

**María Catalina Rincón-Chavarro**

*Tulane University*

## **De violencia, de normalización y *De fronteras***

### **Resumen**

En este análisis del libro de cuentos *De fronteras*, de la salvadoreña Claudia Hernández, me encargo de rastrear las formas en que la escritora establece una crítica a la normalización de la violencia en un estado neoliberal a través de la estética de lo grotesco. Con el estudio de la puesta en escena de la normalización de lo grotesco en el libro, compruebo cómo la escritora delinea la noción de lo contemporáneo como un espacio discursivo construido por la historia y a construir por el lector.

### **Palabras clave**

*Violencia, Lector, Grotesco, Extrañamiento, Contemporáneo, Normalización*

### **Abstract**

In this analysis of *De fronteras*, the collection of short stories by the Salvadorian writer Claudia Hernández, I study how the writer, through the use of a grotesque aesthetic, critiques the way violence has become normalized in a neoliberal state. I show that in the enunciation of the normalization of the grotesque, Hernández posits the notion of contemporary time as a discursive space already constructed by history but also ready to be constructed by the reader.

### **Keywords**

*Violence, Reader, Grotesque, Estrangement,  
Contemporary, Normalization*

Si bien Claudia Hernández, escritora salvadoreña, no enuncia la pregunta por lo contemporáneo en su libro de cuentos *De fronteras* (2007), sí deja entrever su preocupación por algunas de las problemáticas sociales actuales que se presentan en El Salvador. Dichas problemáticas configuran lo contemporáneo como un espacio donde convergen tanto el proceso socioeconómico que inicia en El Salvador en la época de la posguerra -con la adopción del neoliberalismo como política de mercado y su reducto más evidente, la violencia-, como las secuelas que siguen latentes de la Guerra Civil. Visto de esta forma, lo contemporáneo en *De fronteras* es un espacio que si bien enuncia que el inicio del siglo XXI salvadoreño no dista sustancialmente de lo que estaba pasando en la segunda mitad del siglo XX en Centroamérica, también plantea una paradoja. Por un lado, que la violencia en El Salvador de la posguerra continúa con el agravante de haberse naturalizado y, por otro, que es precisamente allí donde se abre una posibilidad desde la literatura para pensar el pasado y el futuro críticamente. Es aquí donde lo contemporáneo se articula como espacio discursivo construido por la historia y a construir por el lector actual.

### **Neoliberalismo y continuación de la violencia**

Una de las cosas que más le sorprende a la periodista mexicana Alma Guillermoprieto cuando vuelve a El Salvador, después de más de treinta años de no estar allí, es el estado de violencia en el que se encuentra el país: "infestado por una violencia peor que la de cualquier momento desde los primeros años de guerra", asegura. El reportaje de Guillermoprieto no solo prueba que el fin de la Guerra Civil no implicó el fin de la violencia al interior de El Salvador, sino también que una de las formas en que ésta se materializa (las maras) está en estrecha relación con las consecuencias que el sistema neoliberal ha dejado en el país.

La Guerra Civil en El Salvador, que inicia en 1980 en el contexto lateral de la Guerra Fría, fue una oposición bélica e ideológica entre el grupo guerrillero

Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y el ejército gubernamental Fuerza Armada de El Salvador (FAES), que terminó con la firma entre ambas partes de los Acuerdos de Paz de Chapultepec en 1992. Si bien tales Acuerdos generan un cese a la guerra entre los grupos en conflicto, no evitan las consecuencias sociales que una Guerra Civil deja al interior de un país: pobreza, desigualdad social, violencia. Consecuencias que, particularmente en El Salvador, se potencializan con su acogida al sistema económico y social neoliberal, haciendo que la era de la posguerra, desde donde Claudia Hernández escribe, sea una de las más violentas en la historia del país. El neoliberalismo, como lo describe Emilio Pradilla Cobos, consiste en:

[...] el retorno pleno a la *economía del libre mercado*; la reducción del *intervencionismo estatal* mediante la privatización de sus empresas y la *desregulación*; la *reestructuración* global de los procesos de trabajo; la "modernización" de la producción y las demás esferas de la actividad económica; una nueva división internacional del trabajo y la relocalización territorial de los procesos productivos a escala planetaria; la *liberalización del comercio internacional*; y sobre todo, la reorganización de las relaciones de explotación de la fuerza de trabajo asalariado, para debilitar al movimiento obrero en beneficio del capital, y la reducción del salario real [...] (énfasis del autor) (94).

Esta política económica, orientada hacia la integración del mercado global que busca aminorar la intervención socioeconómica del Estado en pro de la privatización de las empresas públicas, fue pensada a finales del siglo XX como la solución a los problemas económicos de América Latina. Sin embargo, como lo sustenta Pradilla Cobos en su estudio, lo que ha quedado con la implementación del neoliberalismo en los países latinoamericanos ha sido: el endeudamiento con la banca mundial, un sistema financiero interno controlado por bancos extranjeros, el estancamiento industrial y la dependencia tecnológica. Lo cual deriva en la desigualdad a la hora de entrar a competir con el mercado global porque el suyo es un "mercado interno carcomido por el desempleo masivo y la caída de los salarios e ingresos reales de sus trabajadores" (312).

Ahora bien, los países que parecen ser los más afectados por el neoliberalismo son los centroamericanos ya que los conflictos entre las guerrillas marxistas y los gobiernos derechistas dejan una economía tan frágil que su dependencia a los Estados Unidos -que implementa las reformas neoliberales y apoya a los gobiernos conservadores- es inevitable. De este modo, las maras, de las que nos habla Guillermoprieto, el narcotráfico y las autoridades corruptas son consecuencia directa de los altos niveles de desempleo y la migración masiva hacia los Estados Unidos que ha dejado el sistema neoliberal en El Salvador. Así, el neoliberalismo, además de no solucionar los problemas socioeconómicos de este país, termina reafirmando la violencia como parte de la cotidianidad, como lo veremos en *De fronteras*. Al respecto, Yajaira M. Padilla en su artículo "Setting *La diabla free*", asegura que el tiempo de la posguerra en el que Claudia Hernández se ubica, hace parte de una nueva realidad neoliberal que no aminora los problemas sociales, como es común creer, sino que los ha incrementado por la desigualdad social, la pobreza y las muertes que se viven. En este lugar de enunciación la violencia se ha naturalizado, entre otras cosas porque, "[...] like war, violence is not only part of the fabric of everyday life in public sector but also a reality that defines the private space of the home" (136).

### **Lo grotesco y la violencia**

*De fronteras* se inscribe en la tradición estética occidental de lo grotesco, lo que lo hace "familiar" a diversos tipos de lectores, y al mismo tiempo se inscribe en el contexto sociopolítico particular de El Salvador de la posguerra y del neoliberalismo<sup>1</sup>. Vemos cómo *De fronteras*, un texto sobre la violencia en aparentes "tiempos de paz" del mundo contemporáneo, presenta no solo el rostro

---

1 Y esto lo sabemos de antemano, porque la escritora es salvadoreña, y no porque el libro nos dé pistas, aparte de usar el voseo en algunos cuentos, del lugar donde se desarrollan las historias. Estas dos inscripciones y el hecho de que a propósito se presente una carencia de referencias explícitas al lugar geográfico de las historias, hacen que el libro pueda ser leído a la vez dentro de la realidad particular de El Salvador así como en un contexto más amplio: América Latina.

de una sociedad en la que la violencia se ha naturalizado, sino que además, apunta a concientizar al lector constructor de su sociedad. Y esto lo logra Hernández haciendo ver cómo se da ese proceso de naturalización. Sobre este eje, la misma Claudia Hernández, en una de las pocas entrevistas que ha dado, deja entrever su preocupación social: "[...] pienso que es preciso que quienes nos preceden vean el rostro de la sociedad que hemos construido, para que –si es posible– ellos, que también la construyen cambien y puedan ser más humanos" (Küppers 119).

Como lo demuestro en este análisis, la crítica más fuerte que logra *De fronteras* a la violencia de la posguerra no es a los actos violentos como tal, sino a la actitud permisiva que la población tiene frente a éstos. Dicha actitud ha llevado a la gente a un estado de acostumbramiento tal que esa violencia es percibida como parte de la cotidianidad y no como un acto cuestionable. Ese estado de acostumbramiento se define muy bien con el concepto de violencia objetiva o sistémica que propone Slavoj Žižek: "[...] 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" (9).

Es decir que, esa violencia sistémica crea una noción de realidad a partir de esas formas sutiles de coerción y es solo a través de la enunciación de su misma normalización que Hernández problematiza el establecimiento de tal violencia objetiva, de esa realidad. Tal normalización solo es posible con el consentimiento de los entes actuantes sociales, como lo vemos más adelante en ese análisis. De este modo, en *De fronteras*, no encontramos actos violentos como tal, o lo que Žižek denomina violencia subjetiva, "[...] a perturbation of the “normal”, peaceful state of things" (2). No hay armas, hay pocos hechos de agresividad física, no hay sorpresa por parte de los personajes o narradores por las cosas que suceden a su alrededor. Encontramos más bien el producto de esa violencia como si fueran productos del mercado: cadáveres descuartizados que llegan a domicilio o cuerpos mutilados fácilmente reemplazables por otros

cuerpos, como el de un animal; así como el consenso implícito de la población para actuar sin sorpresa ante o sin cuestionar estos productos.

Cuando en *De fronteras* leemos esta violencia hecha producto, nos encontramos con lo grotesco como tal. Así, vemos que lo grotesco es representado tanto en las imágenes --canibalismo, desmembramiento, animalización-- como en la acción de los personajes: estas son las voces que narran las historias y, como parte de la población acostumbrada a la que pertenecen, pueden ser en sí mismas grotescas o narrar lo grotesco que pasa sin muestras de sorpresa, duda o indignación. Es una narración que a propósito es impersonal. La definición de la estética grotesca en la que me sustento viene de Mikhail Bakhtin. Para éste, "[t]he essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity" (20).

De esta lógica desjerarquizante resultan la hibridación corporal y la extralimitación del cuerpo con el afuera. En *De fronteras* vemos varias muestras de dicha hibridación en la esfera de la animalización con, por ejemplo, la especie de seres humanos con escamas que viven en una alcantarilla en el cuento. También vemos que la extralimitación del cuerpo con el afuera se presenta en el canibalismo con, por ejemplo, el buitre que vive y actúa como un ser humano, excepto por su deseo de comer carne humana. O en otros casos, entre muchos más que se encuentran en el libro, como la lluvia de mierda que cae sobre la ciudad o el hombre que se pone a sí mismo como trampa para cucarachas abriendo la boca y dejándolas entrar, alimentándose de ellas.

Ahora bien, para Bakhtin la estética de lo grotesco es altamente positiva dentro del carnaval medieval y desemboca en risa como parte de su funcionalidad liberadora: "[...] the basis of laughter which gives form to carnival rituals frees them completely from all religious and ecclesiastic dogmatism, from all mysticism and piety" (7). No obstante, al interior del mundo de *De fronteras*, lo grotesco no cumple dicha función. Por el contrario, al hacer parte de la cotidianidad de los personajes en tanto que es la representación del producto de

una violencia naturalizada, tiene un efecto negativo. Entonces lo grotesco, a un nivel extratextual y siendo el revés del concepto bakhtiniano, no produce risa ni liberación sino extrañamiento -y tal vez concientización- en el lector. Es decir, la percepción de lo que pueda tener de extraño eso grotesco la tiene el lector quien, si bien no se libera a través de una risa ya imposible ante lo que lo grotesco representa (i.e. la violencia naturalizada), sí parece experimentar el efecto de extrañamiento que Hernández pone en escena y que el formalista Victor Shklovsky describió, parafraseado por Eichenbaum, como: "[...] art as a means of destroying the automatism of perception; [where] the purpose of the image is not to present the approximate meaning of its object to our understanding, but to create a special perception of the object" (1070).

No obstante, si para los formalistas rusos el extrañamiento era el procedimiento que hacía que el lenguaje literario fuera literario, para Hernández la presentación del objeto (la violencia naturalizada) de forma diferente (grotesca) no tiene otro propósito que generar una percepción extraña en el lector sobre eso que se ha normalizado en su sistema de representación. Ese extrañamiento es presentado en *De fronteras* con las tres maneras en las que se da la normalización de lo grotesco: primero, con la puesta en escena del mismo proceso de normalización de lo grotesco; segundo, con la puesta en escena de la carencia de profundidad psicológica de los personajes que propicia y reafirma la normalización de lo grotesco; consecuentemente, y tercero, con la puesta en escena de un consenso implícito entre la población para mantener dicha normalización.

## **Normalización de lo grotesco**

### *I. Puesta en escena de la normalización de lo grotesco*

El proceso de normalización de lo grotesco contiene tres movimientos. Por un lado, una fuerza violenta o grotesca que se impone pasivamente. Por otro lado,

la permisividad de los personajes ante esa imposición. Finalmente, el acostumbramiento de los mismos personajes a la situación impuesta. En "Molestias de tener a un rinoceronte" tenemos a un hombre a quien le falta un brazo pero le sobra el pequeño rinoceronte que lo sigue a todas partes. El cuento es la narración de este personaje sobre la molestia de tener que aceptar que el animal lo ha escogido a él y no a otro para perseguir. De este cuento surgen varios elementos para este análisis. Lo primero que salta a la vista es que la violencia es presentada como un producto en la mutilación misma del narrador. Es decir que, el cuento nos está mostrando, en el brazo que falta, un acto violento no enunciado como acto, sino como resultado: la mutilación. De este modo, y por otro lado, podemos interpretar que el lugar de enunciación del narrador es la posguerra en tanto que, primero, su preocupación no es la guerra sino la molestia del rinoceronte que lo sigue, y por último, no se muestra ningún ejercicio de violencia explícito por parte del narrador, ni de los ciudadanos en contra del rinoceronte, ni por parte del animal. Éste más bien impone su presencia pasivamente, ejerciendo entonces el primer movimiento de la normalización. Así mismo, tampoco se expresa, ni siquiera en la molestia, lo extraño que puede resultar que a alguien lo siga un rinoceronte.

Sin embargo, es justo en la imposición de su presencia, como un acto de agresión pasiva, donde se visibiliza el segundo movimiento de ese proceso de normalización, cuando el narrador en su actitud permisiva, ya resignado a que no puede quitarse ese gran problema de encima, deja que el rinoceronte lo persiga:

Sonreí al ver que le era yo agradable y que él me seguía a mí, que no tengo brazo, en vez de a cualquiera de los que están completos. Por eso le permití que siguiera a mi lado. Desde entonces lo soporto a él y tolero las miradas de la gente que lo ve, me mira, mira el brazo que me falta y se niega a llevárselo aunque yo lo llame problema con cuerno. (13)

En esta última parte, como la ejecución del tercer movimiento de la normalización, el narrador muestra que se ha acostumbrado al animal como la gente a la violencia o al régimen neoliberal. Por esto interpreto la figura del rinoceronte como una alegoría a la imposición neoliberal, que se presenta

inofensiva y hasta agradable a todos los ciudadanos, pero que se impone como una fuerza destínica inevitable: "Vino solo y me escogió a mí y no a otro, a alguno de los cientos de miles que habitan esta ciudad" (13). Además, si pensamos al rinoceronte como una alegoría del neoliberalismo, tenemos que el animal es para el narrador un "problema con cuerno" (13) precisamente porque es un "cuerno que apunta hacia el futuro" (12). En este orden de ideas, el cuento nos muestra otra variante de la normalización, que es la dependencia que el narrador adquiere del rinoceronte. En algún punto el personaje admite que: "temo que alguien lo acepte y él no oponga resistencia y me deje, y se vaya, y ya no tenga yo pasos enanos alrededor de mis pies de hombre incompleto" (13). Así, 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.

Otro cuento que pone de relieve este proceso de normalización de lo grotesco es "Manual del hijo muerto". Este cuento, que es precisamente un manual de reconstrucción del cuerpo del hijo muerto, que además de muerto ha sido desmembrado, también contiene las instrucciones para controlar el dolor e ignorar las causas y los causantes de la muerte del hijo:

Preste especial atención a las manos y pies. Estos suelen -si uno se fija muy bien- revelar escenas de padecimiento pre-muerte del hijo en cuestión. Para evitar hundirse en la tentación de elaborar hipótesis y encontrar culpables mediante las señales que dejan, cúbralos con guantes y medias de algodón oscuros. (109)

De nuevo nos encontramos con la imposición de una situación que en sí misma contiene varios niveles que implican la normalización: por un lado, tener que esperar a que, como un producto del mercado, llegue el hijo en pedazos listo para armar. Por otro lado, tener que, no solo controlar el dolor de la pérdida y del descuartizamiento, sino también imposibilitar una de las prácticas lógicas pos-asesinato de un familiar, esto es, la búsqueda de los responsables. A través de la forma de manual, que impone las rutinas que se deben seguir con los muertos de la guerra, Hernández en este cuento no está señalando un gobierno particular detrás de la imposición, sino una dinámica de libre-mercado en tanto que, en la

misma presentación del producto, esto es, un objeto para ensamblar que llega a casa a domicilio que puede ser cambiado si no es el esperado, se revelan las formas de producción y consumo neoliberales: con el material bruto local se producen objetos en las industrias masivas internacionales para ser consumidos a nivel global y local. Pero además, con el deslumbramiento propio de la nueva cosa adquirida, se busca silenciar a los afectados. De esta forma, cabe la inferencia de que si existe un manual tan elaborado como el que leemos en este cuento, es porque los muertos y los sentimientos se están consumiendo como productos, es decir que, la misma existencia del manual implica un público consumidor acostumbrado a este tipo de productos que de antemano ya ha permitido la normalización de lo grotesco.

## *II. La carencia de profundidad psicológica*

Lo segundo que subyace a este proceso de normalización de lo grotesco es la voz impersonal que revela una suerte de carencia de profundidad psicológica de los narradores. En *De fronteras*, la mayoría de los narradores protagonizan los cuentos que narran. Aunque no todos los personajes narran en primera persona, ya que hay cuentos que son manuales o instrucciones, lo que compruebo con estos narradores se hace aplicable a la totalidad de los personajes del libro. Y es que en general, estos carecen de profundidad psicológica o terminan por carecer de ella reafirmando su acostumbramiento a lo grotesco. Tal carencia o acostumbramiento se visibiliza en narraciones que no delatan ningún tipo de emocionalidad (y si lo hacen es de modo que las emociones se neutralizan en la descripción impersonal), ni cuestionan o conflictúan sobre lo que están viendo, sino que son voces que se encargan simplemente de describir lo que ven o lo que les pasa como si esto no fuera extraordinario o extraño. Me detengo en estos personajes porque, por un lado, presentan una paradoja en sus voces al narrar su propia experiencia de una forma impersonal, descriptiva, informativa; y por otro lado, porque la impersonalidad con que narran los hechos muestra su estado de normalización.

En "Trampa para cucarachas # 17" leemos que el personaje principal reacciona ante lo grotesco como si esto hiciera parte de su cotidianidad: sin sorpresa. Su reacción tiene que ver con su configuración como personaje y ésta lo delinea como un personaje plano, carente de profundidad psicológica, en tanto que no cuestiona lo que le pasa a sí mismo o en su entorno. En este cuento, se pueden leer tres formas en las que el narrador en primera persona toma distancia de sí mismo en una voz impersonal, haciendo, precisamente, de su caracterización una sin profundidad psicológica. La primera es con el distanciamiento de su propio yo; la segunda con la ausencia del yo; y la tercera es con un cambio de focalizador.

En esta historia el narrador relata su experiencia viviendo en un hotel pequeño y barato, de una ciudad que no es la suya, en el que hay miles y miles de cucarachas. Después de varios intentos fallidos tratando de matarlas y ante su pobreza que no lo deja comprar alimentos, termina haciéndose pasar por muerto para que las cucarachas entren por su boca y él se alimente de ellas. El cuento inicia con la descripción del espacio:

Salgo. Tengo que salir: mi habitación es tan pequeña que solo cabemos la cama y yo. La puerta no puede abrirse por completo debido a la falta de espacio. Lo hace apenas lo suficiente para que yo entre o salga con dificultad y deje a veces parte de la piel en el intento. Es pequeña la hendidura como pequeña es la cama [...] (75).

En este fragmento vemos cómo el narrador describe la necesidad de salir de ese espacio porque el tamaño tan pequeño lo urge. Sin embargo, aunque sabemos que, por lo que se nos cuenta, es una situación incómoda, el narrador no pone de manifiesto esa incomodidad, sino que simplemente describe la situación y el espacio, omitiendo sus emociones, como por ejemplo, el dolor que le puede ocasionar dejar parte de su piel en la puerta. Hay un distanciamiento con su yo en tanto que, como parte de esa omisión pero también como parte de la impersonalidad de la voz, el narrador no nos dice que es *su* piel la que se pierde en el intento de entrar, sino *la* piel, como si fuera de alguien más.

Esa impersonalidad se repite más adelante cuando en otro momento de molestia, el narrador ausenta su yo para darle paso a la descripción de la situación: "Todo asfixia aquí adentro: el aire, el viejo, el eco de los pasos diferentes de los otros inquilinos y la ciudad, que solo se escucha" (75). Sin embargo, sabemos que es el narrador quien está dentro sintiendo la asfixia porque la narración corresponde a la del personaje que vive en el hotel. Pero ausenta su yo, y al hacerlo, genera una narración descriptiva de la situación, impersonal.

Más adelante, cuando el narrador explicita su yo, se presenta la tercera forma en que la narración del personaje se torna impersonal y es cuando cambia el foco de observación. Si antes teníamos que todo era visto por el narrador, en esta forma quien observa la acción es otro, en este caso, don Gabriel. Así, cuando el narrador nos cuenta que: "El viejo hizo como si no me escuchaba. Entonces levanté la voz a la altura de la seriedad del caso. Demostré lo molesto que estaba: estrellé los puños sobre su mesita llena de papeles vírgenes" (76), nos está mostrando que su reacción, aunque es narrada por sí mismo, está siendo presenciada por don Gabriel y desde él, desde lo que posiblemente él está observando, que está siendo descrita. Es por esto que cuando el narrador asegura que "demostré lo molesto que estaba", hay una certeza en que eso fue lo que don Gabriel vio y por eso lo afirma. Por otro lado, de nuevo, no nos encontramos con la molestia como tal del narrador, sino con la descripción de lo que hizo cuando estaba molesto.

Todo el cuento está lleno de ese tipo de descripciones desapasionadas de lo que le pasa al narrador: "[...] la ciudad me envía de un lugar a otro a mendigar empleo. Nada me da. Nadie me da nada" (77). Aún cuando planea sus trampas para las cucarachas de lo rodean, no muestra ninguna forma de entusiasmo o desilusión: "Tampoco cayeron en las ratoneras que coloqué ni en las trampas grandes que dispuse para ellas como si se trataran de animales inmensos, trampas de lodo, trampas de metal, de agua, de fuego, trampas de carne, de sangre, redes, arpones y música hipnótica que no cesaba de sonar" (82). Sólo describe su accionar normalizado ante lo grotesco. Al final del cuento, cuando el narrador ha

encontrado la trampa para cucarachas, que de paso le permite quedarse a vivir en la ciudad: "Yo sonreía y salía sonriente de la habitación por las mañanas a enfrentarme con la ciudad. A retarla" (82), nos encontramos con que, por un lado, con el uso del pasado imperfecto, la descripción de sus emociones se mantiene en lo impersonal ya que es un tiempo transferible a la tercera persona singular: sonreía, salía. Y, por otro lado, esa trampa es lo grotesco como tal, que el narrador ya ha normalizado no sólo en su voz impersonal, sino también en el entrenamiento al que ha sido sometido en esa ciudad en la que él termina siendo "como los demás" (80), esto es, acostumbrado y permitiendo lo grotesco: "Yo, haciéndome pasar por muerto, era el mejor cebo. Dejaba de respirar y ellas me recorrían confiadas hasta entrar en mi boca abierta, con la que las atrapaba. Apresar un grupo diferente cada noche me daba felicidad y me procuraba alimento" (82).

### *III. El consenso implícito*

Lo tercero que subyace a este proceso de normalización de lo grotesco, haciéndolo posible, es el consenso implícito; consenso que se refuerza a medida que la normalización se desarrolla. Dicho consenso es la aceptación colectiva de la población, un pacto no dicho, ante lo grotesco. Me voy a detener en "Hechos de un buen ciudadano" partes uno y dos. En ese cuento, como en los otros cuentos que he analizado, el narrador no se extraña ante los cadáveres que aparecen en la cocina del "buen ciudadano", ni se cuestiona por el por qué de esas muertes. Simplemente él reacciona de la misma forma como se reacciona ante un problema más de la cotidianidad: poniendo un anuncio en el periódico, buscando al dueño de la cosa encontrada, dando consejos, cocinando. Toda esa naturalidad y el pragmatismo para resolver el problema del cadáver que el narrador encontró en la cocina de su casa y los cadáveres que otros ciudadanos le traen después se debe a que, en parte, este personaje ya está acostumbrado a las muertes violentas: "He visto muchos asesinados en mi vida, pero nunca uno con un trabajo tan impecable como el que le habían practicado a la muchacha [...]" (17). Por lo tanto, en su

mismo accionar, esto es, poner un anuncio tratando de encontrar al dueño del cadáver y ayudar a quienes tienen el mismo problema de tener un cadáver ajeno en casa, el personaje está reproduciendo la normalización de lo grotesco.

Ahora bien, el "buen ciudadano" lo es porque precisamente los demás ciudadanos están de acuerdo con su forma de proceder, es decir, hay un consenso implícito en que esa normalización de lo grotesco que él mismo está ejerciendo es el valor que hay que premiar. Es por esto que en la primera parte del cuento él se autoproclama buen ciudadano y sabe que: "cualquier ciudadano hubiera hecho" lo que él hizo. Lo que el "buen ciudadano" hizo fue reproducir la normalización de lo grotesco no solamente buscando al dueño del cadáver y no al asesino (es decir, silenciando el problema a través de la no-denuncia), sino también dándole el cadáver al dueño equivocado. Ante su anuncio en el periódico aparecen dos potenciales dueños: un hombre buscando a un pariente muerto, y una pareja de padres mayores buscando a su hija viva -que el lector reconoce está muerta y es el cadáver que tiene el "buen ciudadano". Sin embargo, el buen ciudadano, en un acto de extraña caridad, decide darle el cadáver al hombre que busca a su pariente para no hacerles perder a la pareja de padres la fe en que su hija está viva. En esta decisión vemos que, por un lado, el "buen ciudadano" está alimentando las falsas esperanzas de las personas que buscan a sus familiares desaparecidos, como algunas políticas gubernamentales las han alimentado por años, reafirmando que lo que se entiende por ser un buen ciudadano tiene que ver con la reproducción de la lógica de la normalización de lo grotesco. Y por otro lado, que el cadáver es un producto del acto de violencia y un producto de uso. Es por esto que el narrador intercambia un cadáver de una mujer por la identidad de un hombre como si fueran productos equiparables, del mismo modo que el mercado intercambia sus productos.

El accionar del buen ciudadano es tan aceptado por la ciudadanía que, en la segunda parte del cuento, el personaje no solo es buscado para que resuelva el problema de veinte cadáveres, sino que además se erige como maestro que enseña a sus discípulos a mantener los cuerpos. El consenso de los ciudadanos no sólo es

perceptible cuando todos buscan al buen ciudadano para que resuelva sus problemas, sino también en la naturalidad con la que reaccionan ante la espera colectiva de los dueños de los cadáveres: "La espera fue agradable. Ellos llevaron té, café, galletas y otras bebidas y bocadillos para acompañar la conversación. La pasamos muy bien. Intercambiamos historias, algunos obsequios, ánimos y, por supuesto, alegrías cuando comenzamos a recibir las llamadas de los familiares de los cadáveres" (40).

Aquí vemos que, en efecto, él ha hecho lo que cualquier otro ciudadano hubiera hecho, esto es, no cuestionar el estado de lo grotesco sino reproducir su lógica. Pero además, la muestra más grande del consenso que la población tiene sobre la reproducción de tal lógica, es el homenaje que le rinden al buen ciudadano en el que lo llaman "ciudadano meritísimo" por el acto de caridad que realiza: alimentar a la población desfavorecida con los cadáveres que no encontraron su dueño.

Para terminar este análisis, me gustaría retomar las palabras de Claudia Hernández citadas al inicio, cuando resalta la importancia de "ver el rostro de la sociedad que hemos construido" (119). Acá, como lo he descrito a lo largo de este análisis sobre *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 no cuestionamiento de la gente ante lo violento. Acostumbramiento, consenso y conformismo que tal vez, al ser leídos como cuentos grotescos, comiencen a ser percibidos sintomáticos por ese lector que todavía puede cambiar su entorno.

Para lograr su crítica, Hernández, como lo analicé, pone en escena en *De fronteras* tres formas como la normalización de lo grotesco se establece: a través del proceso mismo de normalización de lo grotesco; a través de la carencia de

profundidad psicológica de los narradores o de su falta de cuestionamiento ante lo grotesco; y a través del consenso implícito que la gente pacta ante lo grotesco. De esta forma, Hernández logra que el lector se extrañe ante lo grotesco, pero sobre todo, ante cómo eso grotesco es vivido con tal naturalidad al interior de las historias que está leyendo. Así, el lector seguramente terminará pensando en el por qué del rinoceronte, en cómo es posible que un cuerpo llegue a domicilio para armar, en el por qué de los cadáveres sin identidad, en cómo un migrante termina alimentándose de cucarachas, pero sobre todo, terminará cuestionando la actitud pasiva de esos narradores ante lo grotesco. Y es precisamente de esta forma en que lo contemporáneo en *De fronteras* puede ser pensado como ese espacio discursivo construido por la violencia y la actitud de la gente ante ésta, pero también como espacio a construir por el lector que, alienado como está a la violencia sistémica, necesita de otra forma de enunciación de su realidad para seguir pensando y armando su sociedad.

### Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana UP, 1984. Print.
- Eichenbaum, Boris. "From The Theory of the <Formal Method>." *The Northon Anthology of Theory and Criticism*. New York-London: Norton, 2001. Print.
- Gregori, Ruth. "Cuando busco la literatura busco a la persona. Entrevista a Claudia Hernández." *poesimistas.blogcindario.com*, 03 Aug. 2008. Web. 17 July 2012. <http://poesimistas.blogcindario.com/2008/08/01129-cuando-busco-la-literatura-busco-a-la-persona.html>.
- Guillermoprieto, Alma. "El Salvador: El violento paisaje de las maras". *Letras Libres*. 12 Oct. 2011 Web 21 Dic. 2012. <http://www.letraslibres.com/revista/reportaje/el-salvador-el-violento-paisaje-de-las-maras?page=full>.
- Hernández, Claudia. *De fronteras*. Guatemala: Piedra Santa Editorial, 2007. Print.
- Küppers, Gaby. "Provisiones creativas de energía para un future que, con esfuerzo, debe establecerse fuera del caos reinante. Homenaje a la ganadora del premio Anna Seghers 2004: Claudia Hernández, de El Salvador." *De fronteras*. Claudia Hernández. Guatemala: Piedra Santa Editorial, 2007. 113-122. Print.

Padilla, Yajaira M. "Setting *La diabla* free." *Latin American Perspectives* 35.5 (2008): 133-145. Print.

Pradilla Cobos, Emilio. *Los territorios del neoliberalismo en América Latina*. México D.F.: Porrúa, 2009. Print.

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