

# Konzise Texte, verstümmelte Figuren oder Gewalt als *Prätex*t der Literatur: Die Kurzgeschichten von Claudia Hernández

Alexandra Ortiz Wallner

## I.

Die international bekannte Schriftstellerin Claudia Hernández, geboren 1975 in San Salvador, nimmt mit ihrem publizierten Werk im literarischen Feld ihres Landes eine Sonderstellung ein, und möglicherweise darüber hinaus auch in der zeitgenössischen Literatur Lateinamerikas. Denn sie vereinigt in sich mehrere Merkmale, die im Allgemeinen nicht notwendigerweise erfolgversprechend sind: Sie verfasste bisher ausschließlich Kurzgeschichten und sie ist eine *Autorin*, die aus einem Land kommt, dessen kulturelle Institutionen (Verlagshäuser eingeschlossen) durch einen langen und grausamen Bürgerkrieg (1980–1992) weitestgehend zerstört wurden. Schon im Jahre 1990 begann sie, einzelne Kurzgeschichten in der Beilage *TresMil* der Zeitung *CoLatino* und in der Zeitschrift *Hablemos* der Tageszeitung *El Diario de Hoy* in El Salvador zu publizieren. Obgleich sie zu jener Zeit ausschließlich in den nationalen Medien und damit in einem außerordentlich begrenzten geokulturellen Rahmen veröffentlichte, wurde ihre Kurzgeschichte “Un demonio de segunda mano” von Radio France International im Jahre 1998 mit dem Juan-Rulfo-Preis ausgezeichnet. Ihre erste Sammlung von Erzählungen mit dem Titel *Mediodía de frontera* (San Salvador, 2002), die im Jahre 2007 unter dem Titel *De fronteras* im guatemaltekischen Verlag Piedra Santa neu aufgelegt wurde, enthält die in den erwähnten Zeitungsbeilagen erschienenen Texte, also Erzählungen, die von Hernández im Alter zwischen einundzwanzig und fünfundzwanzig Jahren verfasst wurden. Im Jahr 2004 erhielt sie den Anna Seghers-Preis für ihr bis dahin publiziertes Werk, das neben *Mediodía de frontera* zwei weitere Kurzgeschichtensammlungen mit den Titeln *Otras ciudades* und *Olvida uno* umfasste.

Trotz der national begrenzten Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die auf die Entstehung von Hernández’ Werk einen zum Teil de-

terminierenden Einfluss ausgeübt haben, zeugt die dennoch vorhandene transnationale Rezeption ihrer Kurzgeschichten von einem ambivalenten Aspekt der globalisierten Zirkulation von Literatur. Einerseits dokumentiert diese Spannung die Existenz eines äußerst dynamischen und vernetzten Austauschfelds, innerhalb dessen sich ein Großteil der Literaturproduktionen Lateinamerikas des 21. Jahrhunderts bewegt; so werden zum Beispiel eine Vielfalt an Publikationsmöglichkeiten gefordert und ausprobiert.<sup>1</sup> Andererseits vermögen die Mechanismen des globalisierten Buchmarktes beispielsweise nicht, die Dichotomie zwischen Zentrum und Peripherie innerhalb des lateinamerikanischen Kontinents und in Bezug auf Verkaufserfolge, etwa zwischen Buenos Aires und San Salvador, aufzubrechen. Es ist innerhalb dieser ambivalenten Logik nicht überraschend, dass mehrere ab 2002 in Madrid, Frankfurt am Main, Managua und Bogotá herausgegebene Anthologien<sup>2</sup> Hernández' Kurzgeschichten beinhalten, dass einige dieser Kurzgeschichten in der international renommierten Literatur- und Kunstzeitschrift *orsai* erscheinen werden und dass die ecuadorianische Schriftstellerin Gabriela Alemán ihren im Jahre 2010 in Lima erschienenen Kurzgeschichtenband *Album de familia* Hernández widmete. Neben Wendy Guerra aus Kuba, Gabriela Alemán, Guadalupe Nettel aus Mexiko, Daniel Alarcón aus den USA/Peru, Rodrigo Hasbún aus Bolivien und Samantha Schweblin aus Argentinien zählt auch Claudia Hernández zu den neuen Stimmen der lateinamerikanischen Prosaliteratur. Die Bestätigung einer weitreichenden Aufmerksamkeit im hispanoamerikanischen Raum erhält Hernández mit ihren Kurzgeschichten, die oft als surrealistisch, hyperrealistisch oder auch der 'Ästhetik des Zynismus' zugehörig bezeichnet wurden (Villalta 2004; Rodríguez 2009; Cortez 2010), im Jahre 2007, als sie in die *Lista de Bogotá 39* aufgenommen wird.<sup>3</sup> Doch blieb

1 Exemplarisch für neue Publikationsmöglichkeiten können Online-Zeitschriften wie *hermanocerdo* (<<http://hermanocerdo.com/>>) oder *suelta* (<<http://sueltasuelta.es/>>) sowie Projekte wie die Kunst- und Literaturzeitschrift *orsai* (<<http://editorialorsai.com/>>) oder die Kleinformateditionen von *catafixia editorial* (<<http://www.catafixia.org/>>) erwähnt werden [alle 15.12.2012].

2 Vgl. *Los centroamericanos* (Madrid: Alfaguara 2002); *Papayas und Bananen. Erotische und andere Erzählungen aus Zentralamerika* (Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2002); *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano* (Madrid: Páginas de Espuma 2003); *Cicatrices. Un retrato del cuento centroamericano* (Managua: anamá 2004); *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano* (Bogotá: Ediciones B 2007).

3 Das Landesministerium für Kultur, Freizeit und Sport in Bogotá übernahm im Rahmen seines Programms 'Bogotá Capital Mundial del Libro' im Jahr 2007 eine Initiative des Hay-Festivals: *Bogotá 39*. Ziel der Initiative war es, 39 Schriftsteller in Bogotá

Claudia Hernández' Präsenz letztlich eng an diesen eher beschränkten literarischen Zirkel gebunden, weil keine anderen Institutionen, Verleger oder Agenturen zur Verfügung standen, wie die kolumbianische Verlegerin, Übersetzerin und Literaturwissenschaftlerin Margarita Valencia in ihrem kritischen Rückblick auf das Literaturereignis *Bogotá 39* feststellte.<sup>4</sup> Valencias Beobachtung sollte sich noch im selben Jahr erneut bewahrheiten: 2007 wurde das – bis dato – neueste Buch von Hernández, *La canción del mar* (erneut eine Geschichtensammlung), mangels eines interessierten Verlages, innerhalb oder auch außerhalb El Salvadors, wieder in einer kulturellen Beilage veröffentlicht. Diesmal handelte es sich um *La Prensa Gráfica*.

Die von mir anfangs erwähnte Sonderstellung von Hernández' literarischer Produktion sei im Folgenden noch genauer erläutert: Die Schriftstellerin veröffentlichte ihre ersten Kurzgeschichten zu einem historisch, politisch und sozial überaus komplexen Zeitpunkt. Kurz zuvor endete in El Salvador ein zwölfjähriger Bürgerkrieg, der nicht nur Tausende das Leben gekostet und gewaltsames Verschwindenlassen, Exil und Verdrängung

---

zu versammeln. Diese durften die Altersgrenze von 39 Jahre noch nicht überschritten haben und sollten – so die Vorgabe der Jury – über das Talent und Potenzial verfügen, die zukünftigen Wege und Richtungen des lateinamerikanischen literarischen Schreibens mitzubestimmen. Die Auswahl der Autorinnen und Autoren traf eine Jury, die sich aus den drei kolumbianischen Schriftsteller-Persönlichkeiten Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince und Oscar Collazos zusammensetzte. Nach dem Festival wurde die Publikation *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano* im Verlag Ediciones B aus Bogotá mit einem Vorwort des kolumbianischen Autors und Verlegers Guido Tamayo herausgegeben.

- 4 “[...] el libro de cuentos de Claudia Hernández no se parece a ninguno de los otros, y tampoco la novela policiaca de Gabriela Alemán. Pero estas dos últimas y Pilar Quintana [colombiana] *padecen editores locales que no quieren o no pueden promoverlas con más entusiasmo*” (Valencia 2007: o.S., Hervorh. A.O.W.). An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich die Situation der Kolumbianerin Pilar Quintana im Jahre 2010 erheblich veränderte, da sie von nun an vom Grupo Norma Editorial in Kolumbien und von El Aleph Editores in Barcelona verlegt wird. Ganz anders dagegen verhält es sich im Falle von Claudia Hernández. Ihre Situation ähnelt derjenigen ihres Landsmanns Horacio Castellanos Moya, dem eines Tages der Verlagsleiter von Tusquets sagte: “Mir gefallen deine Bücher. Schade, dass du keine Heimat hast.” Der Autor nahm an, dass sich der Verleger auf sein unbeständiges Leben zwischen Mexiko, Guatemala, El Salvador, Kanada, Costa Rica, Deutschland, den USA und Japan beziehe. Doch der Sinn des Satzes war ein anderer: “Keine Heimat zu haben” bedeutet im Verlagswesen, über kein nationales ‘Konsumentenetz’ zu verfügen, das dem Verlag einen kalkulierbaren ‘Verkaufserfolg’ sichern würde. Selbst wenn Castellanos Moya also ein großes salvadorianisches Publikum erreichen würde, so würde dennoch die geringe Zahl an potenziellen Käufern für einen Verlag der Größe von Tusquets niemals einen signifikanten Markt darstellen (Tenorio 2010: o. S.).

zur Folge gehabt hatte; er hatte darüber hinaus auch die Institutionen, Strukturen und Foren, die die Produktion, den Vertrieb und den Konsum von Kulturgütern ermöglicht hatten, verwüstet und zerstört. Davon war auch das Verlagswesen betroffen und für die Autoren bedeutete dies, dass die autonome Ausübung des schriftstellerischen Berufs vollkommen unmöglich war. Im Falle von Claudia Hernández kommt erschwerend hinzu, dass sich ihre literarische Produktion auf ein 'Miniatur-Territorium' beschränkt – im positiven Sinne einer kondensierten und konzentrierten Textproduktion. Es handelt sich um das Territorium der Kurzgeschichte, das sich der Darstellung spezifischer semantischer und narrativer Verdichtungsformen und -strukturen widmet (Balderston 2006; Ette 2008). Wie es der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Daniel Balderston nahegelegt hat, gestaltet sich die Kurzgeschichte als eine "poetics of prose" (2006: 466), welche einer Eigenlogik der Komposition und Konzision auf der Ausdrucks- sowie auf der Inhaltsebene folgt. Bekanntlich verfügt diese erzählerische Tradition in Lateinamerika über eine lange, abwechslungsreiche und vielfältige Geschichte – an dieser Stelle seien exemplarisch nur Horacio Quiroga, Nellie Campobello, María Luisa Bombal, Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso oder Juan Rulfo erwähnt. Und dennoch stößt das Genre der Erzählung heutzutage in den transnationalen Verlagen wenn überhaupt nur auf ein geringes Interesse; dies ist insbesondere dann der Fall, wenn der Autor oder die Autorin einzig und allein Erzählungen vorzuweisen hat. Zahlreiche Literaturgeschichten Lateinamerikas belegen die Randposition der Kurzgeschichte und deren Stigmatisierung als "género menor" im Kanon (Oviedo 2001; Pupo Walker/González Echevarría 2006; Rössner 2007; Barrera 2008), insbesondere im Vergleich zur deutlich bekannteren Roman-Produktion Lateinamerikas im internationalen Kontext. Gleichwohl heben sie das ästhetische Programm der literarischen Kondensierung und seine Eigenlogik hervor.

Um diesem Desinteresse an der Gattung entgegenzuwirken oder um möglicherweise gar an den Gesetzen des globalisierten Marktes zu rütteln – und im Sinne Balderstons einer Poetik der (konzisen) Prosa nachzugehen – beschloss Hernández indessen, dieser 'anderen' Seite, dem Mini-Territorium der Erzählung treu zu bleiben. Claudia Hernández' skizzierte Momentaufnahmen wurden in ihrer Zurückhaltung und Knappheit als vom Tod durchzogene Mini-Erzählungen interpretiert, welche den inneren, verletzten Zustand der Individuen aufspüren, die gerade erst der traumatischen Erfahrung eines Bürgerkrieges entkommen sind (Villalta

2004; Rodríguez 2009; Cortez 2010). Damit setzen sie eine Art literarische Genealogie fort, die von der mexikanischen Autorin Nellie Campobello (1900–1986) mit der Veröffentlichung ihres Kurzgeschichtenbandes *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* im Jahre 1930 ihren Beginn fand. Campobellos Mini-Erzählungen gelingt in ihrer Kürze eine von dem damals herrschenden politischen Diskurs entledigte und zugleich zuverlässige, glaubwürdige Narration der mexikanischen Revolution, jenseits der populistischen und republikanischen Rhetorik des Heldentums, aus einer bis dahin unerwarteten Perspektive: dem ehrlichen – fast kalten – und zugleich zärtlichen Blick eines kleinen Mädchens, das mit einer beunruhigenden Natürlichkeit über den sie umgebenden Tod erzählt. Campobellos späte, aber enthusiastische Wiederentdeckung u. a. durch den mexikanischen Essayisten und Literaturwissenschaftler Jorge Aguilar Mora und die Neuauflage von *Cartucho* im Jahr 2000 verdeutlichen nicht nur die Jahrzehnte andauernde Marginalisierung von Nellie Campobellos Werk innerhalb des mexikanischen Literaturkanons, sondern postulieren darüber hinaus auch die Relevanz von *Cartucho* als literarischem Vorläufer und ästhetischem Ursprung von Juan Rulfos *Pedro Páramo* (1955), dem paradigmatischen Werk des neuen lateinamerikanischen Romans (Aguilar Mora, “Prólogo” in Campobello 2000: 9–43).

Die zentral formulierte Problematik einer künstlerischen Ausdrucksform, die der Frage nach den Möglichkeiten der Darstellungskraft von Konzision als Erzählmodell nachgeht, verbindet Campobellos und Hernández’ Kurzgeschichten. Denn beide nehmen anhand dieser ästhetischen Reflexion eine zweifache Erkundung des Literarischen vor: Zum einen werden semantische und narrative Verfahren verhandelt und ausprobiert; zum anderen nimmt das Phänomen der Gewalt in der Literatur eine Schlüsselposition der inneren Logik des Schreibens ein.

## II.

Der Erzählband *De fronteras* (2007) umfasst sechzehn Kurzgeschichten, deren Umfang zwischen zwei und sechs Seiten variiert. Die Titel der einzelnen Erzählungen verweisen auf eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Situationen und eigentümlicher Szenarien, etwa in den Erzählungen “Molestias de tener un rinoceronte” (“Die Last, ein Rhinoceros zu haben”), “Un hombre desnudo en casa” (“Ein nackter Mann zuhause”), “El án-

gel del baño” (“Der Engel des Bades”) oder “Trampa para cucarachas #17” (“Kakerlakenfalle Nr. 17”). Andererseits finden sich auch einfache, offenbar unschuldige, gängige Titel wie “Hechos de un buen ciudadano” (“Taten/Tatsachen eines guten Bürgers”, Teil I und Teil II), “Carretera sin buey” (“Straße ohne Ochse”) oder “Lluvia del trópico” (“Tropenregen”). Die Rolle der Titel erweist sich im Rezeptionsprozess als unerlässliches Element für die Entschlüsselung der Mini-Fiktionen. Diese Paratexte (Genette 1996) können sowohl auf die Zerstörung einer natürlichen Ordnung deuten, wie es bei “Die Last, ein Rhinoceros zu haben” der Fall ist, oder beim Leser Ratlosigkeit hervorrufen, wie es das Diptychon “Taten/Tatsachen eines guten Bürgers”, Teil I und Teil II illustriert, indem der scheinbar positive Titel sich als eine ironische Inversion entpuppt. Nur eine dieser Kurzgeschichten enthält in ihrem Titel bereits das Wort “Tod” (“Manual del hijo muerto”, “Handreichung zum Fall des toten Kindes”). Obwohl dies zweifelsfrei die direkteste Referenz auf eines der Themen ist, mit denen sich die Autorin in ihrem Buch in besonderer Weise beschäftigt und auseinandersetzt, nämlich die Omnipräsenz des Todes und der Gewalt sowie die pragmatischen Formen mittels derer die Figuren gegen den Tod ankämpfen oder mit ihm zusammenleben (Villalta 2004: 1), bedient sich der Titel einer expliziten Intertextualität. Hierauf werde ich später zurückkommen.

Ferner ist diese Sammlung an Kurzgeschichten auch materiell nach einer Logik der Konzision entworfen worden, da der textuelle Raum und dessen Knappheit durch klare Grenzen bestimmt wird. Die Grenzen des Buches – darauf macht bereits der Titel aufmerksam – sind zahlreich, vielfältig und allgegenwärtig. Wir ‘sehen’ die Grenzen zwischen den einzelnen Texten: In dieser Ausgabe werden sie hervorgehoben durch das immer wiederkehrende Bild eines verschwommenen Weges in den Horizont, das jeder Erzählung vorangeht. Wir ‘lesen’ in den Erzählungen die Grenzen von Städten, Häusern und Zimmern, die von den Figuren bewohnt und überschritten werden, die Grenzen der einzelnen Figuren sowie diejenigen zwischen zwei Individuen oder zwischen Mensch und Tier; und wir ‘lesen’ ebenso die porösen und unscharfen Grenzen zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen, zwischen Realität und Irrealität, zwischen Leben und Tod. Überdies erzeugt das Leitmotiv der Grenzüberschreitung in den unterschiedlichen Geschichten auch eine Meta-Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen der Verdichtungsform. Auf der Inhaltsebene repräsentiert sie eine entmenschlichte Welt, die sich gänzlich im Zerfall

befindet; eine Welt, in der die vorherrschenden dichotomischen Handlungsmuster von Ablehnung und der Suche nach Anerkennung bestimmt werden: der Ablehnung aller Elemente, Situationen und Praktiken, die ein festes System oder eine feste Ordnung (zer-)stören und der Anerkennung durch eine desensibilisierte Gesellschaft (Cortez 2010: 185–230). Diese dehumanisierte Gesellschaft wird durch die Metapher des verstümmelten menschlichen Körpers inszeniert. Gewalt hat hier keinen politischen Hintergrund, Kadaver und verstümmelte Körper füllen die Kurzgeschichten; ihre Ursachen entziehen sich dem Leser, der mit einer Chronik der Gewalt konfrontiert wird. In „Hechos de un buen ciudadano“ (Teil I) lebt der gewaltsame Tod bereits an der Seite der Bürger, er hat sich ohne weitere Komplikationen in ihren Häusern eingenistet:

Había un cadáver cuando llegué. En la cocina. De mujer. Lacerado. Y estaba fresco: aún era mineral el olor de la sangre que le quedaba. El rostro me era desconocido, pero el cuerpo me recordaba al de mi madre por las rodillas huesudas y tan sobresalientes como si no le pertenecieran, como si se las hubiera prestado otra mujer mucha más alta y más flaca que ella. 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 le había 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.

Como cualquier buen ciudadano habría hecho, no esperé a que apareciera mensaje alguno en la radio o en la televisión, sino que hice imprimir uno en el periódico que decía: “Busco dueño de cadáver de muchacha joven de carnes rollizas, rodillas saltonas y cara de llamarse Lívida. Fue abandonada en mi cocina, muy cerca de la refrigeradora, herida y casi vacía de sangre. Información al 271-0122.” (Hernández 2007: 17)

Mit diesem Beginn ‘in medias res’ eines namenlosen Protagonisten, der zugleich der Ich-Erzähler ist, kreierte die Kurzgeschichte durch die Gegenüberstellung Lebende/Tote eine für den Leser deutlich erkennbare Gewalt, die sich aber gleichzeitig einer rationalen Erklärung entzieht. Der Raum des familiären Heims wird in dieser Erzählung von Leichen und verstümmelten Körpern heimgesucht. Der Grund ihres Erscheinens ist unbekannt, und dennoch warten sie mit unerwarteten Konsequenzen für diejenigen Personen auf, die sie finden: Durch die bereits leblosen Körper der Toten bietet sich paradoxerweise den Lebenden die Möglichkeit der Kommunikation. Die Frage nach dem Zusammenleben verlagert sich auf einen Raum, der vom Tod regiert wird – einem niemals natürlichen, sondern immer ge-



waltsamen Tod. Dies wirft die Frage nach dem (Zusammen-)Leben mit einem bereits normalisierten Gewalttod auf, der, so erzählt es die Geschichte ironisch, zur Quelle des Gemeinschaftssinns geworden ist.

Im Bezug auf die technische und stilistische Ausarbeitung der Erzählungen von *De fronteras* muss auf einen Aspekt hingewiesen werden, der auf prägnante Art und Weise das Buch durchzieht: den Gebrauch einer einfachen, direkten, genauen und freien Sprache, die in einem lakonischen und nüchternen Ton, fast dialoglos und meist in indirekter Rede erzählt. Sie ist geprägt von außergewöhnlichen, sogar phantastischen Begebenheiten und durchzogen von einer konstanten Präsenz der Ironie. In “Hechos de un buen ciudadano” (Teil II) wird mit den Leichen, die sich in der Küche eines beliebigen Bürgers anhäufen, auf ‘korrekte’ und ‘angemessene’ Art und Weise verfahren, nach den Normen von Sauberkeit und Ordnung:

[...] me dispuse a lavar los cadáveres para quitarles el exceso de sal. Demoré tres días en conseguirlo. Luego, cuando estuvieron listos, los corté con cuidado para que no fueran a crujir demasiado los huesos y llamaran la atención de los vecinos. Después herví los trozos, deshilé la carne y la mezclé con una salsa hecha con los tomates que cultivo en mi jardín. El sabor era inmejorable. Estaba yo seguro de que gustaría, así que llevé el guiso a los sitios que albergan pordioseros, indigentes y ancianos y les serví abundantes porciones las veces que desearon.

[...] La ciudad entera lo supo y me aplaudió en un acto público en el que fui llamado hombre bueno y ciudadano meritísimo. Yo acepté el homenaje con humildad y expliqué entonces que no eran necesarias tantas atenciones para conmigo, que yo era un hombre como todos y que sólo había hecho lo que cualquiera – de verdad, cualquiera – habría hecho. (Hernández 2007: 42)

Der nüchterne Ton wird verstärkt durch kurze Sätze und eine logisch-syntaktische Anordnung im Stile eines Rezeptes oder einer Bedienungsanleitung. In der Ausdrucksweise des erzählenden Protagonisten ist eine eitle und berechnende Natürlichkeit auszumachen; der Impuls, dem Modell des guten Bürgers zu entsprechen, durchdringt seine Sprache und seine Ausdrucksform: effektiv, direkt und präzise. Die von der Gesellschaft verstoßenen, weggeworfenen Körper, die sich in seiner Küche ansammeln, werden ihr ‘zurückgegeben’, in Form von Almosen für die Marginalisierten, die Bettler, Bedürftigen und Alten.

“Manual del hijo muerto” entwickelt diese Sprache noch weiter. Die Erzählung tarnt sich in ihrer Struktur und ihrem Ton als Handbuch oder Bedienungsanleitung. Sie übermittelt Anweisungen an Eltern, die einen Sohn verloren haben (einen ‘desaparecido?’) und die dessen verstümmelten Körper im eigenen Haus empfangen. An dieser Stelle muss die durch-



aus offensichtliche intertextuelle Referenz auf Julio Cortázers *Historias de cronopios y de famas* von 1962 erwähnt werden und hierbei vor allem der Teil “Manual de instrucciones”, jene bekannte Serie, die “Instrucciones para llorar”, “Instrucciones para cantar”, “Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo”, “Instrucciones para matar hormigas en Roma”, “Instrucciones para subir una escalera” und “Instrucciones para dar cuerda al reloj” enthält.<sup>5</sup> Die Erzählung von Hernández zeugt jedoch nicht von der spielerischen Dimension, die in den Anweisungen von Cortázar noch dominierte.

Die grafische Darstellung des nur zweieinhalb Seiten umfassenden “Manual del hijo muerto” besteht aus einem Untertitel (“Cuando el hijo está en forma de trozos”), zwei Kästchen mit Erläuterungen und schließlich zwei Fußzeilen, die praktische Anweisungen über das Handwerk des Zusammenfügens des Körpers geben. Eines der Kästchen macht auf die Wichtigkeit aufmerksam, die der definitiven Absicherung beigemessen werden muss, ob man nicht die Reste eines falschen Sohnes erhalten habe (Hernández 2007: 107), das andere bietet einen Ratschlag, wie der tote Sohn auf dem Bett platziert werden muss, damit es den Anschein erweckt, man habe wieder “no solo a un hijo perfecto, sino a uno vivo” (Hernández 2007: 108) im Haus. Bei dem Text handelt es sich lediglich – so suggerieren es die Nummerierung der Seiten und einige Formulierungen – um einen kleinen Ausschnitt eines umfassenderen Handbuchs.

Der Gebrauch von Ausdrücken wie “se recomienda que” und “se sugiere que” wird kombiniert mit Verbalausdrücken wie “proceda”, “procure” oder “preste atención”. Zum Beispiel in den ersten Sätzen:

Causa especial emoción reconstruir el cuerpo del niño (24–25 años) que salió completo de la casa hace dos o seis días. Por tal razón, se recomienda tener a mano una caja de pañuelos desechables y no fumar durante el proceso, a fin de evitar humedecer o dañar con fuego y cenizas las delicadas piezas. Antes de iniciar la labor, se sugiere además cerciorarse de que cada una de las partes que le han sido entregadas se corresponda con las señas particulares de su hijo y ensamblen armoniosamente. (Hernández 2007: 107)

5 Die salvadorianische, in den USA lebende Literaturwissenschaftlerin Nilda C. Villalta hat in ihrer Doktorarbeit sowohl auf die intertextuelle Referenz von Hernández' Erzählung zu jener von Julio Cortázar hingewiesen, als auch auf den Bezug zu einer Erzählung von Luisa Valenzuela mit dem Titel “Los mejores calzados” (1980), in welcher das Thema der Verschwundenen mit Ironie und schwarzem Humor behandelt wird (Villalta 2004: 1–2).

Diese Verbalkombinationen werden in den folgenden Absätzen mit Imperativen wie “únalas”, “cúbralos” oder “rocíe” weitergeführt. Abgeschlossen wird die Handbuch-Erzählung im gleichen Ton, in Form eines Desiderats: “Muéstrelo a familiares y amigos. Reparta fotografías de cuando vivía. Llore cada vez que alguien mencione su nombre” (Hernández 2007: 109). Der verbale Schlag, der aus der Diskrepanz zwischen dem Sprachgebrauch und dem Inhalt der Worte resultiert, ist intensiv und wird gleichzeitig durch die Ironie verstärkt. Sie stellt jegliche Konvention in Frage, destrukturiert und deformiert sie: von der Konvention, die vorgibt, es seien in Wirklichkeit die Kinder, die ihre Eltern begraben, bis hin zu dem vor Beerdigungen abgehaltenen Ritual der Totenwache. Daneben werden absurde Daten aufgelistet: Anweisungen, die dem Vater oder der Mutter gegeben werden, um den Sohn soweit wiederherzustellen, dass sie ihm die Ehre der Trauerfeier erweisen können. Somit greift die Erzählung auf das Mittel der Ironie zurück, um auf die Normalisierung und Stabilisierung der Gewalt im täglichen Leben aufmerksam zu machen, deren haarsträubende Natürlichkeit durch die pragmatische Gleichgültigkeit der Erzählstimme aufgezeigt wird.

Räume wie das Heim, in anderen Erzählungen Hernández’ aber auch Abwasserkanäle, Straßen oder im Allgemeinen ein Komplex verschiedenartiger urbaner Räume, sind heimgesuchte, befallene Orte, randvoll mit Leichen und verstümmelten Körpern. Die Motive von omnipräsenter Gewalt und Tod werden stets im Verborgenen bleiben. Wenn also kein einziger Raum mehr Schutz, Geborgenheit und Sicherheit bietet, werden die Handlungen der Figuren von Pragmatismus, Intuition und vielleicht auch einem Willen dominiert, Wege des Zusammenlebens mit Tod und Gewalt zu finden, sie zu überleben oder sich ihnen anzuliefern.

### III.

Hernández schafft in *De fronteras* eine Reihe von Erzählungen, die gewissermaßen von einem ‘forensischen’ Blick<sup>6</sup> gelenkt sind, der die Lebenden ebenso wie die Toten in sämtliche Einzelteile zerlegt, der zoomorphe Transformationen und menschliche Transfigurationen aufzeigt und das

---

6 In seiner lateinischen Verwendung bedeutet ‘forensis’ dem Forum zugehörig oder vor dem Forum befindlich. Im Alten Rom hieß dies, vor dem Forum einen Kriminalfall und die zugehörigen Beweise zu präsentieren. Zur Verwendung des Begriffs in der zentralamerikanischen Literatur vgl. Rodríguez 2009: 225 ff.

Erscheinen sowohl rationaler als auch irrationaler Figuren mit sich bringt. Diese Figuren tauchen stets in Grenzgebieten auf. Beispielsweise mittags an einem Grenzposten, wie in der Erzählung “Mediodía de frontera” (Rodríguez 2009: 223 ff.). In dieser Geschichte begleitet ein Straßenhund eine Frau, die sich kurz zuvor die Zunge abgeschnitten hatte, während sie sich auf ihren Selbstmord in einer öffentlichen Toilette eines Grenzkontrollpostens vorbereitet. Sie will sich erhängen und gleichzeitig der Zurückweisung derjenigen vorbeugen, die sie mit heraushängender Zunge auffinden. Also verstümmelt sie sich selbst:

[El perro] cruza el umbral. Avanza medio metro. Mira. Vuelve sobre sus pasos, está asqueado. Ante sus ojos amarillos de perro hay una mujer con sangre en la blusa y una lengua en sus manos. [...] Ella le pide que regrese, que no se vaya, que no la deje. El perro accede ante los ojos temblorosos de ella. Le acerca con la pata un trapo para que se cubra la boca y le pregunta por cortesía qué sucedió y quién pudo hacerle eso. (Hernández 2007: 102)

Die Frau erklärt, sie wolle niemanden entsetzen (Hernández 2007: 102), wolle sich nur aufhängen, “ser una ahorcada feliz” (Hernández 2007: 103). Der Hund, so der Erzähler, verstehe sie. Mehr noch: Weder will er sie umstimmen, noch ihre Pläne durchkreuzen. Er will kein glückloses Leben verantworten müssen. Völlig unerwartet entscheidet sich die Frau dafür, den hungrigen Hund mit ihrer Zunge zu füttern. Die extreme Einsamkeit, in der sich beide befinden, erlaubt ihnen durch die Übergabe der Zunge und das Füttern des Tieres, für einen kurzen Moment eine Verbindung herzustellen: Er verspricht, an ihrer Seite zu bleiben, während sie sich aufhängt; sie liebkost ihn, da sie ihm nicht weiter danken kann, “como si fuera suyo” (Hernández 2007: 103). Ihre nächste Handlung besteht darin, ihren Mund mit Klebeband zu verkleben; sie ist nun eine stumme Frau, während der Hund Blut vom Boden aufleckt – die Reste der Zunge, die er verschlungen hat. Er verkörpert in dieser Erzählung die Entfremdung, die Formen, die die Beziehungen des Individuums zu seinem Umfeld angenommen haben. Die zerbrechliche Bande zwischen der Frau und dem Hund ist aufgrund des unmittelbar bevorstehenden Todes der Frau überhaupt erst möglich. Und weil der Hund – der die Türschwelle der verschmutzten und dreckigen Toilette auf der Suche nach etwas Essbarem überschritten hatte – bei ihr bleibt. So überschreitet auch der Leser eine weitere Schwelle und fragt sich nach den Grenzen zwischen Menschlichkeit und Tierhaftigkeit – sofern diese überhaupt existieren.

In einer anderen Erzählung, “Molestias de tener un rinoceronte”, wird die Geschichte eines Jungen erzählt, der im Gegenzug zum Verlust eines Arms ein kleines und verspieltes Nashorn erwirbt:

Que a uno le haga falta un brazo es incómodo cuando se tiene un rinoceronte. Se vuelve más difícil si el rinoceronte es pequeño y juguetero, como el mío. Es fastidioso. La gente de estas ciudades bonitas y pacíficas no está acostumbrada a ver a un muchacho con un brazo de menos y a un rinoceronte de más saltando a su alrededor. Uno se vuelve un espectáculo en las ciudades aburridas como ésta y tiene que andar por las calles soportando que la gente lo mire, le sonría y hasta se acerque para platicar de lo lindo que está su rinoceronte, señor, ¿no lo compró acá verdad? (Hernández 2007: 11)

Diese kontradiktorischen Bilder – ein Junge mit einem Arm zu wenig und einem Nashorn zu viel –, die sich die ganze Erzählung hindurch wiederholen, lenken die Aufmerksamkeit nicht auf das Trauma oder die Tragödie, die der Verlust eines Armes mit sich bringen kann, sondern auf das Nashorn, das seinen Platz eingenommen hat (Rodríguez 2009: 226–227). Ein phantastisches, im Alltag unerklärliches Element, das für “die Menschen dieser langweiligen Städte” zu einem Element der Ablenkung wird. Während der fehlende Arm zu einer Anspielung auf ein nicht ausgesprochenes Trauma wird – verlor er den Arm im Krieg? Bei einem Unfall? Ist er Opfer eines Verbrechens geworden? –, spielt das Auftauchen des Nashorns, das den Status des Unvollständigen repräsentiert, gleichzeitig auf die Verklärung des erlebten Traumas an, wie bereits die Analyse der US-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Ana Patricia Rodríguez zeigte. In den Worten des Protagonisten: “uno se vuelve un espectáculo”. Das Herumspazieren mit einem Rhinoceros stattet die Geschichte mit phantastischen Elementen aus, die sich als Erzählinstrument oder -strategie womöglich am besten zur Verbalisierung des inkompletten Daseins oder Fehlens eignen. Erneut eine verstümmelte Figur. Die Menschen dieser “schönen und friedlichen Städte”, wie es der namenlose Protagonist ironisch ausdrückt, fragen den Jungen nicht nach seinem *fehlenden* Arm, nach den Gründen, den Schuldigen oder dem Leben ohne den Arm, sondern sie fragen ihn nach dem *vorhandenen* Nashorn. Es wird als Spektakel bewundert und beobachtet, man will es gar erwerben. Wie Ana Patricia Rodríguez treffend festgestellt hat, wollen die Menschen jener Städte kein weiteres Zeugnis mehr hören, kein weiteres Geständnis, keine weitere realistische Erzählung; sie wollen mehr über das Nashorn erfahren (2009: 226–227). Am Ende bleibt das Nashorn bei dem Jungen, zu dessen gro-

ßem Erstaunen: Er denkt, wie schön es doch sei, dass das Nashorn lieber ihm – einem Unvollständigen – folgen möchte als “a cualquiera de los que están completos” (Hernández 2007: 12).

In “Carretera sin buey” wird die Geschichte eines Mannes erzählt, dem es, nachdem er einen Ochsen überfahren hat, unmöglich ist, mit der Schuld des begangenen Verbrechens zu leben; er kann die Abwesenheit des Tieres am Straßenrand nicht ertragen und entschließt sich dazu, den Platz des Ochsen einzunehmen. Wie uns der Erzähler jedoch bald mitteilt, scheitert sein Vorhaben: “[...] por más que lo intentaba, no conseguía actuar como buey” (Hernández 2007: 24). Sein vergeblicher Versuch, sich in den Ochsen zu verwandeln, wird von einer kollektiven Erzählstimme hervorgehoben. Die Insassen eines vorbeifahrenden Autos bremsen ab, im Glauben, etwas gesehen zu haben:

[...] nos engañaron nuestros ojos, que vieron una silueta animal a la orilla del camino que, de lejos, parecía un buey algo flaco, pero hermoso, que miraba a la eternidad sin compañía desde una curva de la carretera. Quisimos unirnos a su contemplación, estar con él, ver lo que él miraba. (Hernández 2007: 23)

Die Enttäuschung der Gruppe ist groß, als sie sich ihres Irrtums bewusst werden. Denn, so erzählen sie zu Beginn der Geschichte: “De haber sabido que se trataba de un ser humano, no habríamos detenido el automóvil. Ni siquiera habríamos disminuido la velocidad” (Hernández 2007: 23). Die salvadorianische, in den USA lebende Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Beatriz Cortez macht in ihrem Buch *Estética del cinismo* (2010) deutlich, dass die Erzählung aus der Perspektive derer geschildert werde, die die kulturelle Deutungshoheit innehaben. Diese ermächtigt sie dazu, jene zu beobachten und zu beurteilen, die sich abseits, am Rande befinden, wie in diesem Fall der Mann, der aus dem Blickwinkel der Straße wie ein Ochse aussehe.

Die Leere, die der Ochse hinterlässt, ist für die Erzählung von großer Bedeutung, da seiner Abwesenheit eine enorme Relevanz zugeschrieben wird. So erwidert der Erzähler dem Mann am Straßenrand: “Nos detenemos solo para contemplar de cerca animales, nunca para ver personas, mucho menos personas que parecen animales” (Hernández 2007: 23 f.). Zudem hat der Mann ab dem Zeitpunkt, an dem er sich mit dem Verlust des Ochsen konfrontiert sieht, alles verloren, sein Dasein und seine Bedeutung als Mensch. Er opfert sich, verzichtet auf seine Freiheit, auf sein Leben. Über die Erzählstimme erfahren wir, dass die Mutter des Man-

nes immer wieder von ihr bezahlte Menschen zu ihm schickt, um ihn zur Rückkehr nach Hause zu überreden. Doch es gibt keinen Weg zurück.

Als die Reisenden den Mann entdecken und seine Geschichte erfahren, entschließen sie sich dazu, ihm Ratschläge für die Transformation in einen Ochsen zu erteilen. Mehr noch, damit er sich in eine angemessene und glaubhafte Version des Tieres verwandeln könne: “le aseguramos que parecería un buey ante los ojos de cualquiera si nos obedecía” (Hernández 2007: 24). Und so endet die Geschichte mit dem Akt seiner Kastration, seiner Verstümmelung, die er hemmungslos eigenhändig mit einer zerbrochenen Glasflasche ausführt. Seine Beobachter, die ihm zuvor die Flasche überreicht hatten, bleiben als Zeugen anwesend, um den korrekten Vollzug der Tat sicherzustellen. Damit entspricht der Mann den Wünschen jener, die aus ihm ein Tier machen wollen, einen Ochsen. Erst als das neue Aussehen des Mannes – der nun etwas mehr zu einem Ochsen geworden ist – ihre Wünsche zufriedenstellt, entschließen sich die Reisenden dazu, aufzubrechen und mit hoher Geschwindigkeit ihre Heimfahrt anzutreten, zurück in ihre Welt voller Möglichkeiten. Sie lassen den Mann, der ein Ochse sein wollte, zurück.

#### IV.

Viele der Erzählungen von Hernández vermitteln einen Blick auf die Konsequenzen der verschiedenen Erscheinungsformen von Gewalt und ihren Einfluss auf die Menschen, auf deren persönliche Beziehungen und ihren Bezug zur Welt – auf einen Raum, der von einer verborgenen Gewalt dominiert wird. Indem diese Kurzgeschichten spezifische Verdichtungsformen darstellen, lösen sie Verstehensprozesse aus, die insgesamt exemplarisch für die Funktionsweisen der Literatur sind (Ette 2008: 1 ff.). Die Geschichten sind verankert in einem eindringlichen Gefühl von Unsicherheit, in verdeckten Traumata. Sprechende Tiere stoßen auf Menschen, die die realistischen Konstruktionen der heutigen Gesellschaft untergraben, indem sie undenkbar und fast phantastische Situationen als natürlich erleben, wie der Junge ohne Arm, der mit seinem kleinen Nashorn umherzieht oder der Mann, der auf alles verzichtet, um sich in den Ochsen zu verwandeln, den er zuvor überfahren hatte. Der absurde Umgang mit Gewalt und die Allgegenwärtigkeit des Todes scheinen sich in den konzisen Erzählungen und erzählten Grenzüberschreitungen von

Hernández in *Prätex*te zu verwandeln, um modellhaft – mit einer direkten, einfachen Sprache und einem forensischen Blick – eine Röntgenaufnahme des menschlichen Daseins vorzunehmen.

Übersetzung: Sabine Erbrich

### Literaturverzeichnis

- BALDERSTON, Daniel (2006): “El cuento hispanoamericano del siglo xx”. In: Pupo Walker, Enrique/González Echevarría, Roberto (Hg.): *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo xx*. Madrid: Gredos, 467–497.
- BARRERA, Trinidad (Hg.) (2008): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Bd. 3: *Siglo xx*. Madrid: Cátedra.
- CAMPOBELLO, Nellie (2000): *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Prolog und Chronologie von Jorge Aguilar Mora. México: ERA.
- CORTEZ, Beatriz (2010): *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.
- ETTE, Ottmar (Hg.) (2008): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- GENETTE, Gérard (1996): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2002): *Mediodía de frontera*. San Salvador: DPI.
- (2007): *De fronteras*. Guatemala: Editorial Piedra Santa.
- JARAMILLO-LEVI, Enrique (Hg.) (2003): *Pequeñas resistencias*. Bd 2: *Antología del cuento centroamericano*. Madrid: Páginas de Espuma.
- MACKENBACH, Werner (Hg.) (2002): *Papayas und Bananen. Erotische und andere Erzählungen aus Zentralamerika*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.
- (Hg.) (2004): *Cicatrices: un retrato del cuento centroamericano*. Vorwort von Franz Galich, Einleitung von Werner Mackenbach. Managua: anamá.
- MEJÍA, José (Hg.) (2002): *Los centroamericanos: antología de cuentos*. Madrid: Alfaguara.
- OVIDIO, José Miguel (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Bd. 4. Madrid: Alianza.
- PUPO WALKER, Enrique/GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (Hg.) (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo xx*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ, Ana Patricia (2009): *Dividing the Isthmus. Central American Transnational Histories, Literatures, and Cultures*. Austin: Texas Univ. Press.
- RÖSSNER, Michael (2007): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- TAMAYO, Guido (Hg.) (2007): *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*. Bogotá: Ediciones B.



- TENORIO, María (2010): "Vivir de la literatura". In: *Contrapunto*, 01.08.2010. <[http://www.contrapunto.com.sv/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3648:noticias-de-el-salvador-contrapunto&catid=35:columnistas&Itemid=55](http://www.contrapunto.com.sv/index.php?option=com_content&view=article&id=3648:noticias-de-el-salvador-contrapunto&catid=35:columnistas&Itemid=55)> [29.11.2010].
- VALENCIA, Margarita (2007): "Los asesinos prudentes". In: *Semana.com, suplemento Arcadia* 23.08.2007. <[http://www.semana.com/wf\\_InfoArticulo.aspx?idArt=105749](http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?idArt=105749)> [29.11.2010].
- VILLALTA, Nilda C. (2004): *Despiadada(s) ciudad(es): el imaginario salvadoreño más allá de la guerra civil, el testimonio y la inmigración*. College Park: Univ. of Maryland at College Park [Doktorarbeit, elektronische Veröffentlichung].