá no habría visto. También me dejó ver que la Nueva York que no había estado en mis planes no sólo me había dado el placer sencillo de caminar sin tener que estar pendiente de que algo terrible fuera a suceder en la siguiente acera, como en mi ciudad, sino que –aun en la distancia– seguía dándome mucho más de lo que yo habría podido atreverme a pedirle.

Con frecuencia pienso que debería llamar al fotógrafo al número que me dejó anotado para comentarle lo que descubrí de ella y para agradecerse. Si no lo he hecho aún es porque no consigo recordar su nombre. (Hernández, 2007a)

Como vemos, la ciudad de Nueva York le brindó a la narradora un soplo de energía, de maravillosos encuentros y conversaciones con gente anónima, conociendo alegrías cotidianas y cierta soledad apacible; un entramado de experiencias que le devuelven el deseo de escribir una vez regresa a su ciudad natal, a la que tampoco nunca pensó abandonar. Ese tiempo en la gran ciudad le brindó la oportunidad de caminar, deambular desde la afirmación, sin estar “pendiente de que algo terrible fuera a suceder en la siguiente acera” (s.p.). Por lo tanto, la escritora se funde con el espacio en un abrazo sensorial, donde el anonimato se convierte en una ventaja y los vínculos humanos son breves, pero tangibles. Nueva York le brinda empuje a su sensibilidad creativa para de nuevo poder “verle el rostro” a la frívola sociedad que hemos fabricado, edificado, en el neoliberalismo¹²; pero dejando entrever resquicios por donde entra una tenue luz porque no todo es oscuro en *Olvida uno*: se oye un murmullo de voces que hablan entre sí y se cuentan sus historias, se confiesan, se acompañan, sobreviven. Siguiendo a Borges, veremos cómo un personaje de este libro

¹² Zúñiga Bustamante menciona a varios autores que “se aparta[n] 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” (2015: 6). Para más información sobre la cuentística de Hernández, véase, por ejemplo, Gairaud Ruiz (2010, 2015), Ortiz Wallner (2013), Jossa (2014), Sarmiento (2015, 2017), Leandro Hernández (2019, 2020) y Rojas González (2014).

recupera su Aleph o al menos replanta lo que de él le queda, a pesar de su aislamiento y la precariedad que afecta a los *outsiders*, *misfits*, marginales, sean inmigrantes o escritores, o ambas cosas.

“Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo” plantea un diálogo literario con el famoso cuento de Borges, “El Aleph” (1949). La narradora del cuento descubre el infinito en el baño privado de Claudia, una inmigrante que escribe (de hecho, se mencionan sus cuadernos) y que, además, es la pareja de Jon. La narradora es la amante de Jon y, en una ocasión que la invita a pasar la noche con él, ya que Claudia se encuentra de viaje, aquella (que al principio parece despreciar y tenerle envidia a Claudia porque ha logrado que Jon quiera casarse con ella), comienza a fisgonear en el espacio privado de esta. Así, revisa cajones, escarba en su armario y husmea en el interior de sus bolsos, mientras intenta hacer el menor de los ruidos: “Pero me fue imposible no exclamar con asombro cuando, con la ayuda de un picahielo, conseguí abrir el seguro de la puerta de su baño privado y me encontré con una visión del universo encajada en ese espacio de diminutos y opacos azulejos blancos” (Hernández, 2006: 25).

La narradora al principio se asusta, pero luego se arrepiente: “Durante el resto de la semana, no hice más que reprocharme por haber reaccionado con cobardía ante el infinito”; así que decide volver, pues no le es posible “renunciar a la idea de contemplar de nuevo su maravilla” (25). Le ruega a Jon que la deje pasar otra noche con él. En esa segunda ocasión tenía intención de robarse todo el infinito, pero solo logra llevarse “uno solo de los insondables puntos” (26) puesto que Jon despierta. Poco después, cuando Jon le anuncia que prefiere que no se vean por un tiempo, este lo justifica diciendo que cree que Claudia se ha enterado de sus encuentros: “lleva ya tres días negándose a dormir con él. Se encierra en su baño y no para de llorar. Tampoco quiere comer” (20). Jon enfatiza que quiere mantener a Claudia a su lado. Es entonces que la narradora intenta enmendar la situación y va a hablar con Claudia, solo para descubrir un robo mayor:

supuse que la única manera de conseguirlo era regresándole lo que había tomado de su baño, me fui a buscarla a la escuela en que trabaja para devolverle el pequeño astro y para suplicarle que no fuera a recriminarme mi falta a Jon: él ni siquiera imaginaba que ella mantenía oculto lo infinito en su baño. De haber estado al tanto, seguro jamás habría dejado que me acercara. Ni siquiera me habría invitado a su apartamento. [...] Entonces puse en sus manos la esferita de luz naranja que había estado llevando conmigo en los bolsillos como una fruta pequeña convencida de que con eso resolvía el asunto. Ignoraba que alguien más había descubierto la espesura cósmica en su baño y –a diferencia de mí– se la había llevado completa. (Hernández, 2006: 29)

Claudia, a pesar de que acepta una condición de precariedad en su relación con Jon (la infidelidad), decide concentrarse en plantar un nuevo universo con la estrella que le ha sido devuelta, aunque esta vez le pondrá a la puerta del baño una fuerte cerradura para resguardar su tesoro. El universo en el baño de Claudia claramente nos remite al Aleph, aquella esfera tornasolada donde las cosas están en todas partes y simultáneamente en ninguna, habitando “el mismo punto, sin superposición y sin

transparencia” (Borges, 1998: 192). Pero Hernández le da una vuelta de tuerca al cuento de Borges.

El Aleph, nos relata Borges, se encuentra en el sótano de Carlos Argentino Daneri, un poeta presumido, vanidoso y ridículo, indigno de poseer esa esfera maravillosa, según el narrador-protagonista, que a su vez se llama Borges. Daneri es el rival del narrador. Por medio de Daneri, se realiza una parodia de la vanidad incrustada en la vida intelectual. Precisamente, Daneri está trasladando todas las imágenes que le ofrece el Aleph a un largo, enciclopédico y pretencioso poema. ¿Y qué es el Aleph? Un espectáculo vertiginoso, nos explica el personaje Borges: “el diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo” (Borges, 1998: 192). La rivalidad entre los dos hombres se mantiene hasta el final y está marcada por la ironía. Daneri gana el Segundo Premio Nacional de Literatura mientras que la obra del protagonista no obtiene ningún voto. El narrador enuncia la sospecha de que el Aleph de Daneri es falso y que el verdadero se encuentra dentro de una columna de piedra en El Cairo: “Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor...” (197).

Ahora bien, en “Jon prefiere...”, Hernández utiliza el símbolo del universo con otro propósito. Aquí no se utiliza ese dispositivo narrativo para referirse a la vanidad en el ambiente intelectual o para hablar de lo indecible, de la divinidad. Más bien, ese símbolo pareciera servirle a la salvadoreña para aludir al resguardo de la sensibilidad creativa frente a la frivolidad y la desconfianza, pero sobre todo ante la posibilidad de ser violentada por considerársele insignificante, marginal¹³. Es esa sensibilidad creativa la que logra que Claudia pueda plantar, cultivar y cuidar su maravilloso infinito. Además, en “Jon prefiere...” ese símbolo también se utiliza para destacar el breve vínculo que se establece entre dos mujeres extrañas que finalmente logran dialogar, a pesar de que en un principio la narradora muestra prejuicios y recelos hacia la inmigrante Claudia: en algún momento del cuento se refiere a esta como “una criatura frágil, casi un insecto” (21). La narradora, al igual que Jon, también termina respetando el espacio privado de Claudia, es decir, su universo creativo, su cuaderno cósmico, por decirlo de alguna manera. A su vez, Claudia no es ingenua: sabe lo que, como inmigrante, causa en el otro, pero acepta la precariedad de las relaciones en el espacio compartido. Su interés es preservar su universo fulgurante, la creatividad.

Por lo tanto, el infinito de Hernández tampoco puede ser el falso Aleph del que sospecha Borges. El Aleph que Borges establece como verdadero, otorgándole un carácter místico e inalcanzable (pues se encuentra dentro de una columna), pareciera que también puede existir en el baño de una mujer. No obstante, el infinito de la salvadoreña es descrito modestamente, colocado en un lugar cotidiano, y puede ser fragmentado, no es fijo e inamovible, más bien puede ser replantado, como señal de

¹³ Para más información sobre el tema de la violencia ejercida en el espacio privado en este cuento, véase el artículo de Jessie Zuñiga Bustamante (2015: 14-16).

movilidad, de un nuevo comienzo. Si en el Aleph cada cosa es al mismo tiempo infinitas cosas, también lo es el acto escritural, pero en el cuento de Hernández la escritura no surge desde las imágenes vertiginosas que un poeta presumido transcribe, sino a partir de la sencillez de ser, en sí mismo, infinito. Se alude, pues, a que su dueña tiene una sensibilidad artística no tocada por la vanidad, sino por la conciencia de la pérdida. A diferencia del cuento de Borges, donde los dos personajes se detestan, aquí se establece la comunicación, el vínculo, entre dos supuestas rivales. Es cierto que se trata de un vínculo imperfecto y momentáneo y, como dijimos, en un espacio precario, inestable. No obstante, el contacto entre las dos mujeres evidencia la oportunidad: el infinito retratado como un brote de planta que Claudia hará crecer desde la esfera naranja que ha recuperado. Así, sabemos que sobrevivirá y que seguirá escribiendo.

En definitiva, como afirma Zuñiga Bustamante, en *Olvida uno*

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. (2015: 2)

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

Al hacer un análisis comparativo entre el tratamiento de lo fantástico en ambos autores, prestando especial atención a los dispositivos narrativos que perfilan al aislamiento, en mi opinión, tanto Castellanos Moya como Hernández aluden al tema de la memoria. El ejercicio del pensamiento, la escritura, no puede desprenderse de la memoria. En el caso del novelista, mediante un cuento sobrenatural con un final macabro, pareciera querer enfatizar la precariedad que rodea a la figura del escritor en su esfuerzo por vertebrar y consolidar su oficio en un espacio no precisamente afable con el intelectual. Por su lado, Claudia Hernández, por medio de técnicas fantásticas, alude a la salvaguardia de la sensibilidad creativa, lo cual se traduce en la continuidad del acto escritural a pesar de los despojos. Asimismo, el refuerzo del espíritu, la recolección de los pedazos, también se puede lograr cuando la memoria asimila sensaciones (no únicamente el pensamiento, la razón), algo que puede ser facilitado por un espacio habitado por el vínculo, el acompañamiento, aunque sea breve, lo que permite afrontar el rostro de la frivolidad y el utilitarismo. En síntesis, Castellanos Moya recurre al ya conocido tópico de la *femme fatale* y la convierte en un eje donde se precipita el conflicto del personaje, mientras que Hernández rompe con el relato habitual del conflicto para destacar el vínculo. Así, abraza una sensibilidad creativa que permite plantar, cultivar y cuidar un universo maravilloso: el de la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- BASILE, Teresa (2015): “Memorias perturbadoras/memorias autocríticas: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya”, en *alter/nativas*, 5.
- BORGES, Jorge Luis (1998): *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial.
- CAÑAS DINARTE, Carlos (2013): entrevista personal, 2 de octubre.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (1989): *La diáspora*, San Salvador: UCA Editores.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (1996): *Baile con serpientes*, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (1997): *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, San Salvador: Ediciones Arcoiris.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2003): *Donde no estén ustedes*, Barcelona: Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2004): *Indolencia*, Antigua Guatemala: Ediciones del Pensativo.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2006): *Desmoronamiento*, Barcelona: Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2008): *Tirana memoria*, Barcelona: Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2009): *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*, Barcelona: Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2010): *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador: Centro Cultural de España/Colección Revuelta.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2011): *La sirvienta y el luchador*, Barcelona: Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2013): *El sueño del retorno*, Barcelona: Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2018): *Morongá*, Barcelona: Literatura Random House.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2022): *El hombre amansado*, Barcelona: Literatura Random House.
- CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA DE EL SALVADOR (2011): “Entrevista con Horacio Castellanos Moya”, disponible en *YouTube*.
- CONTRAPUNTO TV EL SALVADOR (2015): “Horacio Castellanos Moya: No hay cambios en la institucionalidad cultural”, disponible en *YouTube*.
- CORTEZ, Beatriz (2004): “San Salvador, El Salvador. 13°70.14N, 89°20.02W”, en Patricio Navia; Marc Zimmerman (eds.): *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*, México D.F.: Siglo XXI, pp. 318-335.
- DALTON, Roque (1994): *En la humedad del secreto*, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- GAGLIARDI, Lucas (2020): “¿Literatura fantástica según quién? Teoría, formación lectora y docente”, *Catalejos*, 10 (5), pp. 16- 41.
- GALÁN, Jorge (2015): *Noviembre*, Ciudad de México: Grupo Planeta.
- GAIRAUD RUIZ, Hilda (2015): “Rutas de muerte en la narrativa de Claudia Hernández”, *Revista de Lenguas Modernas*, 20, pp. 203-215.
- GAIRAUD RUIZ, Hilda (2010): “Sistemas de exclusión y violencia en relatos de los salvadoreños Manlio Argueta y Claudia Hernández”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 36 (1), pp. 77-104.

- HERNÁNDEZ, Claudia (2001): *Otras ciudades*, San Salvador: Alkimia Libros.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2002): *Mediodía de frontera*, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2006): *Olvida uno*, San Salvador: Índole editores.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2007a): “Eco de una ciudad ajena. A propósito de *Olvida uno*”, *piedepágina. Revista de libros*, 12.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2007b): *De fronteras*, Ciudad de Guatemala, Piedra Santa.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2013): *Causas naturales*, Ciudad de Guatemala: Editorial Santillana.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2017): *Roja tumba quema*, Bogotá: Laguna Libros.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2018): *El verbo J*, Bogotá: Laguna Libros.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2021): *Tomar tu mano*, Bogotá: Laguna Libros.
- HUEZO MIXCO, Miguel (1999): *La perversión de la cultura*, San Salvador: Ediciones Arcoiris.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos.
- JOSSA, Emanuela (2014): “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia”, *Centroamericana*, 24 (1), pp. 5-37.
- JOSSA, Emanuela (2017): “Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual”, *Confluencia*, 33 (1), pp. 15-27.
- LEANDRO HERNÁNDEZ, Lucía (2019): “*Mediodía de frontera* de Claudia Hernández: el sujeto (femenino) entre la animalidad y la frontera”, en Carmen Luna Sellés; Rocío Hernández Arias (eds.): *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Berlín: Peter Lang, pp. 685-699.
- LEANDRO HERNÁNDEZ, Lucía (2020): “De anomalías y rarezas: análisis del cuento ‘ Habitaciones ’ de Claudia Hernández”, *Orillas*, 9, pp. 99-115.
- LINDO, Hugo (1952): “Un país sin revistas”, *El Diario de Hoy*, 8 de agosto, p. 8.
- MENDLESOHN, Farah (2008): *Rhetorics of Fantasy*, Middletown: Wesleyan University Press.
- MENJÍVAR OCHOA, Rafael (ed. y trad.) (1999): *Del amor de la muerte*, México: Editorial Vid.
- ORTIZ WALLNER, Alexandra (2013): “Claudia Hernández. Por una poética de la prosa en tiempos violentos”, *Lejana*, 6, pp. 1-10.
- PÉREZ MENÉNDEZ, Adolfo (1952): “Escritores que no escriben”, *El Diario de Hoy*, 28 de febrero, p. 9.
- PLEITEZ VELA, Tania (2012): *Literatura. Análisis de situación de la expresión artística en El Salvador*, San Salvador: Fundación AccesArte.
- ROJAS GONZÁLEZ, José Pablo (2014): “‘Hechos de un buen ciudadano’, de Claudia Hernández: la naturalización de ‘lo fantástico’”, *Káñina*, 38 (1), pp. 43-55.
- QUIROGA, Horacio (2019): *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Barcelona: Editorial Alma.
- SALAMANCA, Elena (2014-2016): “Landsmoder”, *El Faro*.
- SARMIENTO, Ignacio (2015): “Claudia Hernández: Escritura y precariedad”, *Lejana*, 6.

- SARMIENTO, Ignacio (2017): “Qué hacer con los muertos? Claudia Hernández y el trabajo del duelo en la postguerra salvadoreña”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 4 (2), pp. 395-415.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Paidós.
- ZAMORA QUESADA, Pamela (2023): “Sonoridades de posguerra en *Baile con serpientes* (1996) de Horacio Castellanos Moya”, *Revista de estudios hispánicos*, 57 (3), pp. 477-498.
- ZÚÑIGA BUSTAMANTE, Jessie (2014/2015): “La irrupción de la casa como metáfora de la inmigración en los cuentos de Claudia Hernández”, *Istmo*, 29-30, pp. 1-18.