
Trans-gresiones fronterizas e identitarias en *El verbo J* de Claudia Hernández desde una perspectiva narrativo-sensorial¹

*Trans-Gressing Borders and Identities in Claudia Hernández' *El verbo J* from a Narrative-Sensorial Perspective*

MARIE SCHOUPS

Universiteit Gent, Bélgica
marie.schoups@ugent.be

Resumen: En *El verbo J* (2018) Claudia Hernández aborda la problemática de la migración y la violencia que caracteriza su país desde una perspectiva queer. La incongruencia entre el sexo y el género experimentada por la protagonista desde la niñez complica la sensación de pertenencia al propio cuerpo y, junto al rechazo social y la pobreza, motiva el desplazamiento geográfico a temprana edad. El entorno violento al igual que el conflicto sexual contribuyen a desestabilizar la imagen de la inocencia infantil y la definición de la identidad, una búsqueda que se manifiesta tanto en la complejidad de la estructura narrativa como en el recurso a los sentidos. La temática fronteriza y la identidad queer de la protagonista le permiten a Hernández cuestionar estructuras y conceptualizaciones dominantes, como la familia, la reproducción, y la jerarquía sensorial.

Palabras clave: narratología, estudios sensoriales, infancia, transgénero, *queer*, migración

Abstract: In *El verbo J* (2018) Claudia Hernández addresses from a queer perspective the issue of migration and violence that marks her country. The incongruence between sex and gender experienced by the protagonist from childhood on complicates the feeling of belonging in her own body and, together with social rejection and poverty, motivates the geographical displacement at an early age. The violent environment as well as the sexual conflict contribute to the destabilization of the image of childhood innocence as well as the determination of identity, a search that is expressed both through the complexity of the narrative structure and in the recourse to the senses. The theme of the border and the protagonist's queer identity allow Hernández to question dominant structures and conceptualizations such as family, reproduction, and sensorial hierarchy.

Keywords: Narratology, Sensory Studies, Childhood, Transgender, *Queer*, Migration

Recibido: septiembre de 2020; **aceptado:** octubre de 2021.

Cómo citar: Schoups, Marie, "Trans-gresiones fronterizas e identitarias en *El verbo J* de Claudia Hernández desde una perspectiva narrativo-sensorial". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 42 (2021): 96-114. Web.

¹ Agradezco las observaciones y la ayuda en la búsqueda de fuentes a Rita De Maeseneer (Universidad de Amberes), Tania Pleitez Vela (Universidad de El Salvador/Bergische Universität Wuppertal) y Elena Ritondale (Universidad Autónoma de Barcelona).

Introducción

La frontera entre México y Estados Unidos genera una gran variedad de obras literarias que muchas veces tratan temas como la violencia y la militarización fronteriza, la movilización humana, identidades y traumas transculturales. Debido a eventos en las últimas décadas, como la “crisis” migratoria de 2014, han surgido nuevas tendencias y temáticas en la literatura. Por una parte, la figura del niño está cada vez más presente, lo cual ilustran publicaciones como *Campeón gabacho* (2015) de Aura Xilonen, *Yo tuve un sueño* (2018) de Juan Pablo Villalobos y *Lost Children Archive* (2019) de Valeria Luiselli. Por otra parte, el enfoque en la región nortea de México se ha ido ampliando hacia el sur del país y Centroamérica. En consecuencia, se incluyen historias de centroamericanos y sus periplos migratorios, a través de múltiples fronteras. Aunque se han hecho bastantes investigaciones sobre adultos en un contexto de violencia fronteriza (véase Kunz, Palaversich, Vilanova), faltan estudios centrados en la figura del niño.¹ Además, se tiende a privilegiar la dimensión geopolítica sin indagar mucho en otros tipos de fronteras.

Una de las voces centroamericanas que ofrecen otra aproximación a la(s) frontera(s) mexicana(s), es la de la escritora salvadoreña Claudia Hernández, quien aborda la problemática de las fronteras y la violencia que caracteriza su país a partir de una perspectiva de género en su novela más reciente, *El verbo J* (2018). Cuenta la historia de Jasmine, una mujer trans que se vio obligada a huir de niño² de su país natal por no corresponder a las convenciones heteronormativas y por vivir en una situación precaria. Tanto su país natal como su propio cuerpo son espacios hostiles en los que no se siente segura, espacios que la expulsan.³ De ahí que se pueda hablar de una doble migración; la protagonista transgrede fronteras físicas, geográficas y de género: “En *El verbo J* hay una dramática y casi necesaria separación del país de origen, un nomadismo obligado, un exilio del cuerpo e intentos de reapropiación” (Jossa, “Exilios del cuerpo” 871-872). Arguyo que tanto el aspecto narrativo como sensorial se relacionan con la búsqueda de identidad por parte del personaje principal. Mientras que la compleja estructura narrativa refleja la indeterminación sexual, los sentidos enfatizan el conflicto interno y externo a la vez, es decir, el

¹ Aunque existe aún poca crítica literaria de la figura infantil en la novela de frontera, en el campo de la sociología, cabe mencionar a Rossana Reguillo y José Manuel Valenzuela, cuyos estudios se concentran en la posición del niño en la frontera y sus alrededores.

² Utilizo el término “niño” como hiperónimo para menores de 18 años, sin negar las diferencias y especificidades de la “niñez” frente a la “adolescencia”. Aparte de algunas referencias a sus siete y trece años, no hay menciones de la edad de la protagonista. Se refiere al paso del tiempo de manera sutil. Sin embargo, el hecho de que, al final de la novela, algunos de sus compañeros de la infancia estén casados con hijos, sugiere que la protagonista también ha llegado a la adultez.

³ En el primer capítulo, “Yo”, la narradora refiere a sí misma en femenino, aunque más adelante resulta que no abandona su identidad masculina por completo. Además, con alguna excepción, los otros personajes, y los narradores de los siguientes capítulos, siguen refiriéndose a la narradora como un “él”. Esta ambigüedad lingüística parece reforzar la identitaria. Sin embargo, por motivos de claridad y coherencia, excepto en las citas textuales de la novela, siempre llamaré al personaje principal en femenino (es decir, “la protagonista”).

enfrentamiento a su propio cuerpo e identidad, al igual que el rechazo social. El análisis comprende tres etapas. En primer lugar, propongo mostrar que se desestabiliza la imagen dominante de la inocencia infantil, ya que las asociaciones como la protección en un hogar seguro o la supuesta indefinición sexual infantil colapsan en el contexto violento en que se encuentra la protagonista. Ya a una edad temprana es rodeada por la agresividad y se subraya su otredad sexual, su *queerness*. En segundo lugar, desde los títulos de los capítulos que siguen, los diferentes pronombres personales en la conjugación de un verbo (yo-tú-él-ella/eso-nosotros-ustedes-ellos), es obvio que las perspectivas alternan con una gran frecuencia, de modo que la situación narratológica recalca la falta de estabilidad de la protagonista. Sin embargo, una aproximación más positiva podría consistir en considerar la división de los capítulos, que van de singular a plural, como una paulatina incorporación del individuo a una nueva familia, que se aleja de la suya natal. En tercer lugar, en todo este proceso destacan ciertos sentidos. Sobre todo, se manifiestan lo táctil y lo olfativo en su vertiente negativa y positiva, aunque no logran excluir el impacto de lo visual. Por medio de este análisis llegaré a la conclusión de que la temática fronteriza y el énfasis en la identidad de género permiten a Hernández cuestionar estructuras y conceptualizaciones dominantes, como la familia, la reproducción, y la jerarquía sensorial.

Niñez *queer*/exilio de género

Bajo la influencia de pensadores como Rousseau y Locke se fundó el mito occidental de la inocencia infantil que ha marcado el imaginario literario hasta hoy en día, aunque es contrarrestado cada vez más por imágenes de niños crueles, egoístas y abusivos (véase Dinter, Dodou). La inocencia del niño puede ser asociada a la despreocupación, la creatividad, la imaginación, lo lúdico (véase Huizinga), la futuridad y potencialidad (véase Agamben, Beauvais). A la vez, puede dar lugar a la vulnerabilidad y al abuso sexual, físico o psicológico al igual que a la explotación. Esta vertiente más bien destructiva está muy presente en la novela. En *El verbo J* se problematiza la imagen de la infancia como una época inocente, sin responsabilidades o miedos ya que, desde su nacimiento, la protagonista está en peligro desde un punto de vista familiar y social.

En cuanto al contexto familiar, su casa no representa un hogar seguro, porque su padre, alcoholico, es violento e intenta matarla varias veces: “mi padre sacó la pistola que usaba en su trabajo, me llamó Hijo de la gran puta, me la puso en la cara y dijo Te voy a matar” (Hernández 35-36). Sin embargo, al contrario de lo que piensa la protagonista (y el lector), la ira del padre no está motivada por la sexualidad “desviante” de su hijo. Hacia el final de la novela, su hermana se entera de que el padre no es el procreador y que está herido en su machismo porque su esposa lo ha engañado: “Por eso que no lo quería. Por eso era que lo trataba como lo trataba. Le habían metido en el nido un huevo de otro animal. Entonces estaba muy molesto por eso” (1882-1884), le explica cuando confiesa que él mismo mató al padre biológico. No obstante, no es seguro que la protagonista se entere, ya que su hermana nunca le revela el contenido de la

conversación. Por lo que refiere a la madre, para protegerla, la envía a jugar en la calle. Paradójicamente, la expulsa de lo doméstico, lo privado, que suele ser relacionado con la protección y la seguridad, y prefiere lo público que generalmente implica una mayor exposición al peligro. Luego, la manda a la escuela de noche, en un intento de alejarla de sus compañeros de edad, y más específicamente de un compañero que le gusta mucho a la protagonista, quien está convencida de que su madre “prefería verme muerto a que yo fuera culero” (236), una palabra que dice no entender a esa edad. De esta manera, la novela cuestiona las estructuras patriarcales y familiares. El *pater familias*, figura que debería constituir un ejemplo para sus hijos, no cumple con su tarea de protector. Al contrario, representa la amenaza principal para la seguridad. La madre tampoco brinda el cariño tan anhelado por el personaje principal, sino que su protección consiste en alejarla del hogar. El amor maternal se manifiesta mediante un distanciamiento. A nivel social, tampoco lleva una vida despreocupada. Para aportar al hogar tiene que empezar a trabajar a la edad de siete años: “El hecho de que se me estuvieran cayendo los dientes era señal de que incluso podía trabajar de noche” (65). Al igual que sus hermanas mayores, está obligada a contribuir en el hogar. Sin embargo, dada su edad prematura, resulta difícil encontrar un trabajo donde la acepten, ya que “no era permitido contratar a menores de edad” (248). De ahí que pase por varios puestos, trabajando en situaciones precarias, por ejemplo, como vigilante de noche. Sus padres prefieren exponerla al riesgo que implica este puesto ilegal e inseguro para protegerla tanto de un reclutamiento militar como de la aversión social.

Ahora bien, la falta de protección tanto en casa como en la calle conllevan una problematización de la inocencia infantil. Otro elemento que contribuye a esta desestabilización es su identidad sexual. De ahí que sea relevante para la novela indagar en la supuesta inocencia sexual o incluso la asexualidad durante la niñez. Matt Fournier destaca al respecto: “[t]he innocence defining childhood is, in fact, tied to a set of original physical incapacities –forming words, feeling genital stimulation– which their developing bodies progressively escape, through a series of undefined thresholds” (115). Advierte que “children are supposed to escape, at least temporarily, sexual difference” (111). O, como apunta Kathryn Bond Stockton, “the child [...] is not allowed to be sexual” (7). En el caso del personaje principal, se muestra ignorante en cuanto a su sexualidad porque, al enamorarse del “niño más hermoso que alguna vez había visto” (Hernández 205), intuye que sus preferencias tienen algo particular: “en ese entonces yo no estaba enterada de mis preferencias. Sabía nomás que prefería estar con los niños que con las niñas, pero no para jugar a los soldados, sino por la sensación que me provocaba la proximidad con ellos” (92-94). Aparte de la supuesta inocencia sexual, Steven Bruhm y Natasha Hurley señalan que “children are also officially, tacitly, assumed to be heterosexual” (IX). Esta convicción de que los niños son asexuales o como mucho heterosexuales se ha ido transformando en las últimas décadas. La proliferación de maneras alternativas de expresar la sexualidad infantil implica a su vez el surgimiento de nuevas formas de control y regulación (véase Bruhm y Hurley X). Se puede observar

también en *El verbo J*, ya que la heroína parece caber en la categoría del “*queer child, the child whose play confirms neither the comfortable stories of child (a)sexuality nor the supposedly blissful promises of adult heteronormativity*” (IX). Lo *queer* en su asociación con la alteridad sexual (véase X) consiste en la problematización de la relación entre el sexo biológico y la identidad de género y la superación de binarismos rígidos, ya que lo *queer*, en la propuesta de Eve Kosofsky Sedgwick, es: “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or *can’t be* made) to signify monolithically” (8; cursivas en el original).⁴

Como sostienen Bruhm y Hurley, no son tanto los mismos niños, sino los adultos quienes definen a los niños como *queer*. Lo mismo sucede en *El verbo J*, donde los demás personajes le hacen percibir su “otredad”, por ejemplo, al llamar la atención sobre costumbres que se consideran femeninas y, de ahí, inaceptables para un varón, como la preferencia por el color rosa o el modo afeminado de moverse. En consecuencia, es considerada como un peligro, una amenaza del orden establecido y la seguridad de los otros niños. Sobre todo, los adultos temían que sus hijos “se contagiaran de mis maneras si se acercaban demasiado. Les decían que eran hombres y debían hacer cosas de tales para seguir siéndolo” (Hernández 97-98). Esta percepción del niño como “a contaminating phenomenon” corresponde a lo que Fournier ha llamado “epidemic logic” (110). Al colocar a la protagonista en una posición de “enemigo”, se corrompe la inocencia infantil. La quieren someter a normas de conducta aceptadas, por ejemplo, en cuanto a la preferencia por ciertos colores: “El rosa no es para hombres” (Hernández 200), pero no logran hacerlo, y por consiguiente se sienten incómodos e incluso intimidados. Paradójicamente, el hecho de que los demás la vean como una amenaza, pone en peligro su vida. Para su seguridad, tiene que salir del país. En aquel momento tiene apenas trece años, la edad que se suele considerar como la transición entre niñez y adolescencia. Esta separación se inicia con el intento de algunos soldados de reclutarla en el ejército. Al incorporarla a esta institución machista, procuran suprimir tanto su inocencia infantil como sus costumbres y preferencias femeninas. Después del reclutamiento fallido, la familia se muda a otro asentamiento. El rechazo por parte del entorno se vuelve cada vez más hostil e incluso su madre se da cuenta de que si no se va, “moriría ese mismo día” (269).⁵ De esta manera, se convierte en “gender refugee”, este tipo de refugiados que se definen como: “people who

⁴ La acuñación de la teoría *queer* suele ser atribuida a Teresa de Lauretis con su publicación de *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* (1991), con la cual buscó matizar el término y la comunidad de los *gays* y así superar las desigualdades raciales y genéricas que caracterizaban aquella comunidad (véase Beemyn y Eliason 163-164). Sin embargo, Beemyn y Eliason arguyen que existen múltiples definiciones conflictivas dentro de la *queer theory*, la cual constituye una subrama de los *gender studies*, aquel campo interdisciplinario que se concentra en cuestiones relativas a la identidad de género y la representación del género.

⁵ Como tiene alrededor de trece años cuando emigra, la transición a la adolescencia es subrayada e incluso acelerada por la experiencia migratoria. No sólo dejaría atrás su patria, sino también su niñez.

can make claims to refugee status, fleeing their countries of origin based on the persecution of their gender identity [...] their issues pertain to their gender identity and birth-assigned sex being perceived as incongruent” (Camminga 8). En El Salvador, muchas personas son víctimas de lo que Amaral Arévalo denomina “movilidad forzada” a consecuencia de su identidad de género o su orientación sexual. Son consideradas como “disidentes de las normas binarias del género” (135). Las personas LGBT(Q+) sufren discriminación, violencia y abuso de diferentes formas y, además, les es negado el acceso a ciertos “bienes culturales, simbólicos, sociales y económicos” (Arévalo 140). Arévalo habla de “la pared”, que consiste en la “violencia homofóbica” (146) social e institucional, y de “la espada”, que se refiere a las persecuciones por parte de las maras –las pandillas de narcotráfico dominantes en El Salvador–. Estas dos fuerzas obligan a personas como Jasmine a huir de su país natal, en búsqueda de un refugio y libertad sexual. La incongruencia entre sexo e identidad de género no solo la convierte en objeto de odio en su país natal, sino que la hace aún más vulnerable que otros niños migrantes que emprenden este viaje transfronterizo sin compañía, una condición que propicia el abuso sexual, físico y psicológico. Veamos cómo esta inestabilidad tanto ontológica como sexual se refleja en la estructura narrativa.

La indeterminación sexual en la estructura narrativa

La articulación narratológica subraya la búsqueda identitaria y sexual de la protagonista que, además del *queer child* anteriormente mencionado, podría ser tildada de “transgender”,⁶ que “often incorporates, but is not solely restricted to, practices and identities such as transvestism, transsexuality, drag, cross-dressing and genderqueer” (Camminga 12). Refiere a diferentes formas de ser que ponen en cuestión la conexión entre el sexo biológico y el género como construcción cultural. En el caso de Jasmine, se transforma constantemente, pero nunca pasa por cambios físicos permanentes (mediante operaciones quirúrgicas) y más bien experimenta con su identidad de género al vestirse de mujer. De ahí que el personaje principal responda a la definición propuesta por Virginia Prince: “a transgender was somebody who permanently changed social gender through the public presentation of self, without recourse to genital transformation” (cit. en Stryker 4). Este cambio permanente implica una falta de estabilidad que, en el caso que nos ocupa, se manifiesta en la estructura narrativa, marcada por una alternancia entre diferentes voces.

Veamos más de cerca cómo se ha armado la novela. Está dividida en ocho capítulos, que se titulan mediante pronombres personales (y uno demostrativo): “Yo”, “Tú”, “Él”, “Ella”, “Eso”, “Nosotros”, “Ustedes” y “Ellos”. En cada

⁶ Stephen Whittle arguye que el prefijo “trans” como expresión de identidad puede ser adoptado por diferentes personas y utilizado en diferentes contextos. El final del milenio anterior fue marcado por un creciente interés académico por los sujetos trans, que dejaron de ser considerados como enfermos: “This fundamental shift was built upon within academia, and enabled trans men and women to reclaim the reality of their bodies, to create with them what they would, and to leave the linguistic determination of those bodies open to exploration and invention. To this extent, trans studies is a true linking of feminist and queer theory” (XII).

capítulo toma la palabra otro personaje, cuyas observaciones se mezclan con las de la protagonista, sin que las transiciones estén claramente señaladas.⁷ Debido a este vaivén constante e inesperado no es fácil detectar quién es el narrador. Esta particular articulación narrativa se relaciona con la situación de Jasmine en diferentes niveles. En primer lugar, subraya la inestabilidad ontológica. En segundo lugar, representa el estatus de alteridad que le es asignado en su país natal. Luego influye asimismo en el proceso de incorporación del personaje principal a una suerte de nueva familia que le ofrece cariño y apoyo. Por tanto, la complejidad de la estructura narratológica refleja la inestabilidad ontológica, la búsqueda de seguridad, la sensación de desplazamiento y la cuestión de pertenencia.

Desde la primera frase el foco está en la búsqueda del yo, sujeto explicitado en el incipit: “Yo estoy bien. Sé que voy a estarlo” (Hernández 31). A primera vista, la situación narratológica del primer capítulo es bastante clara, ya que el personaje principal es la única narradora. En primera persona narra sus experiencias infantiles en retrospectión, de lo cual se percata el lector cuando surge esta frase: “El roce o la simple vista hacían que sintiera *algo que ahora de vieja ya no siento*, algo acá en el estómago que era como el hambre, pero me ponía nerviosa y alegre a la vez” (94-95; la cursiva es mía, M.S.). Luego, en el capítulo Tú, que inicia con: “Tú, my dear, eras el más frágil” (302), la narradora es una amiga íntima, que la protagonista conoce de una comunidad religiosa de la que ambas han sido excluidas y que llegará a ser su compañera de piso. Al contrario de sus hermanas, esta amiga está al tanto de gran parte de su historia, de los abusos y maltratos que ha sufrido. El uso de “tú” refleja la intimidad o la cercanía entre la narradora y el personaje principal. En “Él” narra una de las hermanas gemelas en tercera persona, pero veremos que cambia la instancia narrativa cuando se trata de sucesos que ella no conoce:

No sabía [la hermana] qué podía haber sucedido para que tuvieran que ingresarlo [a la protagonista] en el hospital de emergencia. Había muchas cosas que ignoraba. Por ejemplo, no sabía que el trabajo de busboy no lo había conseguido por medio de un anuncio que había sido colocado en el tablero escolar. (589-591)

La persona que realmente le había procurado este trabajo era un hombre viejo, que había conocido gracias a un amigo de la escuela a la que la mandó su hermana, y quien le paga para acostarse con él. Para cubrir el verdadero motivo de sus ingresos repentinos y generosos, trabaja como *busboy*⁸ en el restaurante

⁷ Claudia Hernández utilizó la misma técnica en dos textos anteriores: el cuento “La han despedido de nuevo”, parte de la colección de cuentos *Olvida uno* (2005) y la novela *Roza tumba quemada* (2017). En cada caso, la complejidad narrativa refleja la situación inestable de las protagonistas y desjerarquiza las voces narrativas. En *El verbo J*, parece tener una función doble, ya que no solo hace referencia a la inestabilidad personal, sino que también revela la multitud de voces (personas) que rodean al personaje principal. Hernández “no sólo narra la historia de un personaje, sino que la de su red de apoyo, de una comunidad” (Cáceres Villalón s.p.).

⁸ En Estados Unidos, un *busboy* o *busgirl*, es un empleado de un restaurante cuya función principal consiste en recoger y poner la mesa. Los *bussers* son inferiores a los meseros. El diccionario *Merriam-Webster* define “busboy” como “a waiter’s assistant” o “one who removes dirty dishes and resets tables in a restaurant”. Consultado en <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/busboy>>.

de un amigo del viejo. Luego, en “Ella”, habla el cuñado, el esposo de la hermana que narra en el capítulo anterior: “Ella fue una sorpresa para todos” (858). En esta primera frase, “ella” refiere al nacimiento inesperado de la hija del narrador y prima de la protagonista, “concebida en un momento en que todos pensaban que no podía suceder porque habían tomado las medidas para que no pasara” (858). Además, es el capítulo en el que el personaje principal aparece como mujer por primera vez. Por fin puede “ser públicamente ‘ella’” (Jossa, “Exilios del cuerpo” 872), apropiándose del nombre de Jasmine, de modo que la frase inicial puede aplicarse a ambas: a Jasmine y a su prima. El “él” del tercer capítulo evoluciona hacia una “ella”, aunque esta transformación no es permanente, porque la transición hacia una mujer se limita al vestirse y maquillarse como tal, así como veremos más adelante en relación con lo visual.

A continuación, se alterna constantemente entre hombre innominado y mujer con el nombre de Jasmine, el único nombre propio de la novela. El anónimo es una estrategia literaria recurrente en la obra de Hernández, cuyos “personajes [...] no se identifican con sus nombres, sino con algún título genérico” (Corea s.p.). Es el caso de las hermanas, los padres y los amigos: solo importa su relación con Jasmine. El acto de nombrar constituye un paso importante en el proceso de identificación, por muy precaria que sea. De ahí que sea interesante que se nombre exclusivamente la contraparte femenina, y que la “personalidad masculina” quede sin nombre a lo largo de la novela. Podría constituir una manera de resistir la represión vivida por la protagonista en su país natal, donde le prohíben desarrollar su identidad auténtica. Se otorga un lugar central a este personaje marginalizado, tanto por su entorno íntimo, debido a su identidad sexual, como por la sociedad, al ser migrante. Por tanto, al otorgarle un nombre, Hernández reivindica y da voz a aquella figura condenada a los márgenes de la sociedad.

El cambio incesante entre identidades podría relacionarse con el título: la jota podría ser una referencia a Jasmine, nombre de su identidad femenina, una identidad que no corresponde a un estado fijo y estable, sino dinámico y sujeto a cambio continuo. La Real Academia Española define “verbo” como: “sonido o sonidos que expresan una idea”. La idea que se expresaría en este caso es la de Jasmine, el sentirse mujer. Además, se conjuga a J(asmine) en los diferentes capítulos. Así, la estructura narratológica recuerda un ejercicio de conjugación de un verbo cuya tercera acepción es: “clase de palabras cuyos elementos pueden tener variación de persona, número, tiempo, modo y aspecto”. Se va definiendo a sí misma según su relación con la instancia narrativa. Así, se pone en tela de juicio la conceptualización de género como una categoría estable, por un lado, y la de una dualidad o división rígida entre masculino y femenino, por otro. Jasmine “era una manera de ser menos él y más una flor” (Hernández 1063). No se declara hombre ni mujer, se representa a sí misma como una entidad entre los dos, parece que se siente más cómoda en este cambio incesante entre apariencias. Nunca abandona por completo su identidad masculina e incluso sus amigos y familiares siguen distinguiendo entre estas dos personalidades: “Tanto Jasmine como tú van a ser bien recibidos” (1764), le dice su hermana. A este

respecto, es interesante observar que la ampliación hacia lo femenino de modo explícito no se lleva a cabo hasta llegar a Estados Unidos, de adolescente.⁹

Los diferentes capítulos comentados indican que la indeterminación narratológica refleja la indeterminación de género, una suerte de indefinición que se manifiesta en dos niveles: “One signifies the existence of bodily or psychic identifications that complicate, or venture outside, a correlation between male/masculine and female/feminine. The other is the impossibility of fully determining the correlation between biological sex and gender identity” (Aizura 144).

Esta imposibilidad de determinar la relación entre sexo biológico e identidad de género repercute también sobre el nivel lingüístico, ya que a veces alterna entre declinaciones masculinas y femeninas, como se puede observar en esta conversación entre el personaje principal y su novio: “Una puede ser acá como quiera ser. Uno. Eso dije. No: dijiste una. Dije uno” (Hernández 964). La protagonista carece de estructuras lingüísticas que expresen su identidad en una sola palabra: “soy su tío. Y su tía también” (1069). Esto acentúa la precariedad de la situación de Jasmine:

Al relativizar los conceptos de la sexualidad por medio del juego lingüístico, [se desvía] la atención del receptor hacia la zona de contacto de los dos géneros sexuales: el “entre” de las categorías binarias de la masculinidad y la feminidad, la zona gris de la transición. (Kulawik s.p.)

Además, la rectificación por parte del novio indica que no acepta la identificación femenina de su pareja. El lenguaje contribuye a aumentar la indeterminación también en cuanto a su condición médica, porque nunca se especifica que la enfermedad que padece sea el sida, como puede verse en el quinto capítulo, que se titula “Eso”, en el cual recibe el diagnóstico “positivo”: “Pues, tu resultado fue positivo. Silencio. ¿Comprende lo que digo? Sí: que es positivo. No: estoy diciendo que es positivo. OK. Positivo es algo positivo. No siempre. En este caso, positivo es negativo” (Hernández 1141-1143). El lenguaje se queda corto cuando se trata de la expresión de lo médico y del tabú de la muerte que la enfermedad puede causar. Se percibe un miedo de determinar, ya que así se concretizaría, o se fijaría, la muerte inevitable. La protagonista, cuya vida fue marcada por la carencia de puntos de anclaje, encontrará al final la situación más fija posible, la muerte.

Ahora bien, en cuanto a la diferencia de la protagonista frente a los demás, esta estructura narrativa “pone un énfasis especial en cómo se relacionan los demás con el personaje principal” (Corea s.p.). Al representar al personaje principal exclusivamente en relación con los otros personajes, se evoca y se destaca su alteridad. La posición del “otro” le es asignada desde la primera escena de la novela, que relata su nacimiento: “A este niño va [usted = la madre] a tener que tratarlo distinto al resto. ¿Tiene algo malo? Está en el sitio equivocado”

⁹ Según Gabriele Bizzarri la jota del título también podría referir a “joto” (17), la palabra utilizada en México y Honduras para referirse a sujetos homosexuales. El *Diccionario de la Real Academia Española* la categoriza como un “despectivo coloquial” que significa “hombre homosexual”. En este sentido, el título referiría a los insultos (por analogía con *the n word*), las diferentes formas de violencia y abuso (físico y mental) que sufre Jasmine.

(Hernández 34). Siempre se alejará de lo que se considera “normal”, y así, siempre será *queer*. Es el rechazo de su entorno el que contribuye a la sensación de no pertenecer, lo cual conlleva el desplazamiento geográfico. A consecuencia de la falta de aceptación por su entorno íntimo, busca incorporarse a otra familia. Primordial en este acto de crear una familia es la agencia en contraste con su falta en el contexto de la familia natal. Zengin constata que los personajes trans construyen redes de apoyo, familias *queer*, que parecen concordar con la definición que propone Kath Weston: “families we choose resembled networks in the sense that they could cross household lines, and both were based on ties that radiated outward from individuals like spokes on a wheel” (109). La familia constituye “one of the most contested intimate sites in trans people’s lives, a site that is intimately intertwined with an ethics of care in the face of everyday violence” (Zengin 42) y, muchas veces, por falta de aceptación o apoyo por parte de la familia biológica, se crea otra, constituida por amigos íntimos, quienes “re-claim the intimate familial space abandoned by trans people’s natal family members, replacing the functional and emotional role of the family, transforming their friendship network into ‘queer’ familial ties, and announcing themselves as the ‘real’ family” (42). En *El verbo J*, el proceso de la creación de una familia alternativa se refleja en el cambio gradual de pronombres personales singulares a plurales. Los primeros tres capítulos, “Yo”, “Tú” y “Él”, atestiguan de una soledad existencial, ya que la protagonista aún no ha encontrado a quienes la acepten. En “Tú”, se narra cómo intentó incorporarse a una iglesia, cuyos miembros se enteran de sus preferencias sexuales y la expulsan, después de someterla a abuso psicológico humillándola: “Hicieron públicos todos los defectos que habías confesado desde tu llegada y te pidieron que te fueras con ellos a donde fuera que pertenecieras. De inmediato” (Hernández 489-490). El capítulo “Eso”, que inicia con el diagnóstico, sirve como bisagra entre la vida solitaria y comunitaria. Aunque se trata de una mala noticia, una enfermedad cuyos efectos significarán mucho sufrimiento y no llevarán nunca a una curación, tiene consecuencias positivas. Su nueva familia consiste sobre todo en otros personajes seropositivos. Paradójicamente, las huellas corporales del abuso sexual hacen que, por primera vez, se sienta aceptada. Ya no es diferente, sino que ha encontrado a otros que tienen las mismas preferencias. Los eventos traumáticos que conforman su vida no llegan a desanimarla por completo: “La vulnerabilidad es acompañada por la fortaleza y la resistencia de la protagonista en su tránsito a través de las fronteras de las naciones, del género, del dolor y de la enfermedad” (Jossa, “Exilios del cuerpo” 872). La exclusión que ha experimentado en la niñez (yo) da paso a la inclusión en un grupo de amigos (nosotros). Es una familia *queer* en el sentido de que no se trata de una familia biológica o “normal”.

Aunque termina creando su propia familia electiva, no se aleja por completo de la biológica. Sus hermanas (las gemelas), que también viven en Estados Unidos, son los únicos familiares que nunca dejan de apoyarla. Es más, la protagonista ayuda a su hermana a tener una hija: “Estarían perpetuados. Su hija sería también la de su hermano” (Hernández 1946). Cabe destacar que no concibe a la hija con su hermana, sino con una amiga que como madre sustituta

acepta “dar a luz una hija para la [hermana de la protagonista] que no había podido tener una” (1942). Aun así, se desestabiliza la estructura familiar tradicional, ya que la niña será al mismo tiempo la sobrina y la hija biológica de la protagonista. En el último capítulo, que evoca el regreso a su casa natal, hay otra señal de no abandono de la primera “familia” en un primer paso de reconciliación con su padre, ya que este le pide disculpas por teléfono.

A lo largo de la novela, se producen retornos constantes al pasado que no le suelta, ya que el personaje principal es perseguido por sus traumas, los abusos sexuales, físicos y verbales que experimenta. Sin embargo, la novela termina con un párrafo en el futuro, lo que podría indicar que ha hecho las paces con el pasado, lo cual no necesariamente implica su borramiento. El retorno al pasado ahora toma la forma de su identidad masculina, que podría constituir una manera de mantener vivo al niño que había sido, y de esta manera, al lugar de origen, El Salvador, que además de ser un espacio hostil donde se complicaron la inocencia y seguridad infantil, constituye asimismo el inicio de su exploración identitaria. Ahora bien, la enfermedad llevará a su muerte, porque el sida implica un “constantly diminishing future” (Halberstam 2), pero parte de él sobrevivirá en su hija. De este modo combate la aversión, o la incomodidad, hacia niños transgénero que consistiría, según Fournier, en el hecho de que “children represent an investment in the future, and transgender children seem to threaten their own reproductive future” (111). La creación de una familia alternativa –que disputa la heteronormatividad– y el hecho de que sea el padre biológico de la hija de su hermana, al igual que la imposibilidad de una larga vida a consecuencia de su enfermedad, hacen pensar en lo que Judith Halberstam ha llamado *queer temporalities*: “Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction” (1). El contexto sidario no es totalmente desastroso: “And yet queer time, even as it emerges from the AIDS crisis, is not only about compression and annihilation; it is also about the potentiality of a life unscripted by the conventions of family, inheritance, and child rearing” (2). Esta temporalidad alternativa se aplica también al caso de *El verbo J*, pero se observan puntos de divergencia con las definiciones propuestas por Halberstam. Es decir, en el caso de Jasmine, no se cancelan por completo los elementos de la familia o de la reproducción, ya que aparecen de modo alternativo. La temporalidad *queer* aquí referiría más bien al hecho de que Jasmine desafía las expectativas de su entorno. Se opone a las instituciones tradicionales como la familia, el matrimonio heteronormativo o la reproducción tradicional, pero en lugar de abandonarlas, se las apropia a su manera.

Además, se puede observar cierta circularidad en la estructura, porque algunos elementos del inicio reaparecen hacia el final. La novela inicia con el nacimiento de la protagonista y termina con el nacimiento de su hija. Aunque escapa de las convenciones heteronormativas, llega a ser padre. Al mismo tiempo es entonces cuando se reencuentra con su amigo salvadoreño de quien se enamoró en el primer capítulo, la razón primordial por la cual su madre la alejó de sus compañeros de edad. El amigo “[l]legará con su esposa y sus hijos” (Hernández 2081). Aunque no de la misma manera, los viejos amigos han con-

struido su propia vida, su propia familia. Resulta que los elementos mismos que contribuían a la “otredad”, ahora llegan a confirmar su bienestar, la aceptación por el entorno. Por fin parece capaz de enfrentarse a su situación actual. No solo se ha reconciliado con su pasado, también se adueña de su presente. Vemos que la estructura narrativa introduce una serie de preguntas inherentes al cuestionamiento identitario de la protagonista. Sigamos investigando el tema desde el punto de vista sensorial.

Conflictos sensoriales

Desde la antigua Grecia, se distinguen entre (por lo menos) cinco sentidos. En el mundo occidental, los sentidos visuales y auditivos se consideran superiores, porque implican distancia entre sujeto y objeto percibido, en contraste con el gusto, el tacto y el olor, que requieren contacto, o al menos más proximidad (véase Jay 310). La predominancia de la vista aumentó durante el Siglo de las Luces, cuando se propagó el denominado ocularcentrismo como camino directo hacia la razón. En las ciencias humanas, se percibe un giro sensorial desde finales del milenio anterior, o como apunta Michael Bull, “a *sensual revolution in the humanities*” (5). Aunque la jerarquía (occidental) tradicional sigue en pie, con la vista y el oído en los dos primeros puestos, se observa un creciente interés por los demás sentidos, lo que dio lugar a subcampos como los *smell studies*, o *touch studies*. Bull enfatiza la importancia del enfoque sensorial al argüir que los sentidos “mediate the relationship between self and society, mind and body, idea and object” (5). Por eso, el énfasis en las sensaciones, los sentimientos y la corporalidad que caracteriza a *El verbo J* podría relacionarse asimismo con los *affect studies*, un enfoque que ha ido ganando terreno en las humanidades en las últimas décadas. Aunque existen discrepancias en las teorías, el afecto constituye el mecanismo subyacente a los sentimientos y las emociones. Brian Massumi, refiriendo a Spinoza, define afecto como “a third state, an excluded middle, prior to the distinction between activity and passivity” (93). Es en este sentido que se puede abordar lo sensorial, ya que los afectos se producen mediante los sentidos, y al mismo tiempo, “affect is synaesthetic, implying a participation of the senses in each other” (Massumi 96). En *El verbo J*, los diferentes usos y asociaciones de los sentidos revelan el conflicto tanto personal como social.¹⁰ Es decir, la presencia innegable de los sentidos supuestamente inferiores hace referencia a las sensaciones internas, apuntando al proceso problemático por medio del cual la protagonista negocia su identidad de género, mientras que lo visual se relaciona con lo exterior, la apariencia física.

Empecemos con el gusto. La capacidad de distinguir sabores es recurrente

¹⁰ En “El verbo afectar: afectos y discreción en *El verbo J* de Claudia Hernández” (2020), Emanuela Jossa explora los diferentes significados de dicho verbo y cómo se manifiestan en la novela, estableciendo que “en *El verbo J* el enlace entre la estética, los afectos y la política es constituido justamente por el cuerpo de la protagonista siempre ‘afectado’” (285). No indaga explícitamente en los sentidos y sus connotaciones, pero subraya la relación entre los afectos y el cuerpo: “El lugar de la disidencia, discretamente disruptivo, no es un espacio geográfico, sino el cuerpo de Jasmine. Sus afectos. Su agencia” (303).

en diferentes momentos en la novela. El gusto representa la fascinación por lo desconocido, el anhelo de probar cosas nuevas: “Quería una manzana de las que vendían en la plaza. Nunca había probado una [...] porque queríamos probar el sabor que decían que tenía los que no compartían con nosotros” (Hernández 81-85). Se asocia lo gustativo con experiencias excitantes, con aventuras que expanden sus horizontes. Sin embargo, los efectos del sida se manifiestan asimismo mediante este sentido, pero de modo perjudicial: “Debía aprovechar: llegaría el momento en que perdería el hambre o la habilidad para distinguir sabores” (1209). Esta fascinación por lo desconocido concretada en los nuevos gustos es ilustrativa del carácter de la protagonista. No solo quiere probar la comida desconocida, sino que también quiere probar lugares ajenos. Esto explica también por qué tiene que desplazarse a un país lejano para poder desarrollar su identidad. Solo en un nuevo lugar llegará a ser aceptada. Sin embargo, a veces esta curiosidad por lo distinto la lleva a situaciones problemáticas, como cuando ofrece su cuerpo al dueño del restaurante donde trabaja porque quiere “probar la comida que servían en el comedor de allá” (673). Cuando se cansa de estos descubrimientos, cuando lo desconocido se ha vuelto conocido y, además, incómodo y violento, resulta que ya es tarde. No puede escapar. Lo emocionante de los sabores desconocidos va disminuyendo, al adquirir una connotación de riesgo.

Lo olfativo y lo táctil, relacionados estrechamente con lo auditivo, corresponden a la expresión de su ser de modo destructivo, al igual que constructivo. Las connotaciones sensoriales fluctuantes apuntan al conflicto al que se enfrenta la protagonista en su búsqueda de libertad. Los sentidos táctiles, auditivos y olfativos explicitan la violencia que sufre como ser masculino y como Jasmine. En los primeros capítulos, predomina lo que Slavoj Žižek ha denominado la violencia subjetiva,¹¹ es decir, aquella que puede ser atribuida a un agresor concreto (véase 1). En *El verbo J*, este tipo de violencia toma la forma de agresividad verbal y física. En primer lugar, la violencia verbal, lo auditivo, consiste en los insultos que hacen referencia a su preferencia sexual: “Ya cállate, culero, sin que yo supiera qué querían decirme con esa palabra” (Hernández 132). Además de “culero” la llaman “marica” y otras “cosas muy feas” (799), cuyos significados aún desconoce en la infancia, pero entiende que no es un halago. Luego, aparece otro elemento auditivo que se relaciona con la violencia. En la casa del hombre viejo quien le paga por sexo, “cada habitación tenía sensores que producían un sonido diferente, con el que el dueño del lugar podía saber, sin preguntar, en qué parte de ella te encontrabas” (629-630). Los sonidos artificiales, basados en el movimiento, sirven como mecanismo de control. Además, el cuarto principal no dispone de estos sensores, pero de esta sala llegan los sonidos de “gemidos, de movimientos bruscos y de satisfacción” (632). Los sonidos humanos que

¹¹ El filósofo Slavoj Žižek distingue entre violencia subjetiva y objetiva. La violencia subjetiva es aquella que se puede atribuir a un sujeto concreto, “a clearly identifiable agent” (Žižek 1). Es la forma más visible de la violencia. Además de la violencia subjetiva, Žižek define la objetiva, que se divide en dos tipos: la simbólica y la sistémica. La primera está relacionada con diferentes formas y usos del lenguaje y su “imposition to a certain universe of meaning” (2), mientras que la violencia sistémica consiste en las consecuencias catastróficas del funcionamiento de las estructuras y los sistemas políticos y económicos (véase 2).

ue resuenan desde este cuarto refieren al abuso sexual que soporta ahí dentro, una de las diferentes formas de violencia física, lo táctil, de las que es víctima, en el sentido descrito por Zengin: “Some touches are deemed to receive no response or they are far from being reciprocal. They are destructive and communicate power and domination. Rape, for instance, is one of them” (200-201). Los sonidos van acompañados de lo táctil también en los golpes que le asestan: “golpearme en los baños, golpearme en los pasillos, golpearme en los salones de clases sin que los profesores les dijeran algo o los llevaran a comparecer con el director” (Hernández 202-203). Así, el tacto canaliza su relación con los demás, en este caso, de modo violento y cruel.

El impacto de la violencia táctil no es exclusivamente físico, sino también emocional, ya que los golpes y otros contactos no deseados generan un trauma psicológico. De las múltiples violaciones, los recuerdos que tiene más presentes, son el olor de los hombres y la sensación táctil de sus cuerpos: “de los hombres recordaba el olor y la forma cómo cada uno de ellos se sentía dentro de su cuerpo” (898). El recuerdo del olor trae consigo imágenes traumáticas, que la protagonista parece querer cubrir al adoptar para su identidad femenina el nombre del jazmín, una flor asociada con olores dulces. Cuando aparece como Jasmine por primera vez, lo visual (sobre lo cual volveremos) y el olor son lo que más se nota: “Era la más hermosa [la prima] en la piñata hasta que llegó Jasmine. Nadie podía dejar de verla. La piel, el cabello, la ropa, el olor. Todo en ella era perfecto” (1051-1052). Al igual que el olor, lo táctil llega a asociarse con lo bueno, e incluso a lo cariñoso. En primer lugar, tocar al otro, este acto sin mediatez, es visto como un acto de amor. Sin embargo, durante la niñez, este tipo de contacto no le es permitido:

Habría querido decir [el muchachito] que era mi hermano menor y, con ese pretexto, tomarlo de la mano todo el camino, pero era tan bello y tan distinto a mí y a los otros niños de la zona que nadie lo habría creído. Parecía más un hijo de las casas que tenían agua corriente. Fue el único amigo que tuve en ese sitio. (219-221)

Siente una atracción muy fuerte, que no se expresa en palabras sino en el deseo de tocarle las manos, las piernas, un anhelo de tocarle el cuerpo: “Tenía las piernas muy moldeadas. [...] Quería tocarlas, pero nunca lo hice” (226-227). Para la protagonista implica sensaciones afectuosas, pero si llegara a tocar a su amigo, hubiera sido castigada por su madre, o los compañeros de edad (motivados por sus padres), que desapruban del contacto físico entre hombres.

Los besos constituyen asimismo una forma de tactilidad, que representan tanto el abuso como el amor, ya que, a lo largo de la novela, la besan diferentes personas, con motivos divergentes. Es decir, es besada por hombres viejos que la someten a abusos sexuales, al igual que por novios y amantes. Otro ejemplo de las asociaciones y los afectos contradictorios de lo táctil es la noche, ya que, para la protagonista, representa tanto un *locus horribilis* como un *locus amoenus*. En la infancia, la oscuridad de la noche representa una amenaza: “La noche me daba mucho miedo” (250). Como su madre la quiere alejar de sus compañeros, la inscribe en una escuela nocturna, donde es golpeada. Años más tarde, ya en

Estados Unidos, en cambio, es de noche cuando la protagonista y sus compañeros se sienten a gusto. Cuando se apagan las luces de las casas, tienen la libertad de moverse por los parques, encontrar a otros amantes. La noche, como inversión del día, implica liberación. Entonces, lo visual y lo táctil se entrelazan, porque es en la oscuridad que la golpean en su niñez, pero cuando llega a la edad adulta, es allí que descubre otro tipo de contacto físico con los hombres y que puede hacer realidad los deseos que tiempo atrás habían sido mal vistos por su entorno. La disminución nocturna de la visibilidad, que implicaba golpes en la infancia, en la edad adulta posibilita los roces de otros hombres. Esta última observación ya sugiere que a pesar de la importancia de los sentidos llamados menores, no se excluye la presencia de lo visual. Aunque el tratamiento de los sentidos en la novela se aleja de la jerarquía occidental, lo visual desempeña un papel importante en cuanto a su identidad femenina, que depende tanto de la percepción del otro como de su propia mirada. Jasmine confirma la teoría de Judith Butler para quien el género es performativo, una identidad inestable que se va redefiniendo constantemente: “Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*” (179; cursivas en el original). Esta estilización es fundamental en el caso de Jasmine, ya que su aparición física determina su femineidad. Lo visual se relaciona con su imagen hacia fuera, sirve como escenificación o exteriorización de su identidad femenina. Al inicio, se viste como Jasmine en la privacidad de su casa: “Jasmine era solo para él, para cuando está en casa y no quería sentirse vulnerable” (Hernández 1072). En cuanto va avanzando la novela, recibe más atención y confirmación como Jasmine. Empieza a participar en espectáculos públicos como tal, que tienen mucho éxito. Hasta se convierte en una figura ejemplar: “Hay otros chicos que visten como chicas que agradecerían que las apoyaras en sus presentaciones” (1358). Guarda su identidad masculina para los momentos íntimos, pero “Jasmine era más para los escenarios” (1367), piensa la protagonista en cierto momento.

La importancia de la percepción del otro se origina en la infancia, ya que, en aquella época, fue rechazada por su entorno y eran también la opinión y la mirada de fuera las que determinaban su posición dentro de la sociedad. Tiene una figura femenina (cuerpo, postura, gestos afeminados), lo que engendra sentimientos nocivos en los demás: “Para ese tiempo, mi madre se empeñó en dos cosas: en que me alejara de ese niño y en que me hiciera hombre” (244). Incluso en Estados Unidos, no todos la aceptan así. Uno de los primeros novios que tiene, le prohíbe vestirse de mujer o ponerse maquillaje: “no te pintes la boca. No. Eso es para mujeres. Sí. Tú no eres una vieja. No. No te quiero pintarrajeado” (953). Las primeras veces que se maquilla es para cubrir los moretones, “una vía para que la gente no notara los golpes que todavía no habían sanado” (1063-1064). Primero los demás crean su aspecto visual, al golpearla, pero también al prohibirle vestirse de mujer, pero después es él (masculino) quien se crea a sí misma (femenino) en términos visuales. Por tanto, observamos cómo los sentidos y las diferentes asociaciones que suscitan, revelan la búsqueda de iden-

tividad de la protagonista, mostrando cómo logra encontrar una suerte de equilibrio en medio de la inestabilidad social y personal.

Conclusión

El verbo J es una novela que trata diferentes tipos de fronteras, tanto espaciales como ontológico-sexuales. El uso del tropo del cruce de la frontera para abordar la cuestión del género recuerda a las chicanas, quienes utilizan la frontera como herramienta epistémica y expresiva para hablar del género. Es interesante que en *Borderlands/La frontera*, Gloria Anzaldúa yuxtapone de modo visionario la figura de la mestiza y del *queer*:

The *mestizo* and the *queer* exist at this time and point on the evolutionary continuum for a purpose. We are a blending that proves that all blood is intricately woven together, and that we are spawned out of similar souls. (107)

Ambos términos refieren a una hibridez que se manifiesta a nivel ontológico y geográfico a la vez, una inestabilidad que podemos relacionar con la situación trans de Jasmine. Hernández combina y entreteteje elementos temáticos relacionados con la frontera espacial, sexual e identitaria. Para empezar, el motivo principal del viaje transfronterizo no es tanto la reunificación familiar ni tampoco la pobreza –aunque estos factores refuerzan su decisión– sino que la protagonista emprende este periplo en una búsqueda de libertad, tanto sexual como ontológica. La novela narra una “identity trajectory in which the protagonist’s corporeality is temporarily suppressed by societal and cultural codes, and which is then renegotiated through the migratory process” (Bond 91). Su sexualidad incita diferentes formas de violencia: subjetiva, sistémica y simbólica (véase Žižek). En este artículo el enfoque está más bien en la violencia subjetiva, dada su relación inmediata con la corporalidad y el aparato sensorial. Están presentes asimismo las violencias sistémica y simbólica, porque no se acepta su otredad, y este rechazo se manifiesta mediante discursos explícitos e implícitos. Es interesante observar que, aunque en el contexto migratorio entre México y Estados Unidos este último suele tener la peor reputación, en esta novela se resalta la violencia en México. La esperanza de la protagonista, “México parecía ser el sitio que me salvaría” (Hernández 298), se desvanece casi inmediatamente después de su llegada allí. Cae en las garras de hombres malignos, es abusada sexualmente. La violencia e inseguridad que marcan su experiencia mexicana contrastan con la libertad que encuentra gracias a su red en Estados Unidos. Sin embargo, a pesar del apoyo que recibe en Estados Unidos, allí también es víctima de abuso, violencia y rechazo. Entonces, no hay una idealización ni una demonización de un país en específico, sino que se destaca como topos de liberación (no geográfico) la red de apoyos que le permiten a Jasmine vivir un presente/futuro (otro) en un espacio (otro), labrado por ella y su nueva familia alternativa.

La novela se caracteriza por el énfasis en el conflicto, desde la niñez, entre el sexo biológico y el género como construcción social y cultural. Constituye

“la historia de la fragilidad de un personaje que desde niño se siente fuera del género que le ha sido asignado” (Jossa, “Exilios del cuerpo” 872). A consecuencia de su identidad trans, la inestabilidad se presenta de dos maneras. El prefijo tiene implicaciones tanto espaciales (se puede aplicar a personajes transnacionales), como ontológico-sexuales (referentes a transgresiones de las fronteras aparentemente rígidas entre hombre y mujer). Jasmine no se siente como sus compañeros, orientación por la cual es rechazada por sus compatriotas. En consecuencia, se ve forzada a huir, en búsqueda de un lugar seguro para poder desarrollar su identidad con libertad. Se combina entonces la migración geográfica, es decir lo transnacional, con el exilio corporal, o sea lo transgénero. Con su novela, Hernández ilustra “the malleability of diverse social constructions informing self-presentation and identification” (Bond 76). La manera en que se percibe a la protagonista es diferente según el país o espacio geográfico en que se encuentre. Tras atravesar Guatemala y México, donde sufre agresiones sexuales, físicas y mentales, llega a Estados Unidos, donde empieza a vestirse de mujer. Nunca pasa por una transformación quirúrgica, sigue alternando constantemente entre identidades y deshace así la rigidez de la categoría del género. A diferencia de cómo se siente en El Salvador, donde su personalidad es considerada problemática e incluso peligrosa, en Estados Unidos es libre. Cuando llega allí, su hermana la tranquiliza: “Se puede ser como eres acá. Él baja la vista. Ella lo hace subirla. Se puede. Es el mejor lugar para serlo” (Hernández 881-882). Allí puede explorar y desarrollar su identidad de género, sin vergüenza o miedo de ser perseguida. Esto contrasta con El Salvador donde le aseguran, cuando vuelve de adulta, que “[s]e puede tener lo que quieras, pero debes ser muy discreto” (1681).¹² Mediante las exploraciones de diferentes fronteras por parte de su protagonista, Hernández hace tambalear la jerarquía de los sentidos que predomina en el mundo occidental. La situación de la protagonista llega a establecer otro orden sensorial, aunque la importancia de los sentidos considerados como menores no excluye aquellos vistos como superiores, sino que ambos cooperan en la construcción de la identidad de Jasmine.

El proceso de migración es trágico y liberador a la vez. El personaje central sufre diversos maltratos, es un viaje traumático, pero, al final, le permite llegar a un lugar seguro, un refugio donde puede desarrollar su personalidad individual, sexual, sin peligro de ser asesinada. Este proceso es reflejado en la estructura narrativa, cuya complejidad se equipara con la de la situación de la protagonista. El lector sigue a la protagonista de la niñez a la edad adulta, un proceso que puede ser equiparado a un proceso de formación, como en el *Bildungsroman*, basado en la confirmación externa y la aceptación interna. De la misma manera que la protagonista busca puntos de anclaje, personas de confianza y una relación armónica con su cuerpo e identidad sexual, los lectores también intentam-

¹² Arévalo arguye que la sociedad salvadoreña se caracteriza por el “*silencio cultural* en relación a temáticas de sexualidad” (139; cursivas en el original). Este silencio es institucional, es un tipo de violencia simbólica al igual que sistémica, ya que en El Salvador, “no se cuenta con mecanismos para identificar y desglosar estadísticas relativas a homicidios de personas salvadoreñas LGBT” (140). La falta de reconocimiento de estos actos por parte del Estado sirve como mecanismo de silenciamiento para los personajes trans, *queer*, homosexuales, etcétera.

os darle coherencia a esta abundancia de voces, perspectivas e interpretaciones posibles.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Madrid: Adriana Hidalgo, 2010. Impreso.
- Aizura, Aren Z. "The Persistence of Transgender Travel Narratives". *Transgender Migrations. The Bodies, Borders, and Politics of Transition*. Ed. Trystan Cotten. Nueva York: Routledge, 2012. 139-156. Impreso.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007. Impreso.
- Arévalo, Amaral. "Entre la espada y la pared: movilidad forzada de personas salvadoreñas LGBT". *Mediações Revista de Ciências Sociais* 22.1 (2017): 130-155. Impreso.
- Beauvais, Clémentine. *The Mighty Child. Time and Power in Children's Literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2015. Impreso.
- Beemyn Brett, y Michele Eliason. *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual, & Transgender Anthology*. Nueva York: New York University Press, 1996. Impreso.
- Bizzarri, Gabriele. *'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Luglio: Ledizioni, 2020. Impreso.
- Bond, Emma. "Trans-Gender, Trans-National: Crossing Binary Lines". *Writing Migration Through the Body*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018. 71-109. Impreso.
- Bond Stockton, Kathryn. *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham, NC: Duke University Press, 2009. Impreso.
- Bruhm, Steven, y Natasha Hurley. *Curiouser: On the Queerness of Children*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2004. Impreso.
- Bull, Michael, et.al. "Introducing Sensory Studies". *The Senses and Society* 1.1 (2006): 5-7. Web.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1999. Impreso.
- Cáceres Villalón, Daniela. "Claudia Hernández, autora de 'El verbo J': 'La transexualidad es un hecho y un derecho que se planta y sobrevive a las embestidas de la intolerancia'". *El Mostrador* 18 de noviembre 2019: s.p. Web.
- Camminga, Bianca. *Bodies Over Borders and Borders Over Bodies. The 'Gender Refugee' and the Imagined South Africa*. Tesis Doctoral. University of Cape Town, 2016. Impreso.
- Corea, Ricardo. "'El verbo J': la supervivencia y la libertad sexual". *Grafomaniacos* 13 (2019): s.p. Web.
- Dinter, Sandra. *Childhood in the Contemporary English Novel*. Nueva York: Routledge, 2020. Impreso.
- Dodou, Katherina. "Examining the Idea of Childhood: The Child in the Contemporary British Novel". *The Child in British Literature. Literary Constructions of Childhood, Medieval to Contemporary*. Ed. Adrienne E. Gavin. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012. 238-250. Impreso.
- Fournier, Matt. "'Just Tell Them I'm a Chipmunk': Transgender Children and the Breach in the Oedipal Gender Assemblage". *Deleuze and Children*. Eds. Markus P.J. Bohlmann y Anna Hickey-Moody. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. 110-127. Impreso.

- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: Routledge, 2005. Impreso.
- Hernández, Claudia. *El verbo J*. Versión Kindle. Bogotá: Laguna Libros, 2018.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Londres: Routledge, 2001. Impreso.
- Jay, Martin. "In the Realm of the Senses: An Introduction". *The American Historical Review* 116.2 (2011): 307-315. Web.
- Jossa, Emanuela. "Exilios del cuerpo: *El verbo J* de Claudia Hernández". *Orillas* 8 (2019): 871-874. Impreso.
- Jossa, Emanuela. "El verbo afectar: afectos y discreción en *El verbo J* de Claudia Hernández". Dossier: escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente. *Altre Modernità* 24 (2020): 285-305. Impreso.
- Kulawik, Krzysztof. "Travestir (en) los límites: identidades transítivas en el discurso neobarroco de la neovanguardia latinoamericana". *Amerika* 7 (2012): s.p. Web.
- Massumi, Brian. "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique* 31 (1995): 83-109. Impreso.
- Sedgwick, Eve K. *Tendencias*. Durham, NC: Duke University Press, 1994. Impreso.
- Stryker, Susan. "(De)Subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies". *The Transgender Studies Reader*. Eds. Susan Stryker y Stephen Whittle. New York: Routledge, 2006. 1-17. Impreso.
- Weston, Kath. *Families We Choose*. New York: Columbia University Press, 1991. Impreso.
- Whittle, Stephen. "Foreword". *The Transgender Studies Reader*. Ed. Susan Stryker y Stephen Whittle. Nueva York: Routledge, 2006. XI-XVI. Impreso.
- Zengin, Asli. "Sex Under Intimate Siege: Transgender Lives, Law and State Violence in Contemporary Turkey". Tesis Doctoral. University of Toronto, 2014. Impreso.
- Žižek, Slavoj. *Violence. Six Sideway Reflections*. Nueva York: Picador, 2008. Impreso.