



Revista Káñina

ISSN: 0378-0473

revistakanina77@gmail.com

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Rojas González, José Pablo
"HECHOS DE UN BUEN CIUDADANO", DE CLAUDIA HERNÁNDEZ: LA
NATURALIZACIÓN DE «LO FANTÁSTICO»
Revista Káñina, vol. XXXVIII, núm. 1, enero-junio, 2014, pp. 43-55
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44247249003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“HECHOS DE UN BUEN CIUDADANO”, DE CLAUDIA HERNÁNDEZ: LA NATURALIZACIÓN DE «LO FANTÁSTICO»

*“HECHOS DE UN BUEN CIUDADANO,” BY CLAUDIA HERNÁNDEZ:
TURNING THE “FANTASY ELEMENT” INTO NATURAL***

*José Pablo Rojas González**

RESUMEN

En este artículo se analiza la forma en la que se desarrolla «lo fantástico» en dos relatos de la autora salvadoreña Claudia Hernández; específicamente, se busca comprobar que estos textos naturalizan «el hecho extraordinario», con el fin de enfatizar la ambigüedad que se da en la literatura fantástica, como un producto de la coexistencia de sistemas epistemológicos opuestos. Finalmente, se incluyen estos relatos dentro del «fantástico moderno» (según la clasificación de Ana Markovic), caracterizado por su insistencia en revelar la arbitrariedad tanto de "la realidad" como de las normas socioculturales y morales.

Palabras clave: Claudia Hernández, literatura fantástica centroamericana, fantástico moderno, lo siniestro.

ABSTRACT

This article analyzes how «the fantastic» is implemented in two Claudia Hernández's short stories. Specifically, this paper verifies how these texts naturalize «the extraordinary event», in order to emphasize the ambiguity we can find in fantastic literature, as a product from the coexistence of opposing epistemological systems. Finally, these short stories are included in "the modern fantastic" (as Ana Markovic explains it), characterized by its insistence on revealing the arbitrariness of both: "reality" and cultural and moral standards.

Key Words: Claudia Hernández, Central American fantastic literature, the modern fantastic, the uncanny.

* Profesor interino, Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Universidad de Costa Rica. Costa Rica.
** Traducción del título: Lic. Ana Patricia Quirós
Correo electrónico: jprojasg@gmail.com
Recepción: 04/02/13. Aceptación: 05/08/13.

1. A manera de introducción

Claudia Hernández nació en El Salvador en 1975. Estudió Comunicación Colectiva en la Universidad Tecnológica de esa ciudad, donde también cursó la carrera de Derecho. En 1998, ganó el primer premio honorífico del certamen "Juan Rulfo", de Radio Francia Internacional, en la categoría de cuento. En 2004, obtuvo el premio *Anna Seghers*, en Alemania¹. Ha sido antologada en España, Italia, Francia, Estados Unidos y Alemania. Actualmente trabaja como catedrática de la Escuela Superior de Economía y Negocios (ESEN), en El Salvador.

1.1. Bibliografía

Libros y artículos:

- *Otras ciudades*. Alkimia, San Salvador, 2001.
- *Mediodía de frontera*. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 2002.
- *Olvida Uno*. Índole Editores, San Salvador, 2005.
- *De fronteras*. Guatemala: Editorial Piedra Santa, Colección Mar de tinta, 2007.
- "La canción del mar". Suplemento de *La Prensa Gráfica*, San Salvador, 2007.

Antologías:

- *Los centroamericanos*. Selección y prólogo de José Mejía. Alfaguara, 2002.
- *Papayas und Bananen. Erotische und andere Erzählungen aus Zentralamerika*. Selección, prólogo y traducciones de Werner Mackenbach. Brandes & Aspel, Frankfurt, 2002.
- *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo*. Edición de Enrique Jaramillo Levi. Editorial Páginas de Espuma. Madrid, 2003.

- *Antología de cuentistas salvadoreños*. Edición de Willy O. Muñoz. UCA Editores, San Salvador, 2004.
- *Cicatrices*. Un retrato del cuento centroamericano. Werner Mackenbach, compilador. Anama editores, Managua, 2004.

1.2. Crítica

Es necesario apuntar desde ya que hay una gran carencia en relación con la crítica especializada en torno a la obra de Claudia Hernández. Los cuentos de esta autora se celebran como textos importantes para la literatura salvadoreña; sin embargo, no se ha podido encontrar ni una sola investigación académica sobre ellos. En Internet, hay una serie de artículos periodísticos y algunas reseñas de diferentes blogs que señalan a esta escritora como una «joven promesa salvadoreña». A continuación, se presentará toda la información recogida sobre los cuentos de Hernández.

En general, los textos de Claudia Hernández han sido calificados como relatos cargados de elementos grotescos de la vida durante la guerra civil y luego de ésta. Según Ruth Gregori y Rosarlín Hernández, en *El Ágora*:

Al hablar de jóvenes escritores en El Salvador hay dos nombres de consenso: Claudia Hernández, en cuento, y Jorge Galán en poesía. El reconocimiento editorial, los premios obtenidos, y la coincidencia de literatos salvadoreños de amplia trayectoria les ubica como abanderados entre los escritores salvadoreños menores de 35 años que, cada vez más lejos del referente de la guerra, profundizan a través de diversas búsquedas personales en contenidos de gran heterogeneidad. (Gregori y Hernández, 2006: s.p.).

Rafael Menjivar Ochoa, novelista salvadoreño, por su parte, afirma sobre Hernández: "Creo que con ese libro (*Olvida uno*) se ubica ya en las ligas de la gente que está haciendo propuestas con respecto al cuento en sí mismo." (En: Gregori y Hernández, 2006: s.p.).

Según Francisco Andrés Escobar, en la obra de Claudia Hernández aparece una gama de elementos que describe como «el collage espiritual de la época»:

A Claudia yo no la veo como una sencilla contadora de cuentos. No, es una mujer que en su narrativa realmente va haciendo, por este momento al menos, el collage espiritual mejor logrado, y este collage espiritual tiene que ver con esto que le digo: la incorporación del espíritu de la época, que es un espíritu de mucho dolor, de mucha ira, de mucha rabia, de mucha esperanza, de mucho amor, de mucha desolación, de mucho ir, de mucho venir, de mucho no saber qué hacer. (En: Gregori y Hernández, 2006: s.p.).

Miguel Huevo Mixco, por su parte, indica que confluyen, en los textos de Claudia Hernández, personajes y ambientes que “reflejan” las secuelas psicológicas de la guerra, sobre todo en su primer libro. Ricardo Lindo señala que, en la obra de Hernández, hay elementos constantes del surrealismo. (En: Gregori y Hernández, 2006: s.p.).

Olvida uno aborda el principal fenómeno que ha afectado a El Salvador en los últimos años: la migración. Al respecto, Gregori y Hernández citan a Rafael Menjívar Ochoa, quien explica:

Olvida Uno trata de los inmigrantes en Nueva York, ves a ese ente colectivo y ves a cada uno de los personajes, es muy difícil hacer eso, estar manejando al mismo tiempo 30 personajes, que hablan como uno solo, y sin embargo poder distinguir a cada uno nada más por el modo de hablar. Requiere de bastante maestría y bastante trabajo. (Gregori y Hernández, 2006: s.p.).

Para Francisco Andrés Escobar, Claudia Hernández es la escritora que ha logrado sacar la literatura de la frontera salvadoreña sin perder lo local: “En los personajes de Claudia está lógicamente toda la fragmentación espiritual que deja, por una parte, la guerra y por otra parte la entrada a un mundo globalizado, a un mundo en proceso de modernización, en proceso de hipermodernización en algunas zonas.” (En: Gregori y Hernández, 2006: s.p.).

Rafael Menjívar Ochoa, en “Claudia Hernández o la renovación del cuento”, afirma que la obra de esta autora usualmente se liga

a la de Julio Cortázar. Quienes así lo hacen – explica –, se basan en factores externos: “(...) la recurrencia de «lo fantástico», la agilidad de los relatos, un sentido del humor fino, a veces negro, siempre efectivo, y la creación de atmósferas poderosas.” (Menjívar, 2007: s.p.).

Sobre De fronteras, afirma Menjívar que en él se muestra ya algo más que la intención de contar historias o jugar con las formas y estructuras conocidas. Según él, Hernández “(...) arma un universo en el cual caben personajes extraños, de una ternura que vista desde fuera podría parecer cruel, y juega con situaciones inéditas o enfoques bastante particulares para tratar temas cotidianos.” (Menjívar, 2007: s.p.). Y sigue:

Las “fronteras” del libro son múltiples: las que están dentro de cada personaje, las de la habitación o la casa que habitan y los habita, las que hay de una persona a otra. Hay quienes han querido encontrar en los relatos de este libro una visión metafórica de El Salvador de la última etapa de la guerra y de posguerra, y no se trata de una hipótesis desacertada; la aparente locura de sus situaciones y personajes, contrastada con la realidad salvadoreña, a veces parecería más un retrato en sepia que una invención. (Menjívar, 2007: s.p.).

Sobre el segundo libro de Hernández, *Otras ciudades*, explica Menjívar que es más bien una obra de transición, de búsqueda de posibilidades y estructuras: “Tiene cuentos bastante notables, como “El color del otoño” (un día del año, todas las mujeres llamadas Margarita intentan suicidarse), junto con algunos textos complejos y experimentales y otros que casi son estampas.” (Menjívar 2007: s.p.)

Sobre *Olvida uno*, el tercer libro publicado por Claudia Hernández, Menjívar señala cómo el texto reflexiona en torno a la vida de los inmigrantes en Brooklyn, atravesados por tópicos como el amor, el interés, la locura, los prejuicios, la solidaridad, las pequeñas traiciones, etc. La estructura de la mayoría de los relatos, según Menjívar, está trastocada, sin caer en la fórmula del “cuento novelado” o la “micronovela”, y esa es –desde su perspectiva– una de las principales innovaciones:

Todo ocurre al ritmo a veces vertiginoso, a veces largo y tenso, de las grandes ciudades, y todo está contado por decenas de voces con decenas de matices e historias. *Lo que no se dice es tan importante como lo que se grita* —si alguien es capaz de gritar en ese libro—, y bajo la aparente monotonía y casi resignación de los relatos bullen más cosas de las que hay entre el cielo y la tierra: las que hay en el interior de cada corazón humano. (Menjívar, 2007: s.p.). (Resaltado mío)

En relación con el libro *De fronteras*, Margarita Valenciana califica a Claudia Hernández como «innegable discípula de Cortázar»:

Pero (...) Cortázar solo aparece en el tono juguetón y la falta absoluta de ampulosidad, que marcan un contraste brutal con los temas que ocupan a Hernández: la muerte, la terrible soledad e inclemencia de la vida urbana, la indiferencia, y de nuevo la muerte. La sociedad que retrata sin aspavientos y sin editoriales es una sociedad corrompida hasta la médula, que se ha acostumbrado al mal olor (...). (Valenciana, 2007: s.p.).

Según Helena Ramos, el universo narrativo de Claudia Hernández tiene “la límpida sencillez de los cuentos infantiles” y “la atmósfera turbadora e irónica propia del surrealismo tardío”. Ramos apunta que Claudia Hernández crea, en cada uno de sus cuentos, mundos inquietantes, regidos por reglas complejas, enrevesadas y con frecuencia funestas, pero acatadas resignadamente:

Todo es posible: un cierto día las mujeres cuyo nombre es Margarita “se dejan cautivar por el color del otoño y se van a perseguirlo” suicidándose. En la casa de un buen ciudadano aparece un cadáver lacerado de una mujer desconocida, lo cual resulta más inoportuno que sorprendente. Sobre toda una ciudad llueve caca de perro. Un hombre con su familia —esposa y dos hijos— se instalan a vivir en el alcantarillado. Otro hombre se va convirtiendo, por su propia voluntad y con formidable sacrificio, en un buey. Una joven se encuentra en las calles de Nueva York con un lobo de piedra que la invita a jugar. Llegan un ángel que gusta de galletas, emparedados y cervécitas. Las “voces del tiempo” queden pegadas al abrigo y cuentan chistes obscenos... (Ramos, s.f.: s.p.).

Ramos afirma que, en los relatos de Hernández, resulta significativo que los eventos

amables sorprendan a los protagonistas más que los nefastos. Así, explica que, en uno de los cuentos, a un ángel que no hace nada significativamente malo se lo lleva la policía, pero que, en otro, tener cadáveres ajenos en un domicilio se considera normal. También refiere que, en el mundo literario de Hernández, la posibilidad de que un hijo —que salió de la casa entero— regrese “en forma de trozos” es sólo una eventualidad a la cual se le debe hacer frente siguiendo un manual de instrucciones. Y sigue: “La presencia tan cotidiana de la muerte, que atraviesa toda la narrativa de Hernández, obedece más a las experiencias históricas de El Salvador (...) que a una visión particular de la autora. A veces solo lleva al extremo del absurdo acontecimientos dolorosamente reales.” (Ramos, s.f.: s.p.) De todos modos, afirma Ramos, la realidad y la ficción se trenzan, se confunden.

En cuanto al aspecto formal, explica Ramos que la mayoría de los escritos de Claudia Hernández son “lineales” y “no polifónicos”, para, entonces, afirmar:

Aunque la lógica con la que opera Hernández no es la aristotélica, aprehensible y binaria sino plural, consonante al posmodernismo, la escritora no iguala la historia al texto ni renuncia —sea con desconsuelo o con euforia— a los principios del humanismo. Sería erróneo identificar a la autora con una de sus protagonistas, pero creo que la frase de “Jon prefiere que no nos veamos por un tiempo” (*Olvida Uno*), “su prioridad ahora es plantar un nuevo universo en la bañera”, sintetiza toda una estrategia de resistencia. (Ramos, s.f.: s.p.)

Finalmente, Gaby Küppers, quien seleccionó a Hernández como la ganadora del premio *Anna Seghers*, asegura que los relatos de esta salvadoreña son “(...) historias lacónicas entremezcladas con propiedades humorísticas (...)” (En: Hernández, 2007: 118). Y sigue: “Las historias son mucho más grotescas, a medio camino de lo carnavalesco, irónicas a veces, pero nunca fantasías cínicas, las cuales permiten a los protagonistas erguirse en la vida cotidiana.” (En: Hernández, 2007: 118). Para concluir, apunta esta estudiosa que los cuentos de Hernández no dependen de las descripciones concretas, sino del contexto no dicho, contexto

que los lectores terminarán produciendo con cada acto de lectura.

2. Aproximación teórica

(...) ya no se trata de traducir la experiencia a través del lenguaje, sino de vivir el lenguaje, a través de la destrucción de las representaciones convencionales de la realidad. (Acevedo, 1994: 119).

Freud, en su ensayo "Das Unheimlich", ubica a lo siniestro dentro de cierto sector de la estética y, a partir de ello, trata de mostrar las diferentes acepciones del concepto "unheimlich". Así, explica cómo este término, en sus diferentes sentidos, siempre coincide con lo angustiante. Sin embargo, su objetivo es, más bien, "(...) saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustiante, algo que además es «siniestro»." (Freud, 1981: 2483).

Freud indica que de la palabra alemana «unheimlich²» "(...) puede inferirse que (lo siniestro) es algo terrorífico justamente porque *no* es consabido y familiar" (Freud, 1981: 2484); sin embargo, de inmediato aclara que "no todo lo nuevo y no familiar es terrorífico", pero que "(...) lo novedoso se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso." (Freud, 1981: 2484).

Lo ominoso, dice, "(...) sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso." (Freud, 1981: 2484). Pero señala que muchos diccionarios carecen de una palabra para este particular matiz de lo terrorífico.

Después del análisis de la palabra «Heimlich», Freud escribe:

En general, quedamos advertidos de que esta palabra «heimlich» no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. También nos enteramos de que «unheimlich» es usual como opuesto del primer significado únicamente, no del segundo (Freud, 1981: 2487).

Finalmente, en el estudio de estos términos, Freud aclara cómo "heimlich" es un término que evoluciona hacia la *ambivalencia*, tanto que llega a confundirse con su antónimo, "unheimlich": "Unheimlich es, de una manera cualquiera, una especie de heimlich" (Freud 1981: 2488).

Así las cosas, Freud plantea que lo siniestro no sería novedoso, sino más bien "(...) lo familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado" (Freud, 1981: 2498).

Con lo anterior, interesa sobre manera recalcar esa con-fusión que se puede dar entre lo familiar y lo siniestro. Esta característica es posible encontrarla no sólo en las diferentes acepciones de lo "unheimlich" sino, también, es posible hallarla en la ficción que, según Freud, se libra en mucho de "la prueba de realidad", que sí se aplica a lo siniestro vivencial. La ficción, la obra literaria, finalmente, afirma Freud, "(...) crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real" (Freud, 1981: 2504).

Evidentemente, Freud se refiere a lo siniestro en literatura y no a la literatura fantástica en general. Sin embargo, no hay que dejar de lado la relevancia de las afirmaciones freudianas en torno a este género literario. En este trabajo interesa, pues, rescatar el planteamiento que se ha apuntado de lo siniestro como una con-fusión entre lo familiar y lo no familiar, una con-fusión que, precisamente, se encuentra de manera muy estable en los relatos de Claudia Hernández, relatos que, desde ya, se entenderán como fantásticos³.

El género fantástico, de entre todos los géneros literarios, sería el que, en menor grado, está obligado a la prueba de realidad, y que, sin embargo, hace insistentemente uso de ella, como hace uso (siempre en un juego) de lo que Freud llama la "realidad material", para, claro, *mostrar* lo fantástico. Los textos fantásticos utilizan muchos mecanismos para crear lo que se conocerá aquí como el efecto de lo fantástico

(evidentemente esto es una paráfrasis de lo siniestro de Freud), mecanismos que, asimismo, marcan la maleabilidad de este género, pero que establecen como meta definitiva la instauración de la duda, como la mejor manera de romper con la aparente estabilidad de la realidad construida por el texto mismo.

Así, hay una suerte de especial manipulación textual, que se caracterizaría más por la evasión a la hora de dar información, que por todo lo que se cuenta. Explica Gabriella Menczell que “(...) ya no es el fantasma lo que define lo fantástico, sino los vacíos textuales que ponen de relieve la técnica narrativa basada en la serie de enigmas generados por la omisión de informaciones” (Menczell, 2008: 209). Lo no dicho es, precisamente, el corazón de esa duda que se instaura en el texto. Así, si el narrador se sitúa en el terreno de la “realidad común”, lo hará con el único fin de insertar lo fantástico a punta de omisiones, de no dichos, de sugerencias, que no son sino formas de manipulación.

Danuta T. Mosejko de Costa ha estudiado la manipulación textual en el relato indigenista (por “indigenista” entiéndase “realista”), pero su concepto de manipulación es de gran relevancia en relación con lo que se ha dicho anteriormente. La manipulación, como dice Danuta T. Mosejko de Costa (quien sigue a Greimas y Courtès):

(...) articula el hacer persuasivo del destinador y el hacer interpretativo del destinatario. El primero puede persuadir apoyándose en la modalidad del poder, proponiendo valores positivos o negativos, o bien apoyándose en el saber, transmitiéndole al destinatario, sobre la dimensión cognitiva, “juicios positivos o negativos” sobre su competencia modal. (Mosejko de Costa, 1994: 18).

Para el caso de la literatura fantástica, la persuasión se apoya en la modalidad del saber, y lo que se transmite es, siempre, una nueva versión de la realidad (la anécdota, como la modalidad discursiva fundamental de este tipo de relatos, es, en este sentido, muy importante, pues se cuenta “lo vivido”); evidentemente, está en juego, aquí, la verdad misma de lo que se cuenta, la posibilidad de que se dé eso extraordinario en la “realidad común”, que, en efecto, es la raíz de la duda que se busca

instaurar en los textos que participan de esta forma del fantástico.

En este sentido, la verosimilitud o, mejor, el trabajo de verosimilitud es de suma importancia para los textos fantásticos, sobre todo para enfatizar el hecho fantástico en sí mismo, con su consecuente irrupción en la “realidad común”. Pareciera que en los relatos fantásticos hay más trabajo en construir la “realidad común” que en construir el fantástico. Hay una desproporción en lo narrado, que resulta en esa vaguedad estratégica de la que se ha hablado. Esto es sobre todo cierto si se toma en cuenta el juego de connotación en los relatos fantásticos, en oposición a la denotación típica del realismo, por ejemplo. La connotación, en efecto, violenta las categorías de lo real, con ese juego con el lenguaje, propio de la ficción.

Así, la ambigüedad, como estrategia textual, en los textos fantásticos que se van a trabajar, es fundamental. Al respecto, explica Andrea Castro:

(...) a los fines que queda claro que la reacción en el lector viene codificada por el texto, para subrayar que la reacción en el lector es respuesta a estrategias textuales, preferiremos hablar de *ambigüedad*. La ambigüedad se encontrará en el texto mismo, mientras que la incertidumbre nos obliga a personificar al lector implícito en cuanto que está constituida por un efecto que el texto provoca en el lector (Castro, 2002: 35).

La ambigüedad es, pues, el mecanismo más importante a la hora de establecer la duda como el resultado de la coexistencia de sistemas epistemológicos opuestos. Andrea Castro explica cómo diferentes críticos “(...) tienen en común el hecho de señalar un choque, un conflicto, una contradicción no resuelta en los textos que se inscriben dentro del fantástico.” (Castro, 2002: 41) Esta estudiosa define lo fantástico a partir de la ambigüedad, de la siguiente manera:

Partimos entonces de la base que el conflicto se estructura a partir de la coexistencia de un dominio natural, fácilmente aprehensible con la razón, y un dominio sobrenatural, no entendible por medios racionales, dominio éste que perturba el orden natural, lo sacude y lo cuestiona, produciéndose entre ambos los que hemos dado en llamar, un

encuentro imposible. Los cuentos que presenten esta coexistencia y en los cuales la coexistencia se mantenga a lo largo de todo el relato, serán lo que se inscriban dentro de lo que hemos llamado 'el fantástico ambiguo' (Castro, 2002: 43).

Como se indicó más arriba, habrá que buscar, en los textos de Claudia Hernández, las diferencias en relación con este conflicto. Ya desde el título de este trabajo, se ha planteado una cierta naturalización del fantástico en los relatos de esta autora, naturalización que, desde el punto de vista propuesto, viene a enfatizar más la ambigüedad del texto en relación con el fenómeno fantástico que se cuenta. De alguna manera, se invierte (pero con un resultado similar) lo que Freud planteó sobre lo siniestro: familiarizar lo siniestro no es sino, aquí, una forma de acentuarlo, como se tratará de comprobar. En los textos de Claudia Hernández se podría leer una realidad amplia, donde «lo uno» vive con «lo otro» (con todas las posibilidades que esto implica); sin embargo, esto no cancela esa ambigüedad que, más bien, promovería el texto mismo, con su trabajo estabilizador del dominio de lo aparentemente imposible.

Así las cosas, es necesario, ahora, entender dos tipos de fantásticos, como los señala Ana Markovic, en su artículo: "Lo fantástico y las normas socioculturales". Explica esta autora que, para teorizar sobre los límites y el sentido de la literatura fantástica, habría que partir de las consideraciones sobre la definición y el sentido de lo real. Y sigue: "(...) puesto que cada texto fantástico se configura a partir de alguna noción de lo real implícita en él. Lo real funciona como una especie de norma que el texto debe, de un modo u otro, transgredir para que podamos hablar de lo fantástico." (Markovic, 2008: 109)

Plantea, entonces, dos modalidades de la literatura fantástica: el fantástico tradicional y el moderno. Sobre el primero, indica lo siguiente:

En resumen, tanto el ambiente como la motivación de la conducta del protagonista son realistas y normales, y tan sólo la acción principal es, o sugiere ser, de naturaleza sobrenatural. Pero no es sólo la realidad del ambiente lo que comprueba la existencia de un orden normativo –la misma

función tiene, o a lo mejor es más importante, la vacilación y la intención del protagonista de explicar los hechos que no entiende, con lo cual se muestra decisivamente que esos hechos subvierten el orden normativo del mundo ficcional (Markovic, 2008: 115).

Sobre el fantástico moderno, afirma:

Si en el texto se representa un hecho sobrenatural, en general se da al principio del cuento, como algo indiscutible y claro cuya existencia reconocen y aceptan los personajes. (...) lo sobrenatural se localiza en el protagonista. Ocurre así que un hecho indiscutiblemente inverosímil dentro de los códigos realistas, es, para sorpresa del lector, asumido como normal por parte de los personajes. (...) Esta ausencia de sorpresa por parte de los personajes llega a ser un elemento constitutivo de los fantástico moderno (Markovic, 2008: 116).

Queda, entonces, claro, que la mayor diferencia entre estos dos fantásticos está en la ausencia de reacción, una ausencia anormal⁴, ya que en sí representa una chocante transgresión sociocultural. Sólo resta decir que este silencio, al que de alguna manera ya se había hecho referencia antes, hace desencadenar, precisamente, una serie de revelaciones que tienen que ver con la arbitrariedad tanto de la realidad como de las normas socioculturales y morales, que, como afirma Markovic, tienden a enseñarse como naturales u obligatorias, tanto en la literatura como en la vida misma.

3. Desarrollo

(...) lo siniestro se da, frecuentemente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente. (Freud, 1981: 2500)

3.1. "Hechos de un buen ciudadano (parte I)"

La gente no suele creer en la veracidad de esas advertencias hasta que se hacen ciertas frente a sus ojos, cuando ya es muy tarde. (Hernández, 2002: 337)

Para este trabajo, se ha partido de las afirmaciones freudianas en relación con lo siniestro. Sobre todo, ha sido de gran

importancia señalar su carácter ambivalente. Esta ambivalencia, desde la perspectiva planteada aquí, es trasladable al fantástico mismo, como género literario. En este sentido, no extraña esa diferencia que muchos estudiosos de la literatura fantástica señalan entre el fantástico tradicional y el moderno: el fantástico se mueve entre lo siniestro y lo familiar, entre el sobresalto y la contemplación, y en este eterno juego de elementos aparentemente incompatibles, muestra, devela y, finalmente, pone en crisis lo que Freud llama la “realidad material”, que, desde el fantástico, no sería más que una suma de realidades diversas y (nuevamente hay que decir) aparentemente antagónicas.

La confusión de la que se ha hablado adquiere una especial importancia en los relatos de Claudia Hernández, relatos que, desde el inicio de este trabajo, se han presentado como textos que naturalizan lo extra-ordinario; es decir, aquello que va más allá de lo ordinario. Así, podría decirse, desde ya, que los relatos de Hernández son paradójicos, paradóxicos. En efecto, la susodicha naturalización, en lugar de cancelar lo extra-ordinario, lo enfatiza, con el fin de intensificar la ambigüedad del texto, en relación con la realidad misma: estabilizar el dominio de lo aparentemente imposible, no es sino poner en entredicho la doxa; es decir, todo conocimiento de uno o del mundo que se entienda como “normal”.

Así las cosas, se va ahora a ahondar en dos relatos titulados: “Hechos de un buen ciudadano (parte I)” y “Hechos de un buen ciudadano (parte II)”. Estos paratextos son fundamentales para iniciar el análisis. Ambos títulos señalan la relevancia de una actividad realizada por un ciudadano; es decir, señalan la excelencia de un «hombre bueno», de un ser humano que vela por el bienestar público. Este bienestar, en los dos relatos, está en cuidar, limpiar, mantener y, en la medida de lo posible, regresar a sus familiares los cadáveres que aparecen inexplicablemente en las casas tanto del narrador como de otros ciudadanos que le terminan pidiendo su ayuda.

La naturalidad del hecho narrado se evidencia, en el texto mismo, ya desde el primer

párrafo, en el que la narración es mezcla de discurso judicial y anécdota:

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 mucho más alta y más flaca que ella (Hernández, 2007: 17).

La filiación que el narrador señala entre el cadáver y el físico de la madre no se debe dejar de lado. Esta información anecdótica, de alguna manera, justificaría el accionar mismo del protagonista, su “bondad”, y al mismo tiempo fortalecería la (a)normalidad que se busca con la narración: encontrar rasgos de la madre (y recordarla a partir de ellos) en un cadáver no hace sino evidenciar la anormalidad —según las normas socioculturales— de este “buen ciudadano”. Esta alteración se resalta hasta en el hecho de que el narrador le pone nombre al cuerpo de la muchacha que encuentra en su cocina: “He visto muchos asesinados en mi vida, pero nunca uno con un trabajo tan impecable como el que le habían practicado a la muchacha, que tenía cara de llamarse Lívda, tal vez por el guiño de lamento que se le había quedado atascado en los labios amoratados.” (Hernández, 2007: 17).

La doxa⁵ en relación con el accionar de un “buen ciudadano” se rompe a la hora de que el narrador de estos textos expone su para-doxa, planteada, igualmente, como una evidencia, una convención social más. Afirma el narrador que él, como cualquier ciudadano habría hecho, se dio a la tarea de publicar un anuncio en el periódico, para encontrar a los “dueños” del cadáver. El anuncio, igualmente, evidencia la naturalidad con la que trata este evento extraordinario (extraordinario, claro, para la “realidad material” a la que se refiere Freud): “Busco dueño de cadáver de muchacha joven y de carnes rollizas, rodillas saltonas y cara de llamarse Lívda. Fue abandonada en mi cocina, muy cerca de la refrigeradora, herida y casi vacía de sangre. Información al 271-0122.” (Hernández, 2007: 17).

Parafraseando a Markovic, podría decirse que, en este relato, lo paradójico (el hecho fuera de lo normal) se presenta como algo indiscutible para los personajes (sobre todo para el narrador) y, entonces, su existencia es perfectamente aceptada y reconocida. Se da, así, que un hecho inadmisibles dentro de los códigos realistas, es, para desconcierto del lector, asumido por los personajes como normal. Lo anterior se puede ejemplificar con las llamadas que recibe el “ciudadano modelo”: una de un hombre que buscaba a su familiar (“un cadáver fresco de hombre”); otra de una funcionaria pública que felicita al narrador por su “obra social”; la tercera, de una persona preocupada por las medidas de salubridad para evitar contagios en el vecindario y, finalmente, la de una pareja de adultos mayores que buscaban a su hija que, aunque se llamaba Lívica, debía estar viva...

Los detalles, aparentemente insignificantes, en la narración de estos hechos y en la descripción de los personajes, activan, muchas veces, el absurdo en el relato. Según Víctor Antonio Bravo, el absurdo se genera cuando:

(...) producida la irrupción del hecho fantástico, no se intenta establecer, como querría Poe, la conexión, el enlace de causa y efecto, sino que —dada la ausencia de asombro caracterizada en el texto— este hecho es asumido desde la perspectiva de las consecuencias, intentando adecuar el hecho invasor y extraño, en un contexto que insistentemente lo rechaza por contraste (Bravo, 1988: 43).

El absurdo es fruto, precisamente, de esa crisis que se moviliza por el choque de realidades no armónicas. El sinsentido adquiere, en estos relatos, sentido pleno para los personajes, especialmente para el “buen ciudadano”, pero, para los lectores, este se entiende más como una extravagancia que, muchas veces, activa la risa, una *risa nerviosa* —podría decirse—, en tanto están en juego las concepciones mismas de mundo de los potenciales lectores: la risa, en estos relatos, como la risa carnavalesca, destruye e instituye, pone al mundo de cabeza y, con ello, reafirma la arbitrariedad tanto de la realidad como de las normas socioculturales y morales.

El absurdo es, pues, resultado de la ambigüedad que se apuntó más arriba. Como se afirmó, la ambigüedad se da por el resultado de la convivencia de sistemas epistemológicos opuestos. En los textos de Claudia Hernández, los dominios señalados por Castro podrían no parecer tan conflictivos; sin embargo, según se ha apuntado, este conflicto existe, pero no para los personajes de los cuentos de Hernández. El conflicto se activa en la interacción entre el mundo narrado y la experiencia del lector, todo a partir del texto mismo, que marca la tónica por seguir: la racionalidad expuesta por los personajes mismos —que funcionan bajo una lógica perfecta dentro de la realidad que se construye en el texto— altera, pone en crisis el orden sociocultural entendido como “normal”.

Entonces, la naturalización del fantástico en los relatos de Claudia Hernández, desde el punto de vista propuesto, resalta más la ambigüedad del texto, en relación con el “orden de las cosas”, como define Bourdieu a aquello que se concibe como «natural» en un contexto socio-cultural determinado. Lo anterior es evidente en el texto mismo, texto que se mueve entre lo posible y lo aparentemente desatinado, como se evidencia cuando el narrador le ofrece el cadáver al primer hombre que llamó buscando un cuerpo de hombre:

Cuando lo tuve al teléfono, le sugerí que aceptara el cadáver que estaba en mi cocina y lo presentara a los suyos —en un ataúd sellado— como el del pariente que habían perdido, así haríamos dos favores: le daríamos entierro a esa niña y calmaríamos a los parientes de él. Aceptó encantado y llegó a recogerlo unas pocas horas después (Hernández, 2007: 17).

La *cortesía* que se expone, en estos relatos en específico, es de un gran valor a la hora de señalar ese choque al que se ha hecho referencia, como es fundamental, también, para aclarar el absurdo; la cortesía funciona, aquí, casi como una figura retórica. Precisamente, ésta hay que ligarla a la paradoja, en la medida en que se exponen hechos que, fuera de la realidad textual, parecerían fruto de mentes perturbadas: “Juntos la introdujimos en el ataúd que había él llevado y que llenamos con objetos varios de mi

casa para que pesara lo que pesaría el muerto de él si lo hubiera encontrado. Al final, me pidió discreción. Yo se la juré, como cualquier buen ciudadano habría hecho (...)” (Hernández, 2007: 19).

La última expresión de esta cita («como cualquier buen ciudadano habría hecho») evidencia la alteración que se da de la doxa. Este enunciado, como recurso de significación, articula cierto sentido común, al tiempo que interviene sobre el conocimiento de lo real. Podría decirse, en este sentido, que estos relatos (como el género fantástico en general) organizan claves relevantes para un análisis crítico de la sociedad misma. Su importancia está en esa crisis que activan en el imaginario efectivo de sus potenciales lectores.

3.2. “Hechos de un buen ciudadano (parte II)”

La segunda parte de este texto extrema el juego del absurdo que se ha apuntado para “Hechos de un buen ciudadano (parte I)”. Así se evidencia con el párrafo inicial, en el que se expone la generosidad del narrador a la hora de atender las consultas de las muchas personas que, como él, tenían el problema de encontrar cadáveres en sus casas: “Dispuesto a ayudar en cuanto me fuera posible, traté de dar respuesta a sus preguntas. Y como entendía que era una situación que podía requerir de más apoyo que el que brindaban mis consejos telefónicos, ofrecí atenderlos en mi casa.” (Hernández, 2007: 39).

La disposición de este narrador-personaje es, con lo anterior, muy sospechosa, en tanto se sale de los patrones socio-culturales. Este personaje, este “buen ciudadano”, lo es en proporción directa a los hechos extraordinarios que realiza. Si bien estos hechos son normalizados en el texto, es, precisamente, para enfatizar la anomalía: aquí no sorprende en hecho en sí mismo, sino la ausencia de resistencia a eso que se narra como cotidiano, pero que, en la “realidad material”, no lo es. Al respecto, véase la siguiente cita:

La medida fue acertada: en una sola tarde me llegaron veinte cadáveres de ambos sexos, de todas

las edades y de diferentes partes de la ciudad. Ni uno solo estaba desnudo, aunque habían sido encontrados sin ropa como mi Lívica. Todos habían sido ataviados por los dueños de las casas para no levantar sospechas al transportarlos hasta la mía. Pero como, debido a lo nerviosos que estaban, los habían vestido con la primera de las ropas que encontraron en sus armarios, habían (sic) muertas con ropas de hombre, niños con faldas floreadas, jóvenes con indumentarias de ancianos y viejos embutidos en camisas con motivos infantiles (Hernández, 2007: 39).

El nerviosismo al que se hace referencia en la cita anterior, en relación con los personajes del texto, hay que entenderlo como eso que es: un estado *pasajero* de excitación. Este estado hay que oponerlo, sobre todo, a la reacción del narrador, el más “a-normal” de los personajes. (Ya se ha visto cómo se acentúa lo fantástico en el personaje principal mismo y, a partir de éste, se extiende a toda la realidad textual.) Sin embargo, nótese cómo el nerviosismo de los personajes no lo es tanto en relación con que aparezca un muerto en sus casas, sino con su imposibilidad de manejar los cadáveres. El protagonista es “especial” (dentro de la realidad textual), en la medida en que les da a los cadáveres un “trato digno”, y es esto, precisamente, lo que los personajes secundarios aprenden de él.

En esta segunda parte, de nuevo, la cortesía es de suma relevancia. Según los estudios de Escandell, la cortesía se concibe comúnmente como “(...) un conjunto de normas sociales establecidas por cada sociedad, que regulan el comportamiento adecuado de sus miembros, prohibiendo algunas formas de conducta y favoreciendo otras”. (En: Calsamiglia y Tusón, 2002: 161). En este sentido, es claro cómo estos relatos fantásticos juegan con la normalidad de ciertas acciones humanas: las reglas de comportamiento social se ven, pues, trastocadas, hasta el punto en el que el narrador-protagonista enseña a los personajes secundarios cómo proceder – para que no desfallezcan o ¡se angustien!– si vuelven a tener un muerto en sus casas:

Lo primero que les enseñé –para que supieran como proceder y no desfallecieran o se angustiaran si volvían a tener un muerto en casa– fue cómo salar los cadáveres. Luego les expliqué cómo llenar las

formas de la oficina de salubridad, a la que yo mismo telefoneé, como un gesto de amabilidad y cortesía, antes de publicar el aviso de los difuntos en el periódico. Después, los guíé en la redacción del anuncio —que se llevó una página completa del periódico—, los llevé a publicarlo y me senté con ellos a aguardar las llamadas (Hernández, 2007: 40).

La cortesía, en el texto, está marcada por las acciones no sólo del narrador-protagonista sino, también, por las de los personajes secundarios, sobre todo, se remarca en las expresiones de agradecimiento hacia el narrador-protagonista por su ayuda desinteresada. Evidentemente, con esto, en el relato, se activa un nuevo tipo de relación social, que se sale, entonces, de la norma: si bien la cortesía tiene que ver con las relaciones existentes en la vida social en los ejes de poder/solidaridad, de distancia/proximidad, de afecto, de conocimiento mutuo, etc., como apuntan Calsamiglia y Tusón, aquí todos estos ejes adquieren una nueva dimensión: una dimensión paradójica, en la medida en que se agradece por un hecho que, precisamente, se extralimita, se sale de la normalidad dentro de los patrones socioculturales en torno al manejo de los cadáveres y, finalmente, en torno a la muerte. Lo ominoso de este texto está en la insistencia por hacer de la muerte algo cotidiano, por crear una imagen positiva de aquello que, en una situación “normal”, pertenece al espacio de lo amenazador. Véase, al respecto, la siguiente cita:

La espera fue agradable. Ellos llevaron té, café, galletas y otras bebidas y bocadillos para acompañar la conversación. La pasamos muy bien. Intercambiamos historias, algunos obsequios, ánimos y, por supuesto, alegrías cuando comenzamos a recibir las llamadas de los familiares de los cadáveres. (Hernández, 2007: 40)

La “excelencia” en el manejo de los cadáveres, por parte del narrador-protagonista, llega a su máxima expresión con el final del relato. Esa cotidianidad (fantástica) a la que se ha hecho referencia en relación con el manejo de los cuerpos, en esta realidad textual planteada en “Hechos de un buen ciudadano”, es un acto amenazador del sistema social mismo, y, precisamente, el constante uso de los recursos de cortesía trata de normalizar “hechos” que, en otras condiciones, se considerarían inhumanos,

salvajes, pero que, dentro de este mundo fantástico, y para el narrador-protagonista en especial, son actos propios de un “buen ciudadano”, de —se podría decir— un “buen cristiano”. Véase, al respecto, la siguiente cita:

Luego, cuando estuvieron listos, los corté (se refiere a los cadáveres que se quedaron sin “dueño”) 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 (Hernández, 2007: 41).

En efecto, el último hecho de este personaje es, desde la perspectiva del texto, un «acto de caridad cristiana⁶». Este personaje se caracteriza por el auxilio que presta a los necesitados; sin embargo, la forma en que lleva todo a cabo «no es de este mundo»; es decir, es fantástica, imposible para la “realidad material”, según las normas socio-culturales que se manejan.

El absurdo, por su parte, igualmente, se hiperboliza con el final del texto. Este breve relato, al término de la segunda parte, demuestra cómo los hechos narrados llegan a un “final feliz”, sobre todo cuando el narrador-protagonista expresa su placidez por cómo los siete cadáveres sirvieron a sus prójimos, quienes afirmaron nunca haber tenido mejor cena en la vida. El narrador-protagonista, para cumplir con su tarea “caritativa”, hasta llega, sin ninguna preocupación, a mentir. En este texto, de alguna manera, se expone que el fin justifica los medios; así, los hechos más abracadabrantes se sustentan en la meta solidaria, bondadosa de este ciudadano, que, claro, termina siendo premiado por toda la ciudad:

La ciudad entera lo supo (se refiere al hecho de que alimentó a los pordioseros, indigentes y ancianos de la localidad con su “especial” guiso) 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).

4. A manera de conclusión

“Hechos de un buen ciudadano”, con todo lo dicho, juega con la (a)normalidad tanto del hacer del narrador-protagonista, como con la (a)normalidad de su (no) reacción. Esta (a) normalidad, entonces, interviene sobre el accionar de los personajes secundarios, pero, más importante aún, sobre los lectores, quienes finalmente reciben los hechos narrados y buscan encontrar, sin poder lograrlo, los códigos de verosimilitud realista. Estos códigos, como se ha visto, dependen de las nociones socioculturales que constituyen el orden normativo, en cuanto a la motivación de las acciones de los sujetos. Así, el hecho fantástico se da, aquí, a partir de esta contradicción, una contradicción que, como se ha dicho, es activada por el texto mismo.

Todas las estrategias presentes en estos relatos y estudiadas a lo largo del desarrollo (la paradoja, el absurdo, la confusión, la naturalización del hecho extraordinario), no son sino herramientas epistemológicas; es decir, herramientas que buscan activar una forma de pensar, de conocer diferente, que buscan provocar la *reflexión*. Aquí está, desde la perspectiva planteada a lo largo de este trabajo, el valor de los relatos fantásticos de Claudia Hernández.

Para concluir, sólo es necesario reafirmar que este tipo de textos fantásticos libera una serie de mostraciones sobre lo arbitrario tanto de la realidad como de las normas socioculturales y morales, que, según se explicó antes, tienden a enseñarse como naturales u obligatorias.

Notas

1. Se cita, sobre este punto, a Helena Ramos: “En 2004 (Claudia Hernández) recibió el Premio *Anna Seghers* de Alemania, «por describir –según el jurado– en sus relatos con imágenes originales y surrealísticamente convincentes una realidad que no coincide con la versión oficial de la historia» de su país.” (Ramos s.f.: s.p.)
2. «Unheimlich» se opone, dice Freud, a «heimlich» {«íntimo»}, «heimisch» {«doméstico»}, «vertraut» {«familiar»}.

Como lo hace Andrea Castro, hay que señalar la diferencia entre el fantástico y el realismo mágico, para evitar cualquier confusión entre estos dos géneros. Esta estudiosa explica que la diferencia entre ellos radica en la existencia o no en el texto de un conflicto entre dos dominios, uno natural y otro sobrenatural. Y sigue:

Es decir, en un texto mágico-realista ni los personajes, ni el narrador, se asombran ante un gitano en una alfombra voladora o una mujer que asciende al cielo y desaparece, sino por el contrario, estos hechos son coherentes con la realidad instaurada por el texto. Como ya hemos visto, no es éste el caso del fantástico, el cual justamente se caracteriza por la existencia de un conflicto entre lo natural y lo sobrenatural (Castro, 2002: 45).

Ya se volverá sobre este asunto, sobre todo por las diferencias que se encontrarán en relación con la propuesta literaria de Claudia Hernández, donde el conflicto podría no ser tan evidente.

4. Explica esta autora que la normalidad de la reacción depende de los mismos códigos de verosimilitud realista, que, a su vez, dependen, de la tradición literaria que recoge algunas nociones socioculturales que constituyen el orden normativo en cuanto a la motivación de las acciones de los personajes. Y sigue: “Se trata, en el caso de las reacciones descritas, de ausencia de motivación allí donde esa motivación no es intuible ni esperada. Obviamente, como se trata de la reacción al hecho clave de la diégesis, esa ausencia llama más la atención y provoca un efecto mayor en el lector.” (Markovic, 2008: 117).
5. La doxa es el saber que se tiene sin saber por qué, este saber no muestra sus argumentos de validez, son prejuicios. La paradoja, por su parte, es aquello que está más allá de los prejuicios: la paradoja es contradicción. Como se tratará de exponer, la paradoja es el elemento más importante del fantástico, en tanto rompe con cualquier idea monolítica. La paradoja produce conocimiento; la doxa, tranquilidad. ¡He aquí la relevancia de los textos fantásticos!
6. Al respecto, revisense las diferentes acepciones de ‘caridad’ en el DRAE: “Caridad. (Del lat. caritas, -ātis). 1. f. En la religión cristiana, una de las tres virtudes teologales, que consiste en amar a Dios sobre todas las cosas, y al prójimo como a nosotros mismos. 2. f. Virtud cristiana opuesta a la envidia y a la animadversión. 3. f. Limosna que se da, o auxilio que se presta a los necesitados. 4. f. Actitud

solidaria con el sufrimiento ajeno. 5. f. Refresco de vino, pan y queso u otro refrigerio, que en algunos lugares dan las cofradías a quienes asisten a la fiesta del santo que se celebra. 6. f. Tratamiento usado en ciertas órdenes religiosas de mujeres y en alguna cofradía devota de varones. Su, vuestra caridad. 7. f. Agasajo que se hacía en muchos pueblos pequeños con motivo de las honras de los difuntos." (DRAE, versión en línea).

Referencias bibliográficas

- Acevedo, R. 1994. "Orígenes de la nueva novela centroamericana (1968-1980)". En: *Revista La Torre* (Universidad de Puerto Rico), nueva época, año VIII, no. 29, enero-marzo.
- Bravo, Víctor Antonio. 1988. *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México: UNAM.
- Castro, Andrea. 2002. *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Suecia: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo. 2002. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Freud, Sigmund. 1981. *Obras Completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gregori, R. y Hernández, R. 2006. "Las plumas jóvenes más consolidadas de El Salvador". Recuperado de: www.elfaro.net. Consulta: 09 de noviembre de 2010.
- Heater, Derek. 2007. *Ciudadanía. Una breve historia*. Alianza Editorial. Madrid.
- Hernández, Claudia. 2005. *Olvida uno*. El Salvador: Índole Editores.
- Hernández, Claudia. 2007. De fronteras. Guatemala: Piedra Santa.
- Hernández, Claudia. 2002. "Color del otoño". En: *Los centroamericanos (Antología de cuentos)*. Selección y prólogo de José Mejía. Guatemala: Ed. Santillana, S.A.
- Markovic, Ana. 2008. "Lo fantástico y las normas socioculturales". En: *Amoxcalli (Revista de la Maestría en Literatura Mexicana)*. Enero-Diciembre, número 1. Puebla, México: Góngora Ediciones.
- Menczell, Gabriella. 2008. "El calamar y su tinta: irrealidad, fantasía e ironía en una historia fantástica de Adolfo Bioy casares". En: *Amoxcalli (Revista de la Maestría en Literatura Mexicana)*. Enero-Diciembre, número 1. Puebla, México: Góngora Ediciones.
- Menjivar Ochoa, R. 2007. "Claudia Hernández o la renovación del cuento". Recuperado de: <http://www.centroamerica21.com/edit/25-9/cultural.html>. Consulta: 09 de noviembre de 2010.
- Mosejko de Costa, Danuta. 1994. *La manipulación en el relato indigenista*. Edit.: EDICIAL, Buenos Aires.
- Ramos, Helena. s.f. "Claudia dice que no se olvida de las estrellas". Recuperado de: <http://www.caratula.net/archivo/N16-0207/secciones/critica/critica-ramos.html>. Consulta: 09 de noviembre de 2010.
- Valenciana, Margarita. 2007. "Los asesinos prudentes". Recuperado de: http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?idArt=105749. Consulta: 09 de noviembre de 2010.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.