

LA IRRUPCIÓN EN LA CASA-FRONTERA EN CUENTOS DE CLAUDIA HERNÁNDEZ Y JACINTA ESCUDOS

YUE XI

<https://orcid.org/0009-0002-8560-389X>

yue.xi@estudiante.uam.es

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen: En una sociedad violenta e injusta, Claudia Hernández y Jacinta Escudos utilizan la ficción como arma para combatir las fronteras identitarias y entre género. En el libro *De fronteras* de Hernández y *El Diablo sabe mi nombre* de Escudos aparece frecuentemente una irrupción de elementos violentos en las casas privadas, que, según Bachelard, es el lugar de dulzura y sitio central de la formación de la subjetividad. Sin embargo, los hogares en la creación de ambas artistas carecen totalmente de la capacidad de protección y, a menudo, ceden lugar a la violación, la muerte u otros elementos peligrosos. En este trabajo, indagaremos sobre el sentido de este tipo de escena, vinculándolo con la realidad social de El Salvador de posguerra. Planteamos que esta narración de la invasión al interior del espacio doméstico puede interpretarse como un acto de denunciar las fronteras sociales y rebelarse contra el orden patriarcal.

Palabras clave: Casa, Irrupción, El Salvador de posguerra, Violencia, Fronteras.

Abstract: In a tumultuous and unjust society, Claudia Hernández and Jacinta Escudos utilize fiction as a means to challenge the boundaries of identity and gender. Within Hernández's *De fronteras* and Escudos' *El Diablo sabe mi nombre*, a recurrent theme emerges: the intrusion of violence into private homes, which traditionally symbolize comfort and sweetness for being the nucleus of subjective development, as noted by Bachelard. However, in the narrative of both authors, these household spaces fail in their fundamental duty to shield their inhabitants, and instead, they become arenas for rape, death, or other dangers. This study aims to explore the significance of such depictions, situating them within the post-war reality of El Salvador. We argue that the portrayal of intrusion into the domestic sphere can serve as a form of social critique, challenging the patriarchal structures and societal divisions.

Keywords: Home, Irruption, El Salvador of post-war, Violence, Boundaries.

1. Introducción

La casa ha sido siempre una frontera. Los muros del hogar separan lo exterior de lo interior, lo ajeno de lo íntimo. Según el filósofo francés Gaston Bachelard, la casa es «nuestro primer universo», «un cosmos en toda la acepción del término» (1965: 34). Es un espacio en el que se condensan, en muchos casos, los recuerdos, la protección y la infancia, pero en algunas ficciones, se transforma en el epicentro de la violencia y el horror, sobre todo en un mundo sometido a la guerra y la muerte, como ocurre en obras fantásticas de Claudia Hernández y Jacinta Escudos.

Hernández, nacida en 1975, y Escudos en 1961, son dos escritoras contemporáneas de El Salvador. En sus obras, los temas más recurrentes son la violencia, la guerra civil del país, la muerte y la metamorfosis. Hay críticos que califican sus obras como literatura de posguerra, la cual significa obras literarias surgidas después de los Acuerdos de Paz de Chapultepec de 1992 (Jossa, 2014: 8). Es cierto que parte de sus creaciones se remite al conflicto, pero, en realidad, ambas autoras versan sobre una amplia gama de temáticas en sus obras. Sin embargo, la influencia de la guerra no es nada desdeñable y, en los dos libros elegidos, se puede percibir un trabajo relevante por parte de las autoras con el fin de negociar, denunciar o arreglar el legado de la violencia. Según Beatriz Cortez (2009: 25), el periodo de posguerra se caracteriza por una desilusión total del proyecto utópico fallido en la revolución. Es un momento de desencanto, en el que se dio lugar a una literatura cínica, desprovista de pasiones políticas y se enfoca, a menudo, en espacios íntimos e individuales en el mundo urbano, donde se formaba una subjetividad precaria y subalterna en medio de la sensibilidad de la sociedad de posguerra. A pesar de su aparente distancia con la política e ideología, las ficciones de posguerra no han abandonado la crítica social. Relatando historias en las ciudades, ponen en evidencia la «inexactitud de las versiones oficiales de la realidad centroamericana» (Cortez, 2009: 27) y describen un mundo urbano impregnado de violencias, muerte y corrupción. De tal manera, detrás de esta estética del cinismo, podemos dar con una aspiración escondida de una comunidad distinta y mejor.

En este espacio de violencia, un tema especial se destaca en la creación de ambas artistas: la irrupción del caos en el interior de las casas, destruyendo las fronteras físicas e imaginarias de los protagonistas. En sus cuentos, frecuentemente, el hogar pierde su poder de acogida y cede su espacio a muertes, amenazas o desconocidos peligrosos. En este trabajo, nos enfocamos en dos antologías de cuentos fantásticos, *De fronteras* de Hernández

Yue Xi (2024): “La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

(2007) y *El Diablo sabe mi nombre* de Escudos (2008). Investigaremos la invasión en la casa como ruptura con fronteras físicas e imaginarias. Por una parte, indagaremos el sentido de la crítica social del tema y, por otra, la representación de la liberación del orden patriarcal. Es decir, la destrucción de la casa como denuncia de injusticia y deseo de emancipación. En obras de Hernández, vemos la penetración de la violencia en el espacio privado como visibilización de la violencia y la frontera identitaria en la sociedad, mientras en cuentos de Escudos observamos una deconstrucción del patriarcado en el espacio del hogar, o sea, la derogación de las fronteras de género.

2. Teorías de la casa: paraíso o cárcel

El estudio de la simbología del espacio casero ha sido y sigue siendo una rama de especial importancia en el estudio de la literatura. En *La poética del espacio*, Bachelard califica la casa como la cuna que guarda y protege nuestro primer encuentro con el mundo. Es un lugar fundido en la dulzura, un paraíso terrestre de la materia (1965: 37). «Sin ella, el hombre sería un ser disperso» (p. 37). Es decir, la construcción de la casa separa los peligros de fuera y la calidez interior y brinda al hombre un sitio seguro que da comienzo a la formación de la identidad y la visión de la vida. Por tanto, el término tiene dos sentidos, casa como recinto material y espacio imaginario, a donde podemos regresar a descansar tanto nuestro cuerpo físico como la mente y el alma. Apunta el filósofo «[...] el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños» (1965: 34). No solo uno habita en la realidad material del hogar, sino que también se nutre espiritualmente de él. Soñamos, pensamos, lloramos y reímos en la seguridad de las moradas, de lo que nos acordaremos para toda la vida. Sin embargo, todo eso solo surge a condición de que uno tenga la suerte de vivir tranquilo en una casa capacitada para dar protección y acogida, lo cual, como vamos a comentar más adelante, no es la realidad centroamericana de posguerra.

Además de la idea del «espacio de intimidad» y «espacio feliz» (Zaplana Bebia, 2004: s.p.), la casa también significa una construcción de una serie de estructuras sociales, jerarquizaciones de poder o arquetipos de valores. Es decir, la casa-familia asigna a cada uno de los miembros un papel para cumplir, según el ordenamiento social, desde la tradición, por ejemplo, el padre, la madre, los hijos y las criadas. O sea, según el orden patriarcal. Por eso, Zaplana Bebia señala que el universo doméstico es, al mismo tiempo, la

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

proyección de la estructura social y el centro generador de esta (s.p.), ya que los hijos reproducirían las conductas y los valores cuando se incorporen al mundo de mayores.

La socióloga feminista japonesa Ueno Chizuko revela en su libro *Patriarchy and Capitalism: The Horizon of Marxist Feminism*, que, durante mucho tiempo, el espacio doméstico permanecía dentro del misterio de la «comunidad familiar» (2020: 49). Sobre todo en la sociedad industrializada, la familia moderna ha sido considerada como una utopía solidaria, desinteresada, libre de cálculos y utilitarismo. Sin embargo, en realidad, esta suele ser un campo de explotación oculto bajo el disimulo de la comunidad del amor. Para la mujer, la familia no es una entidad comunista en que todos son tratados de manera igual ni un grupo unido por el respeto mutuo, sino que, bajo el reinado del varón mayor, los miembros más jóvenes de la familia y las mujeres son considerados subordinados y su mano de obra es explotada y extraída (traducción mía) (Ueno, 2020: 53). Por ende, no es raro que muchos escritores feministas no compartan la misma idea con Bachelard.

Como señala Patricia García (2015: 165), la realidad y la ficción son dos dimensiones que se influyen mutuamente. Por lo tanto, las teorías sociológicas mencionadas son necesarias para el análisis de textos fantásticos. Según la estudiosa, el género fantástico se caracteriza por «the incursion of an impossible element into a realistic frame shared by narrator and reader» (p. 2). Es decir, estos textos presentan una transgresión del ambiente realista de la historia, el cual había de ser construido con verosimilitud antes de ser subvertido. En lo fantástico, el mundo textual suele ser idéntico a nuestra realidad, por lo tanto, la construcción espacial respeta las mismas leyes físicas y metafísicas. En su libro, García presenta una serie de teorías sobre el espacio en lo fantástico postmoderno y utilizaremos sus teorías de la estructura espacial y la relación entre el cuerpo y el espacio para luego analizar los cuentos.

En obras de nuestras autoras, el ambiente también es realista. El mundo es idéntico al nuestro, donde hay gente que vive y muere, canta y mata, pero solo un elemento transgrede este orden cotidiano, la muerte. La violencia más atroz está colocada en un lugar erróneo para nosotros: en el interior de las casas, que ya no aparece como una utopía idealizada, ni tampoco como vivienda de la cotidianidad, sino que se derrumba, se rinde a lo exterior, es invadida constantemente por la muerte y la violencia o destruida desde el interior. En este trabajo, nos centramos en dos casos concretos, que son la irrupción de la muerte y de la naturaleza en el espacio familiar. Cabe señalar que no se trata de casos

particulares, sino de escenas habituales en ambos libros, de manera que, en este artículo, discutiremos la intención de dichas historias y compararemos a las dos escritoras. No pretendemos plantear, sin embargo, todas las escenas relacionadas, ni intentamos agotar las lecturas de ellas, sino que queríamos acercarnos más a esta perspectiva singular, que quizá representa una respuesta contemporánea del significado simbólico de la casa-frontera.

3. Contexto social de El Salvador

Para poder entender las obras, es imprescindible recurrir al contexto social de aquella época. Aparentemente, lo más violento fue la guerra. Se trata de un conflicto bélico de 1980 a 1992, entre el grupo revolucionario Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y el Estado de entonces, gobernado por Fuerza Armada de El Salvador (FAES). Según Cinthya Janelle Milagros Celis Falcon, las causas principales de la revolución se arraigan en la profunda y duradera desigualdad de la sociedad. Señala que es una «guerra económica-social» (Falcon, 2015: 223), que basa su raíz en las necesidades humanas individuales de rebelarse contra un gobierno que únicamente satisfacía los intereses de la elite, y «provocó escasez en las clases no terratenientes, de bienestar y justicia social» (p. 223). Es decir, la violencia institucional se venía gestando desde siglos antes en el gobierno colonial, que solo favorecían y gobernaban para minorías «en detrimento de la mayor parte de la población» (p. 214). Fue un acontecimiento terrible para el pueblo no solo por su duración de once años, sino también por las atrocidades inhumanas cometidas por ambas partes del conflicto. Hubo más de 80.000 muertos y casi dos millones de desplazados, para un país de únicamente seis millones de habitantes (Villalobos, 2000: 157). Los militares del Estado formaban escuadrones de la muerte y atacaban de forma violenta a pueblos sospechosos de ser bases de guerrilleros. Según anota Julia Dickson-Gómez (2002), la experiencia fue tan atroz que muchos adultos decían que años después del fin de la guerra, seguían sin poder escuchar los ladridos de perros de noche porque les recordaban cómo los perros ladraban y el terror que habían vivido cuando los escuadrones llegaban a la casa del vecino y sacaban a las personas que estaban buscando para matarlas de forma violenta, muchas mutiladas o decapitadas (pp. 420-421). Al terminar el enfrentamiento, ningún partido venció ni perdió, dejando al país devastado y dividido.

Si bien, obviamente, fue un suceso traumático para toda la nación, la violencia no nació con la guerra ni terminó con su final. Después de la firma de los acuerdos de enero de 1992, la situación tampoco ha mejorado. La violencia, los asesinatos y la injusticia siguen

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

igual o más presente que los años de guerra. Para Falcon (2015: 223), los acuerdos solo acabaron con el conflicto físico y no con las condiciones socio-económicas que lo generaron. Según señala Ellen Moodie (2010: 46), la tasa de asesinatos de 1995 publicada por la Fiscalía General de la República de El Salvador sobrepasa a la tasa anual de muertes violentas durante años de la guerra. Aunque hay una ligera bajada en 1996 y 1997, la tasa alcanza mínimamente un 80 por 100.000 en la población durante 1994 y 1997 (p. 227). Es decir, el pueblo salvadoreño seguía viviendo una sociedad violenta e insegura después del cese de la guerra. Claudia Hernández afirma en una entrevista que, en *De fronteras*, ella cuenta las historias que iba escuchando en la vida real en aquella época, es decir, durante y después de la finalización del conflicto. Los cuentos iban avanzando mientras la autora iba creciendo con el país, con ese proceso de pacificación, «que se suponen que iba a llevarnos a una estabilidad que nunca sucedió. Pero durante un tiempo se intentó. Y todo se vino abajo» (Stone Centre for Latin American Studies, 2019). A este periodo se vinculan las dos obras que estudiaremos en este trabajo, en las cuales podemos percibir rasgos que aluden a la sociedad real como la violencia, la muerte y la injusticia, bajo el intento de silenciar el duelo y el dolor del pueblo.

4. La irrupción de la muerte en casa

La antología de cuentos de Hernández es una escritura atravesada por la muerte. Los personajes viven en un mundo donde la violencia es omnipresente, pero, sobre todo, es más recurrente en el espacio privado. No se trata de una violencia familiar, como por ejemplo, la violación o el maltrato doméstico, sino que es una invasión desde el exterior. En varios cuentos de este libro, reaparece un tipo de acontecimiento: la repentina aparición de un elemento amenazador que penetra desde fuera hacia dentro del espacio doméstico, por ejemplo un cadáver desconocido en la cocina («Hechos de un buen ciudadano» parte I y II), un desconocido peligroso en casa («El ángel del baño», «Un hombre desnudo en casa»), una lluvia de excrementos desde el cielo («Lluvia de trópico»), una expulsión como efecto de esta invasión, como en los casos de «Invitación» y «Trampa para cucarachas #17».

Al parecer estos elementos exteriores rompen la frontera física que separa el espacio privado y el público, pero, lejos de producir una liberación, se trata de escenas de miedo, asco o perturbación. El mejor ejemplo son las dos partes del cuento «Hechos de un buen ciudadano». En la parte I, el protagonista encuentra un cadáver de una chica desconocida en su cocina. No sabía de dónde vino ni por qué murió.

Yue Xi (2024): «La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

Ninguna de las cerraduras había sido forzada. Tampoco había un arma por ningún sitio. Nada había que me diera pistas sobre el asesino, que había limpiado hasta las manchas de sangre en el piso. Ni una sola gota dejó. He visto muchos asesinados en mi vida, pero nunca uno con un trabajo tan impecable como el que habían practicado a la muchacha, que tenía cara de llamarse Lívida, tal vez por el guiño de lamento que se le había quedado atascado en los labios amoratados (Hernández, 2007: 17).

Podemos percibir un ambiente realista en este establecimiento de espacio: el piso parece cualquiera que conocemos en la vida. Tiene puerta y cerradura, el interior está limpio y tranquilo. El único elemento que no encaja es el cadáver desconocido en el suelo. García señala que «The human experience of reality is inextricably linked with how the body perceives space and, conversely, with how it perceives itself in space» (García, 2015: 48). De modo que la cercanía de la muerte perturba nuestra percepción de la realidad, puesto que no es una escena habitual en nuestra vida. Sin embargo, este no es el elemento más fantástico que presenta el cuento, sino la reacción del protagonista ante la muerte.

Lejos de sentir miedo o confusión, el hombre publica un anuncio en el periódico porque quiere encontrar al dueño de la chica «como cualquier buen ciudadano habría hecho» (Hernández, 2007: 17). Redacta el texto con toda la calma y reciben llamadas de gente buscando cadáveres. No solo él se comporta con una actitud pacífica, sino que toda la gente en la historia en ningún momento se preocupa por las causas del asesinato ni muestra terror enfrente de la escena violenta. La chica muerta es tratada como si fuera un objeto perdido, esperando al dueño más que un ser humano asesinado y arrojado en una casa desconocida.

Una pareja anciana pregunta por su hija, que se llama Lívida, pero debería estar viva, no muerta. Sin embargo, el hombre no les entrega el cadáver a ellos, porque no les quiere lastimar. Al final, le da el cuerpo al primer hombre que llama, sabiendo que no se trata de la misma persona porque este hombre busca un pariente masculino. Pero lo que quiere es encontrar cualquier cuerpo para enterrar y calmar la conciencia. Para que el cuerpo pese igual que su pariente, «...llenamos con objetos varios de mi casa para que pesara lo que pesaría el muerto de él si lo hubiera encontrado» (p. 19). Es decir, el elemento imposible en este cuento es la reacción (y relación) que tiene estos personajes con la muerte.

Al protagonista se le describe como altruista y benevolente, pero para los lectores lo que ha hecho el personaje no es sino crueldad extrema. En la segunda parte de esta historia, el hombre organiza un taller enseñando a la gente cómo solucionar el problema de tener un cadáver desconocido en casa. Llegan más de veinte personas pidiendo ayuda. Les explica

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

cómo salar el cuerpo, cómo redactar anuncios, y cómo cocinar el cuerpo en trozos en caso de que no encuentra ningún dueño para este muerto: «llevaron té, café, galletas y otras bebidas y bocadillos para acompañar la conversación. La pasamos muy bien» (p. 40). Al final, la ciudad entera le premia como el buen ciudadano para todos. En esas escenas fantásticas, tanto la apariencia de la muerte en el espacio casero como la reacción cínica de los personajes son amenazadores para la realidad del lector y le incita a reflexionar la razón detrás del texto, la cual tiene que ver con el mundo extratextual.

Para Ignacio Sarmiento, esta historia revela un problema en la sociedad de posguerra salvadoreña, que es la imposibilidad del duelo. Después de la guerra, durante la época del gobierno del partido derechista ARENA (1989-2009), se impuso un silencio de cualquier tipo de trabajo de consolación, empatía o lamento hacia las víctimas de la guerra (Sarmiento, 2017: 396). Mientras tanto, también callaban frente a la masacre y el genocidio que ha cometido el Estado durante la guerra, lo cual tampoco cesó después de la firma de los acuerdos de paz, como comentábamos antes. La constante muerte y asesinato de los seres queridos del pueblo y el silencio del gobierno rompieron el país en pedazos y causaron una fragmentación en cuanto a la identidad nacional. Según Sarmiento (p. 397), todo tipo de duelo conlleva consigo una razón de comunidad. Lamentamos la muerte de los seres queridos, a quienes consideramos un miembro dentro de “nosotros” mientras que a los “otros” que están excluidos de dicha frontera identitaria, ni siquiera se puede calificar como seres humanos, y, por lo tanto, sus vidas son desechables. De esta manera, al narrar esta historia con humor negro y técnicas de lo fantástico, la escritora parodia la separación social y visibiliza esta frontera impuesta entre el pueblo dolido y la autoridad indiferente.

Bajo el control del gobierno, la vida de la gente normal seguía siendo amenazada por la muerte y la violencia que invaden el espacio privado, mientras que se prohibía el consuelo hacia las víctimas. La falta de empatía y la imposibilidad del duelo nos indican la situación periférica de la chica y otros muertos. Ellos no son considerados dentro de “nosotros”, por lo que no hace falta condolerse. En la segunda parte del cuento, había veinte cadáveres encontrados en casas de gente que no los conocen y todos acuden al buen ciudadano para aprender a tratar con ellos. Es decir, encontrar a gente que los lleven a su cementerio tiene más importancia que encontrar la causa de la muerte. Por lo tanto, nadie se plantea la posibilidad de hacer justicia a esos muertos. Una vez más, se nota el desencanto general de los personajes. Mediante la descripción de la absurdidad de la

Yue Xi (2024): “La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

historia, Hernández denuncia de manera implícita la realidad de la sociedad de posguerra y pone de relieve la violencia omnipresente que traspasa la casa privada y la frontera identitaria del país.

Además, la escritora no solo retrata la influencia de la irrupción de la muerte en casa para el pueblo común, sino que destaca otro foco de violencia: la infancia. García señala que la estructura principal del espacio es la dicotomía entre el interior y el exterior, y los muros de la casa es la frontera entre lo seguro y lo peligroso (García, 2015: 83). No obstante, como hemos comentado, esta separación no existe ni en los cuentos ni en la sociedad real del país. El grupo peor afectado es la infancia. Según anota Dickson-Gómez (2002: 415-416), la memoria de dolor es capaz de pasar entre generaciones, ya que, aunque los niños nacidos después de la guerra no han experimentado el conflicto de forma directa, pueden sentir el trauma en sus padres, de manera que el dolor social circula en el interior de la familia.

El cuento «Melissa: juego 1 al 5» de Hernández describe cinco juegos que una niña de cuatro años, Melissa, hace con sus muñecas. Cada uno es una imitación de una muerte: la abuela muerta, un gato arrollado, o una escena en una morgue: treinta muñecas desnudas con el rostro y el cuerpo tapado en su habitación.

Diez – las más pequeñas – están en las gavetas de su cómoda. Siete está sobre la mesa del tocador, sobre una sábana, en espera de ser atendida. Las tres más nuevas están en bolsas: son recién llegadas, aún no sabe de qué dirá que han muerto. Las cuatro acostadas sobre la cama son las que están listas para que se las lleven los parientes. Las seis bajo la cama son las que ya fueron enterradas (Hernández, 2007: 98).

Los niños juegan mimetizando a los adultos. Entonces, para que la niña conociera tan bien los detalles, tendría que haber visto muchas imágenes parecidas en su vida cotidiana. Sea en las noticias o el círculo íntimo de su familia, el mundo alrededor estaba impregnado de muerte de todo tipo, hasta tal punto de frecuencia que una niña se acostumbraba a su presencia y lo tomó como juego. En este cuento, la escritora subvierte la presunta idea de la infancia como sinónimo de inocencia y subraya la gravedad del efecto de la violencia en el espacio del hogar. La niña tal vez sufre de problemas mentales después de haber visto tanta muerte y hacer los juegos de imitación es su forma de liberarse de ellos. Otra vez vemos la reacción ilógica de los personajes frente a una escena macabra. Hernández hace que la historia fantástica obtenga un efecto amenazador y angustiante, justamente porque recuerda una realidad concreta que el texto hiperboliza (Jossa, 2014: 32). Es decir, como el cuento anterior, el elemento fantástico radica en las actitudes del

Yue Xi (2024): “La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

personaje, las cuales hacen referencia a la realidad fuera del texto y por eso el cuento adopta el carácter inquietante para el lector.

En estos cuentos, la escritora se aleja de sus personajes. Cuenta su sufrimiento a distancia, con ligereza y humor negro, y sitúa al lector en un espacio de ambigüedad y desconcierto. No hay lugar seguro ni dentro de la historia para los personajes ni fuera para los que contemplan. Al igual que la guerra, no hay definición de vencedor y vencido, ni el bueno ni el malo, lo único que es cierto es el sufrimiento y la violencia, la que invade todo espacio público y casero, pero, sobre todo, la destrucción de este último derrota la defensa final del lector y hace visible la necesidad de un tratamiento pronto del problema. La escritura de nuestra autora no pretende dar una respuesta unívoca, sino que emite un llamamiento de una nueva comunidad capaz de hacer frente al dolor arraigado en la sociedad, que es la única forma de mejorar la situación. Por otra parte, la autora también hace notar la importancia de la deconstrucción de fronteras ideológicas en el pueblo, las cuales separan las personas en diferentes grupos y cultivan el odio mutuo entre ellos. Para poder levantar una nueva comunidad, hace falta combatir contra esta división y construir nuevas normas más flexibles que permiten la convivencia, y que hacen que la sociedad sea más protectora para sus habitantes.

5. La irrupción de la naturaleza en casa

Claudia Hernández relata historias de espacios domésticos invadidos por la muerte y de esta forma pone en evidencia la violencia omnipresente que sufre la sociedad salvadoreña de posguerra. Otra autora, Jacinta Escudos, también presenta transgresiones de la casa-frontera en sus obras, pero se focaliza en otro origen de la violencia: la estructura patriarcal en el interior del hogar.

Escudos es una de las voces más potentes en la literatura centroamericana de la actualidad. Ha publicado tanto novelas como cuentos y ha ganado varios premios internacionales. Ella misma no se considera miembro de la generación de posguerra (Escudos y Craft, 2006: 126), puesto que su trayectoria literaria cubre un periodo más amplio que la revolución y su legado. Asimismo, su obra también abarca una escala de temas diversos más que la posguerra. En esta sección, nos enfocamos en su libro *El Diablo sabe mi nombre*, publicado en el año 2008. Según datos de Jossa (2020: 159), la redacción de estos cuentos no coincide con la fecha de publicación, sino que fue entre 1994-1997, es decir, durante la época final de la revolución y luego estos textos fueron editados en los

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

años sucesivos. En estas ficciones, la presencia de la guerra es considerable; al igual que Hernández, Escudos tampoco se focaliza en el resultado del conflicto, o sea, quién es el vencedor y el vencido, sino que se centra más en la demostración de la omnipresencia de la violencia y opresión en la sociedad actual del país. De esta manera, no es un sinsentido situar su obra junto a la de Claudia Hernández, lo cual puede arrojar luz sobre esta realidad violenta que vive el pueblo durante la posguerra y la reacción literaria de sus artistas.

Planteamos en el apartado anterior que la irrupción del espacio doméstico puede ser interpretada como un acto de visibilización de la frontera social y denuncia de la actitud pasiva del gobierno en cuanto a solucionar la ruptura identitaria del pueblo. Así pues, en los cuentos de Escudos veremos otra función simbólica de esta acción, la de deconstrucción de las fronteras en el interior de la casa. Tal como discute Zaplana Bebia (2004: s.p.), el espacio del hogar es la continuación y generador del orden social, donde cada uno desempeña un papel que le es asignado, y durante tiempo, esta construcción ha permanecido invisible hasta las últimas décadas del siglo XX cuando los teóricos feministas empiezan a analizar la estructura del espacio doméstico¹ (Ueno, 2020: 49). Desde entonces, el mito de la utopía del amor se empieza a descomponer y se revelan las fronteras ideológicas que reinan en este espacio idealizado y oprimen al género femenino (p. 49). Es decir, el acto de decir y narrar otorga a la mujer una salida de su historia y, por tanto, una posibilidad de cobrar su propia voz frente al discurso hegemónico patriarcal.

Aunque en algunas entrevistas, Escudos no se identifica como escritora feminista, etiqueta que rechaza rotundamente², sus propuestas en muchos cuentos no se diferencian de las del feminismo, dada su rebeldía contra una sociedad conservadora y patriarcal. Es en el libro *El Diablo sabe mi nombre* donde esta derrota total de límites entre especies y géneros gana la mayor presencia. El espacio más recurrente de este desafío de «los discursos falocéntricos» (Jossa, 2020: 139) se encuentra en el hogar, el mundo más íntimo y personal. Por ejemplo, el hombre succionado y bebido por una araña gigante cuando dormía en la cama («El espacio de las cosas»); una pareja en pelea que luego se revela que la novia es una

¹ Según Ueno, el primero que comenzó a desmitificar la utopía dentro del hogar es Sigmund Freud, quien propuso el Complejo de Edipo y por ende, cuestionó el supuesto paraíso material reinado solo por el amor y el respeto. Luego, es en los años 80 del siglo pasado cuando las teorías feministas empezaron a criticar de forma más radical y completo este espacio. (Ueno, 2020: 49).

² Véase Escudos, Jacinta y Craft, Linda J, (2006). «Una conversación con Jacinta Escudos». *Confluencia*, 21(2), pp. 122–134. También en Palma, Milagros, (2011). «Escenarios del deseo femenino en la colección El desencanto (2001) de la escritora Jacinta Escudos». Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE, Gráficas Verona, Salamanca 2011, 301-313. Palma explica que «A Escudos no le interesa que se le lea por ser mujer sino por tener calidad y por su propuesta» (p. 301).

Yue Xi (2024): «La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

langosta («Película japonesa de los años 60»); una niña transformada en un cocodrilo que exterminó su pueblo entero («Yo, cocodrilo»). Mediante la narración, la escritora se rebela contra el orden entre lo femenino y lo masculino y crea seres que traspasan las fronteras. Como muestran esos títulos citados arriba, uno de los posibles acercamientos a la literatura de Escudos es la metamorfosis, la cual ha sido sumamente discutida³. Mientras que el espacio de los acontecimientos también guarda rasgos interesantes para indagar y comparar con los de Claudia Hernández.

En primer lugar, en textos de ambas autoras, la casa carece de habilidad para proteger a sus habitantes, en los de Hernández, el espacio-hogar es frecuentado por la muerte y la violencia, pero en cuentos de Escudos, es invadido por la naturaleza (o el devenir-naturaleza). En algunas ocasiones, el espacio doméstico es invadido directamente por elementos naturales y, en otras, un personaje, que suele ser de género femenino, se transmuta y adopta formas de la naturaleza para destruir el mundo humano desde el interior de una casa.

El cuento «El espacio de las cosas» es el primer caso. En el cuento, un hombre siente un temblor y se despierta. Empleando su razonamiento, cree que es un terremoto, pero al levantarse para encender la luz, se da cuenta de que está enredado en una red, que piensa ser su mosquitero. Aquí aparece el primer elemento fantástico en el cuento. Cuando intenta desatarse, una araña gigante viene hacia él. No es mosquitero, sino la red del insecto depredador. Durante unos segundos quiere hacer uso de su razón: «las arañas gigantes no existen» (Escudos, 2008: 18), pero la realidad vino de manera vertiginosa: no hay escapatoria para él. El hombre paralizado e inútil es apretado en un capullo. La depredadora cierra su trampa y chupa su alimento hasta que quede solo una cáscara. El hombre ya no siente nada, solo dejó «un leve gemido que no perturba a la araña que sorbe el alimento hasta el final, hasta exprimirlo» (p. 19). En este momento, este cuento gira otra vez su argumento. La cámara se aleja y vemos un cuarto de una escritora y el hombre de antes ahora es solo un casco minúsculo que cuelga en una red de una esquina. Solo es una basurita diminuta, que luego cae en el papel de la mujer que escribe, quien, fastidiada por el polvo blanco, limpia con la mano y echa la suciedad al suelo.

³ Véase, por ejemplo, Jossa, Emanuela (2017). «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual». *Confluencia*, 33(1), pp. 15-27; Jossa, Emanuela (2020). «Devenir intensamente: Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos». *Centroamericana*, 30(1), 137-161; Pérez, Yansi Y. (2013). «Historia de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra». *Revista Iberoamericana*, 79 (242), pp. 163-180.

Yue Xi (2024): «La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

En este texto, la autora invierte totalmente la distribución del espacio en las normas tradicionales. El hombre es el atrapado en el espacio doméstico, y no sabe que está preso ni tampoco conoce su pequeñez frente al tamaño de la escritora y la araña, a las que no les importa nada el personaje masculino: una basurita, sin más, «con el resto del polvo y la suciedad que encuentra en el suelo de aquella habitación» (p.19). La mujer está concentrada en su trabajo y no tiene necesidad de prestar atención a una basurita que cae desde la esquina. Según Jossa (2020: 145), la tranquilidad de la autora corta de manera limpia el clímax ascendente del drama del hombre, mientras que este pierde poco a poco su aspecto humano y facultades de lo masculino en un proceso descendente. Se desaparece su físico, su movilidad, su racionalidad hasta su total exterminación, es decir, todo lo que se presumen como cualidades masculinas.

En este acto simbólico de acabar con el hombre, el espacio juega un papel esencial. Como anota García (2015: 53) «To know that we exist is to know that we have a body that inhabits space and generates space – that we take place». Señala que el espacio es la herramienta principal que utilizamos los seres humanos para construir y percibir la realidad. Es decir, el acto de «estar» (p. 52) contiene un proceso sensorial en el que el sujeto emprende su conciencia para dar cuenta del espacio físico y de su situación en él. Esta percepción es crucial para la construcción de la subjetividad y la realidad. «Just as there is no space without a body that experience it, as Merleau-Ponty argues, there is also no body if there is no space for it to be in» (p. 53). Por lo tanto, al acabar con el espacio y el cuerpo del hombre, la autora también empequeñece la subjetividad masculina frente la escritora femenina y su concentración en la escritura. De esta forma, la autora se manifiesta en contra de la estructura tradicional dentro de la casa y convierte el hogar en cementerios del falocentrismo. Esa necesidad de hacer desaparecer al hombre (Parra, 2009: 16) responde justamente a la propuesta de Ueno de que, para la mujer, el hogar no es un paraíso terrenal, sino que más bien es una cárcel de violencias patriarcales con la que hay que acabar. El instrumento destructivo que lleva a cabo esta acción es la araña gigantesca, que también pertenece a lo femenino y lo natural. La autora nos muestra la expansión de lo natural como una manera contagiosa para terminar con las normas establecidas por el patriarcado.

En otro cuento, «Yo, cocodrilo», este carácter transformativo de lo natural cobra una mayor relevancia y adopta forma de un devenir-animal en cuerpo de una chica. El texto empieza con una escena de transformación de la joven en un cocodrilo:

Yue Xi (2024): “La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

En las tardes de calor me convierto en cocodrilo.
Voy al arroyo, me quito la ropa, me tiro boca abajo, cierro los ojos, extendiendo los brazos
abro las piernas.
Siento el viento de los desiertos soplar sus aires calientes sobre mí. Me derriten. Me
penetran ahí abajo. Y algo cambia, algo que ya no soy yo. Y que es esto: un cocodrilo
(Escudos, 2008: 71).

La protagonista es una niña, nacida en un pueblo conservador. Ella se niega a someterse al ritual de la ablación femenina que, según la leyenda, todas las chicas de la aldea tienen que hacer o si no, se convertirían en cocodrilos. Ella, sin embargo, no se rinde ante la presión enorme por parte de su madre, porque ella ha sido testigo de la tortura, el dolor y la muerte de muchas de sus amigas causados por el acto. La joven se alegra cuando comprueba que efectivamente se ha transformado en un cocodrilo. Se siente poderosa y libre. En una escena, la protagonista tiene un sueño erótico en que en su entrepierna crece una larga serpiente que no se distingue si es falo o clítoris (Pérez, 2013: 178) y se autosatisface el deseo sexual. Es decir, se excluye la necesidad de otro sexo para disfrutar del placer. Frente al agobio del mundo humano, se contraponen la alegría del mundo animal con sus amigos cocodrilos. Aunque la niña tiene una identidad confusa, el «ser animal y ser persona» (Escudos, 2008: 72), los otros cocodrilos, lejos de rechazarla, la respetaron y «prometieron ayudarme en toda circunstancia, porque sabían que yo sería buena con ellos» (p. 72). Al final, dirigiendo a sus amigos animales, la joven-cocodrilo destruye la aldea y mata a todas las mujeres del pueblo. «Eran ellas las que hacían todo. Las que cortaban, obligaban, mantenían las piernas abiertas» (p. 74) y también asesinaron a las otras niñas porque no serían felices nunca después del ritual. «Fue un acto de piedad terminar con ellas» (p. 74).

La rebelión radical de la protagonista empieza en el espacio doméstico, cuando su madre le dice todos los insultos para convencerla o manipularla. Para la chica, esa ya no es su madre, sino la primera opresora que mantenía el sistema injusto en pie y, por tanto, comienza la matanza desde ella, «yo la vi morir pero no sabía que su hija era yo» (p. 74). La estructura de poder es invertida a medida que la protagonista adopta forma del devenir-naturaleza y se compromete con la metamorfosis, que es la única posibilidad de la emancipación. Nos daremos cuenta de una similitud discursiva, si reparamos en el análisis de Ilaria Stefani sobre el cuento «La voladora» de Mónica Ojeda. En el cuento de Ojeda, el bosque invade el interior de la casa y también perturba la estructura de poder entre el padre, la madre y la hija. Por lo tanto, la voladora se puede considerar como la «portadora de una libertadora carga de alteridad, quebranta las fronteras de lo doméstico invadiendo su

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

ambiente» (Stefani, 2021: 40). En ambos textos, lo natural se adentra en las casas, transformando el cuerpo de las chicas y rompiendo los moldes establecidos para cada persona. La transformación de ambas protagonistas es peligrosa, ya que altera una estabilidad en la sociedad, pero al mismo tiempo liberadora, dada su emancipación para las chicas.

Sin embargo, en contraste con la esperanza que transmite el cuento de Ojeda, la niña-cocodrilo de Escudos se enfrenta a un final desencantado y trágico. Para Jossa (2020: 158), el cuento está basado en una sociedad estrictamente estructurada, por lo que el personaje cree que la muerte es la única salida. Frente a la exterminación del otro y la autodestrucción, la niña, encerrada en la disyuntiva entre matar y morir, escoge la primera sin vacilación. La falta de otra salida otorga un rasgo trágico a la revolución de la protagonista, ya que no ha logrado en realidad la libertad para su pueblo. De esta manera, este comportamiento destructivo de la niña-cocodrilo alude al acto alimentario de la araña, porque ambas escenas tienen un sentido simbólico si vinculamos la ficción con la realidad. Se tratan de historias simbólicas que se rebelan contra las estructuras domésticas de poder, que sitúa siempre a lo femenino en posición subordinada. Harta de ser manipulada y considerada víctima de toda violencia, la escritora crea personajes femeninos que toman la iniciativa de convertir a otra gente en víctimas. Es decir, si la técnica de Hernández es contar historias simbólicas para denunciar la violencia sufrida en las casas, Escudos transforma sus historias en campos de batalla y, mientras que se focaliza en la experiencia como mujer, otorga a sus personajes el devenir-naturaleza para que tomen el poder destructivo y subviertan la estructura de poder desde el interior del hogar y hasta lo ancho de una sociedad.

6. Conclusión

Casa, espacio e identidad son unos de los temas más tratados en la literatura centroamericana contemporánea. En este trabajo, nos enfocamos en dos escritoras de El Salvador, Claudia Hernández y Jacinta Escudos. Hemos intentado aplicar las teorías sobre el espacio en la literatura fantástica de Patricia García y las de la socióloga japonesa Ueno Chizuko en la lectura de cuentos de las escritoras. Hemos intentado revelar cómo las dos artistas narran la invasión de la muerte y la naturaleza en el espacio doméstico en unos de sus cuentos: «Hechos de un buen ciudadano» parte I y II, «Melissa: juego 1 al 5» en el libro *De fronteras* de Hernández (2007), «El espacio de las cosas» y «Yo, cocodrilo» en la colección

Yue Xi (2024): "La irrupción en la casa-frontera en cuentos de Claudia Hernández y Jacinta Escudos", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 151-167.

El Diablo sabe mi nombre de Escudos (2008). En esos relatos, la casa es el lugar simbólico de la condensación del conflicto en el país centroamericano, atormentado por la violencia y la injusticia en la sociedad. Podemos concluir que en las obras de estas autoras, la irrupción de elementos peligrosos en las casas representa una exterminación simbólica de fronteras entre lo seguro y lo peligroso o entre lo opresivo y lo liberador. Hernández utiliza esta ruptura de frontera para parodiar la realidad violenta en la sociedad, enfocándose más en la denuncia de la fragmentación de identidad y la imposibilidad del trabajo de duelo para el pueblo. Escudos, por otra parte, tematiza la experiencia de la mujer en una sociedad violenta y opresiva, mostrando la destrucción simbólica del hogar como acto de hacer desaparecer la estructura patriarcal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1965), *La poética del espacio*, trad. E. de Champourcin, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- CORTEZ, Beatriz (2009), *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala, F&G Editores.
- DICKSON-GÓMEZ, Julia (2002), «The Sound of Braking Dogs: Violence and Terror among Salvadoran Families in the Postwar». *Medical Anthropology Quarterly*, 16(4), pp. 415-438.
- ESCUDOS, Jacinta (2008), *El Diablo sabe mi nombre*, San José, Uruk Editores.
- ESCUDOS, Jacinta y CRAFT, Linda (2006), «Una conversación con Jacinta Escudos», *Confluencia*, 21(2), pp. 122-134.
- FALCON, Cinthya Janelle Milagros Celis (2015), «Guerra Civil en El Salvador (1980-1992): análisis de las causas socio-estructural y la actuación de las Naciones Unidas». *Conjuntura Global*, 4(2), pp. 212-224.
- GARCÍA, Patricia (2015), *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature The Architectural Void*. New York, Routledge.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2007), *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa.
- 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.
- JOSSA, Emanuela (2020), «Devenir intensamente: Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», *Centroamericana*, 30(1), pp. 137-161.
- MOODIE, Ellen (2010), *El Salvador in the Aftermath of Peace: Crime, Uncertainty, and the Transition to Democracy*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- PALMA, Milagros (2011), «Escenarios del deseo femenino en la colección *El desencanto* (2001) de la escritora Jacinta Escudos», Actas del XLV Congreso Internacional de la AEPE, Salamanca, Gráficas Verona, pp. 301-313.

- PARRA, Ericka (2009), «La sexualidad femenina como acto político en los cuentos de Jacinta Escudos», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 19, pp. 8-13.
- PÉREZ, Yansi Y (2013), «Historia de metamorfosis: lo abyecto, los límites entre lo animal y lo humano, en la literatura centroamericana de posguerra», *Revista Iberoamericana*, 79(242), pp. 163-180.
- SARMIENTO, Ignacio (2017), «¿Qué hacer con los muertos? Claudia Hernández y el trabajo del duelo en la postguerra salvadoreña», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41(2), pp. 395-415.
- STEFANI, Ilaria (2021), «Oscuras quimeras: metamorfosis e híbridos humano-animal en algunos textos de literatura hispanoamericana contemporánea», *Altre Modernità*, 26, pp. 35-52.
- STONE CENTRE FOR LATIN AMERICAN STUDIES (2019), «Latin American Writers Series: Claudia Hernández», (Video), Filmed at Tulane University, en [https://www.youtube.com/watch?v=0y_il9tbwsE&t=2125s&ab_channel=StoneCenterforLatinAmericanStudies] (10/01/2024).
- UENO, Chizuko (2020), *Patriarchy and Capitalism: The Horizon of Marxist Feminism*, trad. Y. Zou y M. Xue, Zhejiang, Zhejiang University Press.
- VILLALOBOS, Joaquín (2000), «¿Quiénes fueron los villanos y quiénes los héroes? La Guerra Civil en El Salvador». *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*, 1, pp. 157-163.
- ZAPLANA BEBIA, Beatriz (2004) «La figura de la casa en la narrativa de José Donoso», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 26, s.p., en [<https://webs.ucm.es/info//especulo/numero26/casadon.html>] (15/01/2024).