

De anomalías y rarezas: análisis del cuento “Habitaciones” de Claudia Hernández

Lucía LEANDRO HERNÁNDEZ
Universidad de Barcelona

Resumen

El presente trabajo busca analizar el cuento “Habitaciones”, parte del libro de cuentos *Causas naturales* (2013) de Claudia Hernández (San Salvador, 1975). Primeramente se hará un breve estado de la cuestión en cuanto al análisis de la producción de Hernández. Además, se pondrá a dialogar el texto de Hernández desde lo que Mark Fisher denominó ‘lo raro’ en su libro *The Weird and the Eerie* (2016), junto con el concepto de ‘lo lynchiano’, término creado por David Foster Wallace en su ensayo *David Lynch Keeps His Head* (1997) para referirse al universo del cineasta David Lynch. Este espacio de ‘lo raro’ y ‘lo lynchiano’ servirá como coyuntura entre la literatura fantástica latinoamericana y lo que será definido posteriormente como el *nonsense* ocampiano (Biancotto, 2015).

Palabras clave: literatura fantástica latinoamericana, cuento, raro, lynchiano, *nonsense* ocampiano.

Abstract

This work seeks to analyze the short story “Habitaciones”, part of the short story collection *Causas naturales* (2013) by Claudia Hernández (San Salvador, 1975). To begin with, there will be a brief statement of the matter regarding the analysis of Hernández’s production. In addition, Hernández’s text will dialogue from what Mark Fisher called ‘the weird’ in his book *The Weird and the Eerie* (2016), along with the concept of ‘Lynchian’, a term created by David Foster Wallace in his essay *David Lynch Keeps His Head* (1997) to refer to the universe of filmmaker David Lynch. This space of ‘the weird’ and ‘Lynchian’ will serve as a juncture between the Latin-American fantastic literature and what will be later defined as the *ocampiano* nonsense (Biancotto, 2015).

Keywords: Latin-American fantastic literature, short story, weird, Lynchian, *ocampiano* nonsense.

UNA CARTOGRAFÍA DE LA PRODUCCIÓN DE CLAUDIA HERNÁNDEZ

Claudia Hernández nació en la ciudad de San Salvador en el año de 1975. Estudió periodismo en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA). En 1998 se licenció en Comunicaciones y Relaciones Públicas por la Universidad Tecnológica (UTEC). También en el año de 1998 obtuvo el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo que convocaba Radio Francia Internacional con el cuento “Un demonio de segunda mano”. En 2004 recibió el premio de la Fundación Anne Seghers en Alemania.

En el año de 2007 formó parte del Bogotá39, una selección de 39 escritores latinoamericanos menores de 39 años reconocidos por destacar como nuevas voces y tendencias en la literatura latinoamericana. Dentro de las obras de Hernández encontramos los libros de relatos *Otras ciudades* (2001), *Mediodía de frontera* (2002) – posteriormente editado como *De fronteras* (2007)–, *Olvida uno* (2005), *La canción del mar* (2007), *Causas naturales* (2013); y las novelas *Rosca, tumba, quema* (2018) y *El verbo J* (2018).

Su producción se ha analizado desde distintas vertientes: a partir de una visión que analiza el alejamiento en su literatura del concepto de realidad que nos regula en nuestro entorno cotidiano, postura que ha definido cierta literatura centroamericana dentro de lo que se denomina como “violencia oblicua”¹, es decir, que denuncia los escenarios violentos de la posguerra centroamericana², y que se plasma en los sujetos/cuerpos de los personajes de algunos textos³, pero de una manera deformada. Además, la producción de Hernández se ha analizado desde el concepto desarrollado por la investigadora centroamericana Beatriz Cortez denominado “estética del cinismo”⁴. Para finalizar, también se han visto sus textos desde el prisma de la literatura fantástica, donde esa tradición dialoga con la alegoría, la parodia y el horror.

La primera investigación acerca de los textos de Hernández que se ha encontrado para el presente artículo proviene de Hilda Gairaud Ruiz y se titula “Sistemas de exclusión y violencia en relatos de los salvadoreños Manlio Argueta y Claudia Hernández” (2010). Posteriormente, Alexandra Ortiz Wallner publica “Claudia Hernández – por una poética de la prosa en tiempos violentos” (2013). Ambos trabajos se centran en la conexión de la producción de Hernández con el contexto de violencia en América Central y cómo esta violencia permea la obra de la autora. Dentro de esta

¹ El investigador guatemalteco Dante Liano denomina “violencia oblicua” al tipo de violencia presente en algunas obras centroamericanas “en las que, por voluntad del autor o a pesar de la voluntad del autor, la violencia aparece de manera escondida” (1997: 261).

² Durante las luchas geopolíticas de los EE. UU. y la URSS en el periodo de la historia denominado Guerra Fría, Centroamérica fue escenario de distintos conflictos internos entre gobiernos dictatoriales y grupos paramilitares contra grupos insurgentes en su mayoría de izquierda. En las décadas de 1970 y 1980 miles de centroamericanos fueron víctimas de un sinnúmero de violaciones de los derechos humanos. A comienzos de la década de los 90 empiezan a darse los primeros pasos para la firma de los acuerdos de paz que fueron dando fin a las guerras centroamericanas, que se dieron en los países de Guatemala, El Salvador y Nicaragua. A este periodo de transición hacia un cese al fuego y la vuelta de la democracia se le denomina ‘periodo de posguerra’ (Leandro Hernández, 2019: 686).

³ Para efectos del presente artículo, me referiré a los análisis que se han desarrollado a partir de la cuentística de la autora. No se pretende que los textos que se mencionan en este apartado se consideren como una panorámica total de los artículos que han analizado a la escritora salvadoreña.

⁴ “[L]a ficción de posguerra pone frente al lector un espíritu de cinismo. Este tipo de ficción pinta un retrato de las sociedades centroamericanas en caos, inmersas en la violencia y la corrupción. Se trata de sociedades con un doble estándar cuyos habitantes definen y luego ignoran las normas sociales que establecen la decencia, el buen gusto, la moralidad y la buena reputación. El cinismo, como una forma estética, provee al sujeto una guía para sobrevivir en un contexto social minado por el legado de violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo. El periodo de posguerra en Centroamérica es un tiempo de desencanto, pero es también una oportunidad para la explotación de la representación contemporánea de la intimidad y de la constitución de la subjetividad” (Cortez, 2010: 28).

misma línea, en “Viajes fantásticos: Cuentos de [in]migración e imaginación de Claudia Hernández” (2013), Linda Craft se acerca a un análisis de la violencia dentro de los cuentos de Hernández, pero además ahonda en el tema del desplazamiento y la migración productos de la posguerra en América Central.

Más allá de las fronteras geográficas y los territorios nacionales, se realizaron dos trabajos que tienen como derrotero un análisis de los textos de Hernández desde la violencia que es infligida a los sujetos a través de sus cuerpos. Hay un cambio en la mirada de las investigadoras, que buscan ver las huellas de la violencia centroamericana a través de la corporalidad. La primera de ellas es Carla Rodríguez Corrales que escribe “Cuerpos desgarrados: textualidades desgarradoras. Una aproximación a la escritura de Claudia Hernández” (2013). Después se presenta el artículo de Emanuela Jossa titulado “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia” (2014), donde, además, se incluye una reflexión sobre el espacio y el fantástico en la escritura de Hernández.

El investigador costarricense José Pablo Rojas González también se acerca a la literatura de Hernández desde lo fantástico en su “‘Hechos de un buen ciudadano’, de Claudia Hernández: la naturalización de ‘lo fantástico’” (2014), donde se defiende la tesis de la naturalización ambigua del suceso sobrenatural en los textos de la autora. Dentro de esta misma línea de trabajo se encuentra “La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: un estudio sobre ‘Color del otoño’ de Claudia Hernández” de Virginia Caamaño Morúa (2015), quien también analiza la obra dentro del género fantástico en diálogo con la alegoría, con el objetivo de mostrar la violencia latente en América Latina ‘disfrazada’. Caamaño Morúa posteriormente publica “Parodia, simulación y canibalismo en ‘Hechos de un buen ciudadano I’ y ‘Hechos de un buen ciudadano II’ de Claudia Hernández” (2016), sumando a la estética de lo fantástico la presencia en Hernández de la parodia, el absurdo y la simulación.

Como puede observarse, la literatura de Claudia Hernández se ha analizado sobre todo en relación con el contexto de violencia de América Central, aunque también se presentan diálogos con la literatura fantástica. Es interesante además destacar que, al analizar el corpus de investigaciones acerca de la producción de la autora salvadoreña, se muestra una predilección especial por los cuentos incluidos en el libro *De fronteras* (2007) y, en menor caso, *Olvida uno* (2005). No se encontró un texto que analice los cuentos de *Causas naturales* (2013), probablemente porque es la recopilación de cuentos más reciente, pero también se intuye que podría ser porque es la obra que más encubre, empaña o difumina esa violencia tan explícita presente en los otros libros de la autora.

Es difícil ubicar geográfica o temporalmente los cuentos de *Causas naturales* (2013), incluso podrían describirse dentro del concepto de extraterritorialidad, ya que generan situaciones que podrían establecerse en cualquier lugar del planeta. El uso de lo fantástico y lo sobrenatural en los cuentos dialoga a nivel estético con la producción cuentística de Julio Cortázar o Silvina Ocampo. Se muestra un hecho que causa terror o extrañamiento, una situación que no está exenta de violencia, pero que es difícil de circunscribir solo a la realidad centroamericana. Es a partir de esta descripción del conjunto de cuentos que acompañan “Habitaciones” que se comenzará este análisis.

DE LAS HABITACIONES TRASERAS DE UNA CASA: EL ESPACIO Y SU RELACIÓN CON LOS PERSONAJES

En “ Habitaciones ” de Claudia Hernández, los personajes son configurados a través de una lógica del hogar presentada como una pugna de lo público *versus* lo privado, lo útil *versus* lo inútil. A través de la narradora/personaje, nos damos cuenta que la casa posee un espacio abierto al público, que la madre renta a distintos viajeros. Sin embargo, el texto comienza describiendo las habitaciones interiores como espacios no habitados que ofrecen una mayor posibilidad de dar rienda suelta a la subjetividad, en contraposición al espacio frontal de la casa, regido por las reglas de lo social – representado en la autoridad de la madre en un primer momento del cuento. La narradora/personaje nos describe las habitaciones traseras de la siguiente manera: “[n]os gustaban más que las frontales –incluso más que el jardín– porque en ellas podíamos correr a placer, vestir solo cuando lo deseábamos y hacer cuanto ruido se nos antojara, sin cansarnos y sin que eso produjera quejas de los huéspedes o molestias de los vecinos” (Hernández, 2013: 11).

La madre, como representante del poder y de los parámetros que regulan la realidad, administra el tiempo que se pasa en las habitaciones traseras, con la amenaza de que las mismas son cerradas a determinada hora del día, vedando el acceso hasta el día siguiente. A partir del suceso sobrenatural de la mascota de la familia, que queda atrapada en las habitaciones y recobra el funcionamiento de una pata quebrada de manera inexplicable, se dejan entrever las posibilidades más allá de la realidad que ese espacio liminal/marginal presenta. A partir de lo ocurrido con el gatito de la familia, Mariana –la mayor de las tres hermanas– comienza también a mostrar deseos de solo habitar el espacio trasero de la casa, sobre todo para asegurarse del bienestar del animal, al cual trata sin éxito de sacar de las habitaciones de atrás. Es a partir de esta situación que Mariana decide pedir permiso para habitar con él el espacio trasero del hogar.

Lo que da movilidad inicialmente a la trama y a su giro sobrenatural es el hecho de que el gato de las hermanas queda encerrado en las habitaciones interiores durante las horas prohibidas, generando por vez primera una situación que se sale del orden de lo real y que se perpetuará con otros miembros de la familia: quien es desplazado a esta parte de la casa no vuelve a salir del lugar, teniendo como consecuencia el cese del proceso de envejecimiento del cuerpo, manteniendo a los sujetos que lo habitan con la misma edad que cuando empezaron a ocupar ese espacio. Esta situación, rara ante el lector, es aceptada por los personajes con total naturalidad –evento que provoca cierto extrañamiento.

Es importante destacar lo inofensivo del gatito con una pata quebrada que representa por primera vez las subjetividades vulnerables que habitarán el espacio trasero del hogar, las cuales son empujadas a habitarlo por los mecanismos del poder personificados algunas veces por la madre y otras, como se ve más adelante en el cuento, por la propia narradora/personaje del relato. Estas subjetividades vulnerables condenadas al espacio vedado a lo público se construyen a partir de la carencia, la enfermedad, la vejez o la torpeza. Al hablar de los personajes en la producción de Hernández, Emanuela Jossa nos dice que:

Sus personajes son, ante todo, cuerpos, impregnados por relaciones de fuerza: mutilados, deformados, o bien invadidos, mortificados y anulados; a menudo, cadáveres. Son cuerpos incompletos, insuficientes, introducidos en un mecanismo incesante que los plasma y los determina. La escritora pone en escena, de forma a menudo humorística, una fisicidad marchita que choca contra la agresividad, la prepotencia y las estrategias del poder. De esta forma Claudia Hernández desenmascara los dispositivos que establecen las reglas de la convivencia y los roles, así como las dinámicas de la socialización, de la sexualidad y de las relaciones familiares. (2014: 13)

El extrañamiento se produce en el cuento porque el concepto de la seguridad del hogar es trastocado por el evento sobrenatural, presentándose como una alteración dentro de un aparente orden prestablecido que el lector tiende a relacionar con la lógica de su realidad circundante. Esta alteración del orden lógico de una aparente realidad es lo que produce el extrañamiento necesario para que se verifique un hecho que definimos como anómalo. Para Víctor Bravo, la reiteración del tándem orden/desorden es el terreno en el que se desarrolla lo fantástico y es lo que logra que el espacio se pueda definir como un “territorio liminal” donde

esa situación ‘entre’ se mueve en una relación pendular entre dos formas de repetición: aquella que es el movimiento mismo del orden, de lo reconocido, de lo familiar, de lo presupuesto. La repetición como el cemento que permite la cohesión del orden: y la repetición de la diferencia que, de producirse, pone en crisis el orden, y aún, de continuarse, hará del orden un imposible. (2005: 16)

Es decir, en muchas ocasiones lo fantástico se vale de la cotidianidad de los espacios para resaltar aún más el hecho sobrenatural. Este juego entre un espacio ordenado desde las normas de lo real *versus* un suceso que no encaja dentro de los parámetros del mismo, muchas veces se genera en el espacio del hogar –lugar por excelencia de la seguridad, del orden y de lo conocido–, donde destacará mejor el hecho sobrenatural.

Esta situación se analizará más adelante desde lo que Mark Fisher define como ‘lo raro’, ya que el evento sobrenatural se presenta como una situación, un orden de cosas que no debería ser. Las habitaciones interiores de la casa son un espacio prohibido por el poder y, al ser levantado este orden que configura la realidad generada por el relato, se presenta el hecho sobrenatural que dará cabida a la trama del cuento, donde parece que el orden de lo que el espectador conoce como real es intercambiado por otras reglas que configuran un espacio otro. En palabras de Fisher:

Que lo *Unheimlich* asimile lo raro y lo espeluznante es sintomático de un retiro secular del exterior. La generalizada predilección por lo *Unheimlich* va a la par con una compulsión hacia cierto tipo de crítica que siempre opera procesando lo exterior a través de las brechas y puntos muertos de lo interior. Lo raro y lo espeluznante actúan a la inversa: nos permiten ver el interior desde la perspectiva exterior. Y, como veremos más adelante, lo raro es aquello que no debería estar allí. Lo raro trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y

que no se puede reconciliar con lo ‘doméstico’ (incluso como su negación). La forma que quizá encaja mejor con lo raro es el *collage*, la unión de *dos o más cosas que no deberían estar juntas*. (2018: 12)⁵

Esta lógica del terreno de lo privado en Hernández nos remite también al relato “Casa Tomada” de Julio Cortázar (1946), autor al que la misma Hernández considera determinante en su obra. En el relato del autor argentino, los personajes deciden poco a poco ir cediendo parte de esa casa que los condiciona en cuando a su subjetividad y como núcleo familiar anómalo. Sin embargo, el relato de Cortázar concluye con los personajes abandonando ese lugar que, como un útero materno, termina por expulsarlos hacia lo desconocido. En el caso del cuento de Hernández, el proceso que se produce es más bien dentro de una lógica espacial que conserva a los sujetos mediante la ‘seguridad’ de las habitaciones traseras, haciendo un proceso contrario a la expulsión: más bien podríamos decir que hay una simbiosis y una mimetización entre espacios privados/oscuros/ocultos y personajes enfermos/niños/viejos.

Con respecto a los personajes, la narradora los va presentando como carentes, torpes y enfermos, podríamos decir que se describen como patológicamente anómalos. Es así que Hernández empieza a poblar el espacio del cuento con seres que podríamos definir como monstruosidades, ya que se salen del esquema de la subjetividad válida dentro de lo que se define como saludable, útil o ‘normal’ dentro de la lógica de una realidad regida por los parámetros de la realidad del lector. Lo anterior dialoga con lo que Mabel Moraña describe en su libro *El monstruo como máquina de guerra*, donde la normalidad y la anomalía tratan de establecer una relación de tensión con la figura de lo monstruoso que, partiendo de Michel Foucault, se vincula con el tándem saber/poder para así generar un discurso disidente alternativo al oficial (2017: 191). Además, resulta particular que los personajes no puedan categorizarse como normales *versus* anómalos, ya que la autora juega con los mismos moviéndolos de un lado a otro de ambas condiciones, generando una inestabilidad dentro del texto que también podría representar lo público y lo privado, lo consciente y lo inconsciente de la psique del individuo. La narradora comienza una descripción de los personajes confinados al espacio trasero del hogar desde caracterizaciones que nos muestran su anomalía ante una normalidad estructurada por el poder. La madre accede a que Mariana se confine en este espacio argumentando que le va bien al negocio. La narradora lo justifica de la siguiente manera:

Mariana era muy traviesa. Y torpe. Quebraba los vasos sin quererlo, hacía que los espejos estallaran con solo mirarlos fijo y arruinaba las pertenencias de los huéspedes cuando entraba a husmear a sus habitaciones. Madre decía que perdíamos muchos clientes y dinero por su culpa. También decía que, según sus cálculos, podríamos saldar nuestras deudas por completo si ella permanecía

⁵ Es importante recordar lo que dice Sigmund Freud acerca de lo *Unheimlich*, ‘lo ominoso’: “No hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror; y es igualmente cierto que esta palabra no siempre se usa en un sentido que se pueda definir de manera tajante. Pero es lícito esperar que una palabra-concepto particular contenga un núcleo que justifique su empleo. Uno querría conocer ese núcleo, que acaso permita diferenciar algo ‘ominoso’ dentro de lo angustioso” (1992: 219).

con el gato un par de semanas más y rentábamos su habitación. Luego se la devolveríamos tal y cual la tenía. (Hernández, 2013: 14)

Poco a poco la hermana mayor se aleja del plano de lo normal y la narradora la presenta desde una lejanía con respecto a sí misma que de paso la infantiliza. Es así como vemos que Mariana ha detenido su proceso de envejecimiento mientras que su hermana del medio se mueve desde la periferia y la vulnerabilidad de la niñez hacia la centralidad de la vida adulta –condición que la moviliza de sujeto vulnerable a representante del poder:

Al principio no lo notamos, pero, con el paso de los meses, nos percatamos de que yo estaba creciendo más que ella. Pronto tuvimos la misma altura. Luego le pasé, cosa que no pareció molestarle como en el pasado. Mariana siempre me quería. Si compartía menos tiempo conmigo no era por rivalidad o resentimiento, sino porque comenzaba a aburrirse de mis juegos. Seguro que también notaba que yo comenzaba a fastidiarme de los suyos porque, de vez en vez, me miraba como veía a los adultos y me dejaba. Sin más. Prefería jugar con su gatito, que tampoco crecía, y con Federica, de quien antes rehuía por ser muy pequeña y demasiado frágil para soportar los juegos bruscos que le gustaban. (Hernández, 2013: 15)

A partir de esta descripción la narradora comienza a convertirse en la representante del poder, ya que empieza a hablar de su cambio de funciones dentro del hogar y del desgaste físico que presenta su madre debido al padecimiento de una aparente enfermedad. Asimismo, nos presenta este giro de su subjetividad –y eventualmente el de Federica, su hermana menor– de la siguiente manera:

Años después [Mariana] dejó de hablarme. No me importó demasiado porque estaba absorta en atender los asuntos del negocio: Madre había enfermado y no podía encargarse del lugar por sí sola. Requería de mi ayuda cada vez más. Algunas semanas no me quedaba tiempo para visitar a Mariana. Le enviaba su comida y la de su gato con Federica, que comenzaba a quejarse de los interminables juegos infantiles y de las niñerías de nuestra hermana mayor. También se quejaba de que el tratamiento que el médico le había indicado a Madre no estuviera surtiendo efecto. No quería perderla, aunque Madre no fuera la mujer más dulce del mundo ni la más hermosa. Entonces fue que me propuso llevarla a las habitaciones interiores. Estaba segura de que, acomodada en ellas, Madre sanaría como el gato había sanado y jamás envejecería, como había sucedido con Mariana. (Hernández, 2013: 16)

Posteriormente en el cuento, la madre decide incendiar las habitaciones interiores, ya que no se somete al poder representado ahora en su segunda hija y no acepta su condición de ser relegado por su vejez y enfermedad. Su descripción, desprovista de empatía o remordimiento, nos produce extrañamiento, ya que la que se opera es una forma pasivo-agresiva de someter a los personajes vulnerables, pero también una manera de presentación de los hechos ocurridos completamente libre de cualquier tipo de culpa. Así la voz de la narradora:

Tres semanas después, Madre entró con engaños a las habitaciones de atrás y no volvió a salir. No se lo permití. Convencí a Federica para que dejara de visitarla por algunos días mientras se acostumbraba a su nuevo sitio. Yo le dejaba la comida en el quicio de las puertas, le gritaba desde ahí que estaba servida y la cerraba de inmediato para que no fuera a escapar. Estaba convencida

de que, aunque al principio rabiara en mi contra, terminaría por agradecermelo. Una vez que sus ojos se acomodaran a esa luz y encontrara una habitación adecuada, se olvidaría de querer salir. Incluso necesitaría menos de nuestras visitas. Encontraría ocupación decorando allá dentro y asistiría a conversar con nosotras por pura cortesía. Pensé que tal vez hasta terminaba siendo un poco como Mariana y le encontraría gusto a explorar todas las salas. Pero Madre no se parecía a ella. Tampoco pensaba como yo: mientras llevé a Federica a hacer las compras para la pensión, incendié las habitaciones interiores consigo, con Mariana, con todos sus tesoros y con el gato dentro. (Hernández, 2013: 16)

La madre, como subjetividad desplazada del centro a la periferia, no se resigna a la pérdida de su posición de poder. Su hija, desde una posición casi macabra, describe con naturalidad, y hasta alivio, el suceso que acaba con casi toda su familia, ya que comienza a temer que eventualmente a ella le toque habitar el espacio destinado a los seres de la familia que no son útiles:

En ese tiempo pensé que su enojo [el de la madre] nos había hecho un favor. Sin habitaciones interiores, no había razón para que Federica y yo empezáramos a temer una de la otra, a cuidarnos de no enfermar, de lucir fatigadas o de envejecer para que la otra no tuviera motivos para pensar en darle una habitante más a esa región de la casa o para temerle a que la noche abriera las puertas a la venganza de Madre. (Hernández, 2013: 17)

Sin embargo, pese a la quema de las habitaciones, la narradora declara que Federica comienza a debilitarse, situación que la convierte en una anomalía que el poder debe suprimir. Es así que se genera un espacio alternativo a partir de las cenizas de las habitaciones interiores para que Federica salga del espacio de lo público y se ubique en un nuevo espacio liminal/marginal:

Federica comenzó a debilitarse de tanto llorar. Poco a poco. Frente a mis ojos. Sin que los médicos que llamé o yo pudiéramos hacer algo por ella. Se desdibujaba de tal manera que `pronto no hubo forma de abrazarla o siquiera tomarla de la mano. Cada vez costaba más verla feliz en las habitaciones frontales. Y no hubo habitación interior a la cual hacerla entrar para que no se oscureciera por completo y terminara de desaparecer. (Hernández, 2013: 18)

El texto de Hernández presenta entonces una nula tolerancia a la diferencia, al sujeto poco productivo. Al finalizar el cuento vemos cómo la hermana del medio es la que detenta el poder, representándose esto muy bien a través de la trama, ya que es la única que tiene voz propia: a los demás personajes solo accedemos a través de sus descripciones. Jossa explica el lugar de los personajes en los cuentos de Hernández en función del desenmascaramiento de los mecanismos del poder y los entramados de lo social a través del hecho sobrenatural:

lo fantástico interviene para desvelar las potencialidades de los personajes y desenmascarar el orden preexistente, al que le falta la presunta lógica que normalmente se le atribuye. A pesar de su debilidad, que se manifiesta en la fragilidad del espacio íntimo y en la falta de completitud del cuerpo, los personajes de Claudia Hernández muestran su incomodidad hacia la realidad, son jocosamente o dramáticamente críticos con las prácticas de convivencia establecidas, y consiguen identificar unos intersticios útiles para transformar justamente la debilidad del cuerpo y la violencia del espacio en factores constitutivos de nuevas formas de subjetivación. (2014: 36)

La narradora/personaje se presenta al final del cuento como la única subjetividad sana, útil y aún joven, es el único personaje que es válido para poseer voz; esta representa ese arquetípico ‘ángel del hogar’ deseado por nuestras sociedades patriarcales. Sin embargo, en Hernández podemos ver otra vuelta de tuerca a esa idealización de lo femenino, ya que se nos presenta el lado macabro de esta figura, aquel que narra con total indiferencia la eliminación de cualquier anomalía, de cualquier monstruosidad que sea digna de habitar ese espacio marginal que podríamos representar también a través de la animalidad, la niñez, la enfermedad o la vejez.

LO RARO EN “HABITACIONES”: ¿COYUNTURA ENTRE EL GÉNERO FANTÁSTICO Y EL NONSENSE OCAMPIANO?

El cuento de Hernández se presenta en un escenario pleno de situaciones raras: ¿por qué el gato cuando entra en las habitaciones interiores recobra su salud? ¿Por qué Mariana deja de crecer cuando decide quedarse ahí para siempre? ¿Por qué la autora decide indicarnos —mediante una nota al pie en el cuento— los tesoros que se encuentra Mariana en esas habitaciones oscuras que se describen como interminables?⁶ ¿Por qué hay una lógica donde la enfermedad, la niñez o la vejez se ven como algo frágil y limitante que es mejor ocultar? Son preguntas que la autora no contesta a lo largo del texto, ya que, según Caamaño Morúa, esta “es una tarea que deben realizar lectores y lectoras, quienes muy seguramente percibirán amenazante y siniestra la realidad textual, o al menos la sentirán extraña e inquietante” (2015: 146).

Esto es esencial en Hernández, que aquí también emula la necesidad de un lector activo que demanda Julio Cortázar. El autor generó textos fantásticos que piden un lector involucrado con la trama, receptivo a los distintos planos de un texto, a la intertextualidad presente en el mismo, donde el lector ideal será aquel que no espere que todo le sea resuelto de antemano por el autor, sino que plantee posibles respuestas a los interrogantes que el creador inserta en la trama. El gran cronopio menciona al respecto lo siguiente:

mis libros, al proponer más de un plano de lectura como posible lectura del texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales. Pero creo que es también una cuestión de cultura. Una persona con un nivel cultural más o menos primario leerá un libro sin comprender la intertextualidad. Para él, lo que leerá es el texto de es escritor, no se dará cuenta de las alusiones. En tanto en un nivel superior de cultura, con una pantalla, un horizonte cultural más amplio, todas las guiñadas de ojos, las referencias, las citas no directamente citadas pero evidentes, pues, deberán serle claras y además enriquecerán profundamente no sólo la experiencia del lector, sino el libro que está leyendo. (Castro-Klaren, 2011: 34)

⁶ “Los tesoros de Mariana estaban compuestos, en su mayoría, por objetos o piezas de equipaje que habían dejado huéspedes que se habían ido sin pagar. Su posesión más preciada era el dedo índice de la mano izquierda que se le había caído a alguien que se levantó para ir al baño sin encender las luces y se lo cercenó con la puerta. Si queríamos, podía llevarnos (con el gato) a la habitación donde lo había encontrado. Cada cierto tiempo, la visitaba para cortarle la uña al dedo y barnizársela” (Hernández, 2013: 15).

Un hecho significativo con respecto al lector en el género fantástico –lugar común donde confluyen o se catalogan muchas narrativas de lo raro, lo insólito o lo inusual, al menos como punto de partida– es la influencia que tuvo la *Antología de la literatura fantástica* (1940) recopilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo en América Latina. En lo que se refiere a la concepción del género particularmente nos interesa lo que Natalia Biancotto define, sobre todo a partir de la obra de Borges y Ocampo, como ‘lector atónito’ (2015: 40):

La antología define, antes que un género, un lector. Una idea de lector fascinado, conmocionado, en la que creo que Silvina Ocampo y Borges se encuentran más cerca entre sí, y más lejos de Bioy. Si una idea de lo fantástico recorre el volumen, ésta no tiene que ver ni con los autores elegidos, ni con el tipo de relatos (hay cuentos, fragmentos de novelas, relatos mitológicos, etc.), ni con el orden y el rigor formal de la construcción (de nuevo, la incorporación de fragmentos de novelas, por ejemplo, tira por tierra cualquier criterio formalista), ni mucho menos con precisiones genéricas, sino únicamente con ciertos fugaces momentos de los textos que cautivan al lector en la fascinación por algo que no podríamos denominar más que de modo muy indeterminado como lo incierto. No es necesario pensar exclusivamente en fenómenos paranormales, fantasmas o extraterrestres, sino en cualquier posibilidad de sacudir al lector en sus modos habituales de entender lo real. Este sentido de lo que, por comodidad, se ha denominado ‘fantástico’, es el punto en el que se vinculan más estrechamente las literaturas de Borges y de Ocampo, y en el que ambas se distancian de la de Bioy, que permanece en una versión más escolar del problema, detenido en preocupaciones menos ambiciosas por la forma y el género. (Biancotto, 2015: 42)

Los textos fantásticos que se han producido en América Latina posteriores a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar o Silvina Ocampo han sido influenciados por los mismos, mutando algunas características del relato fantástico tradicional, aquel entre cuyos principales representantes podemos mencionar a Mary Shelley, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson o H. P. Lovecraft, y donde lo gótico, la casa embrujada, los muertos que vuelven a la vida o los monstruos y vampiros son los que alimentan el miedo a lo desconocido que invade al lector, principal condición, según muchos teóricos, para que un texto sea fantástico.

Además de esta situación que enfrenta el lector, en el cuento de Hernández es evidente una atmósfera que podríamos definir como de lo extraño, incluso, los personajes asumen con naturalidad las situaciones que se desenvuelven en el mismo. ¿Cómo nos es transmitida como lectores esa sensación de extrañamiento ante un hecho raro que los personajes han normalizado por completo? Para José Pablo Rojas González, Hernández tiende a generar en sus relatos una “naturalización de lo fantástico” (2014: 43), donde:

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’. (Rojas González, 2014: 50)

Para analizar ‘lo raro’ en el cuento de Hernández, deberíamos primero definirlo como concepto. Mark Fisher se plantea un más allá de lo ominoso establecido por

Freud, donde estarían ubicados ‘lo raro’ y ‘lo espeluznante’. Al describir el primer concepto, el autor se plantea una serie de preguntas y respuestas:

¿Qué es lo raro? Cuando decimos que algo es raro, ¿a qué tipo de sensación apuntamos? Quisiera plantear que lo raro es un tipo de perturbación particular. Conlleva la sensación de algo erróneo: una entidad rara o un objeto que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí. Pues si tal entidad u objeto está aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas. Al fin y al cabo, no es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones deben de ser inadecuadas. (Fisher, 2018: 19)

En “Habitaciones”, lo raro es aquello que es visible para nosotros como espectadores porque va más allá de la lógica de lo real que rige nuestra realidad circundante. Es raro que nadie se sorprenda porque Mariana no envejece o porque posea un dedo cercenado de un cliente, al que debe cortar la uña; pero también es rara la lógica de la madre de internarla ahí porque le funciona a nivel económico, ya que Mariana le provoca pérdidas monetarias con sus travesuras de niña:

Madre estuvo de acuerdo entonces y siguió estándolo cuando, semanas después, Mariana insistió en permanecer a su lado en las habitaciones interiores aunque la pata del gatito había sanado por completo y este corría sin problemas. Aceptaba, no porque tuviera consideraciones especiales para con el animal, sino porque al negocio le iba mejor sin mi hermana rondando por él. Mariana era muy traviesa. Y torpe. Quebraba los vasos sin quererlo, hacía que los espejos estallaran con solo mirarlos fijo y arruinaba las pertenencias de los huéspedes cuando entraba a husmear a sus habitaciones. Madre decía que perdíamos muchos clientes y dinero por su culpa. También decía que, según sus cálculos, podríamos saldar nuestras deudas por completo si ella permanecía con el gato un par de semanas más y rentábamos su habitación. Luego se la devolveríamos tal y cual la tenía. (Hernández, 2013: 14)

Pudiéramos pensar que lo narrado se presenta con esa naturalidad porque la hermana que nos narra el evento es una niña, pero después ella crecerá y aplicará la misma lógica de lo inútil a su madre, que ha envejecido y está enferma. Es así que la actitud extraña en el texto se presenta como una constante, desestabilizando aún más al lector, ya que lo raro se instaura como un nuevo orden de lo real en el texto. La narradora se justifica con absoluta naturalidad de la situación en el siguiente fragmento:

Yo también quería preocuparme por su salud, pero solo podía pensar en que todas estaríamos mejor si ella se quedaba allá dentro. Mariana tendría quien la custodiara, Madre se mantendría entretenida apagando las luces que Mariana encendiera, Federica tendría ocasión de ayudar más con la pensión y yo tendría más oportunidad de compartir con ella. Además, contaría con una habitación adicional para ofrecer. Ganaríamos más dinero con ella disponible y sin Madre comentando sus dolores a los clientes, que, agobiados, terminaban por acortar sus estancias con nosotras. (Hernández, 2013: 16)

La sucesión de hechos fuera de la lógica de lo real, a pesar de que se establece como un orden otro dentro del texto, no nos permite nunca familiarizarnos, ya que son situaciones que en nuestra concepción de orden de la realidad nos causan extrañamiento, pero, además, este nuevo orden nos atrae porque viene cargado de

novedad. La lógica de Hernández es atrayente porque le presenta al lector una situación que lo intriga, le produce incomodidad y placer a la vez⁷. En palabras de Fisher:

Esta sensación de lo erróneo asociada con lo raro –la convicción de que algo *no debería estar allí*– suele ser una señal de que estamos en presencia de algo nuevo. Aquí lo raro es un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos. Si en este caso el encuentro con lo extraño no es placentero de manera inmediata (lo placentero siempre se refiere a formas previas de satisfacción), tampoco se puede decir que sea desagradable: disfrutamos viendo cómo lo familiar y lo convencional se pasa de moda; un goce que, por ser una mezcla de placer y dolor, tiene relación con lo que Lacan llama *jouissance*. (2018: 15)⁸

El cuento de Hernández no se presenta inicialmente dentro de un escenario terrorífico, más bien pareciera que se enmarca dentro de una realidad regida bajo los parámetros de la nuestra. Es en esas condiciones donde lo sobrenatural nos causa mayor extrañamiento, ya que hay algo que no encaja y que nos intriga y captura nuestra atención. Esta especie de disfrute que se genera a través de la anomalía dentro de la normalidad, Fisher lo relaciona con H. P. Lovecraft y menciona que:

lo que es realmente fundamental en la manera de Lovecraft de plasmar lo raro no es el terror, sino la *fascinación* –aunque sea una fascinación que suela ir acompañada de cierta inquietud. Sin embargo, también cabría añadir que esa fascinación también es intrínseca al concepto de lo raro en sí; lo raro no solo puede repeler, sino también atraer nuestra atención. (Fisher, 2018: 20-21)

Desde la descripción de las habitaciones mismas, podemos ver como todo es presentado desde una realidad deformada, desdibujada por parámetros que nos parecen extraños. ¿Por qué hay habitaciones a las que no se puede acceder? La descripción de las mismas en el texto es verdaderamente laxa, intriga más que aclara: “[d]e noche había en casa habitaciones que, de día, era imposible encontrar. Eran tantas y tan amplias que podían haber sido lo mejor de la propiedad, pero permanecían casi a oscuras y sin acabados” (Hernández, 2013: 11).

Al final del cuento, esta sensación de la rareza no acaba, más bien se potencia. Sin habitaciones interiores, la narradora le ofrece a su hermana Federica construirle una habitación a partir de las cenizas del incendio, como “un intento para verla mejorar” (Hernández, 2013: 18). Entonces nos describe que “[c]omo se dibujó en su rostro un hilillo de ternura, comencé a levantar las cenizas de los cuartos incendiados, a mezclarlas con agua hasta volverlas una masa que podía moldear con mis manos” (Hernández, 2013: 18).

⁷ Al pensar esta dialéctica entre incomodidad y placer, podríamos relacionar el concepto con películas como *Funny Games* (1997) del austriaco Michael Haneke, *Kynodontas* (2009) y *The Killing of a Sacred Deer* (2017) del griego Yorgos Lanthimos e, incluso, la película *Parasite* (2019) del surcoreano Bong Joon-ho, donde participamos como espectadores de situaciones que nos producen tensión psicológica pero que, pese a eso, continuamos viendo porque también nos genera una especie de placer.

⁸ “The subject will realize that his desire is merely a vain detour with the aim of catching the *jouissance* of the other –is so far as the others intervenes, he will realize that there is a *jouissance* beyond the pleasure principle” (Lacan, 1981: 183-184). Alan Sheridan traduce el término al inglés como “enjoyment” (1981: 281), que en castellano podríamos traducir como ‘disfrute’.

Hay una lógica otra que opera en los personajes. La manera rutinaria con la que realizan o aceptan hechos que parecen macabros o retorcidos, es aceptada con total naturalidad. Estamos ante una realidad que se presenta como un espejo que nos devuelve un reflejo deformado de la nuestra. Es aquí donde el cuento de Hernández dialoga con la estética del cineasta David Lynch⁹. El escritor David Foster Wallace incluso conceptualiza el término de ‘lo lynchiano’ y lo describe de la siguiente manera:

Una definición académica de lynchiano podría ser algo que “alude a un tipo particular de ironía donde lo muy macabro y lo muy rutinario se combinan de tal forma que revelan que lo uno está perpetuamente contenido en lo otro”. Pero igual que posmoderno o pornográfico, lynchiano es una de esas palabras que, a lo Potter Stewart, solamente se pueden definir de forma ostensible: es decir, lo conocemos cuando lo vemos. (2008: 194)

Quizá esta descripción de Foster Wallace es la que mejor describa el texto de Hernández. El final del cuento la autora muestra de manera ostentosa la última escena con completa naturalidad, lo cual, de manera lynchiana, nos deja más incertidumbres que certezas:

Cuando por fin terminé y la noche abrió la puerta, Federica entró a ella para no volver a salir. Invertía su tiempo en recolectar las cenizas del resto de las habitaciones, de los tesoros, de Madre, de Mariana y de su gato, a reunirlos para formarlos todo de nuevo. Yo entendí que, en adelante, debería llevarle a diario su comida ahí, por lo menos hasta que la masa con forma de gato maullara. (2013: 18)

Considero que a partir de este escenario, iniciando por una definición de lo fantástico desarrollado en América Latina desde la visión del género de escritores como Borges, Bioy Casares, Cortázar u Ocampo, se arriba al lugar donde lo raro y lo lynchiano se entremezclan en la obra de Hernández. Precisamente ese recorrido es el que nos permite relacionar la escritura de Hernández con lo que Biancotto ha denominado “el *nonsense*”¹⁰ en la obra de Silvina Ocampo. Biancotto menciona que la obra de la autora argentina se ha ubicado por comodidad dentro de una definición de lo fantástico, pero que más bien se origina en el mismo lugar desde donde Lewis Carroll y Edward Lear¹¹ desarrollan sus obras, plenas de una escritura proveniente del otro lado del espejo (2015:

⁹ Dentro de la producción cinematográfica que ha definido el término de ‘lo lynchiano’ podemos mencionar: *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986), *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) y la serie de televisión *Twin Peaks* (1990-1991 y 2017).

¹⁰ En 1988, Win Tigges desarrolla una teoría sobre el *nonsense* definiéndolo, a grandes rasgos, de la siguiente manera: “literary nonsense is characterized by four essential elements: an unresolved tension between presence and absence of meaning, lack of emotional involvement, playlike presentation, and an emphasis, stronger than in any other type of literature, upon its verbal nature” (Wigges, 1988: 55).

¹¹ Dentro de las obras de estos dos autores ingleses se pueden mencionar como emblemáticas *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) y *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1872), en el caso de Lewis Carroll, y el libro de *limericks* –forma poética anglosajona en clave humorística– *A Book of Nonsense* (1846) de Edward Lear.

44). La autora además menciona en su estudio que esta forma de escritura se aleja del efecto subversivo del *fantasy* o el *astonishment* de lo fantástico, ya que:

En los cuentos de Ocampo, el sentido de lo inesperado es sin embargo bien distinto, puesto que los giros y transformaciones se narran sin emoción, con la más absoluta indiferencia; del mismo modo, los personajes, suspendidos en una superficialidad impávida, asisten a los sucesos más extravagantes sin inmutarse, como si fueran idiotas (recordar, por ejemplo, cómo en los cuentos de *Viaje olvidado* las madres miran con total naturalidad a sus hijos morir). (Biancotto, 2015: 45)

Esta sensación de indiferencia ante los giros sobrenaturales de la trama está siempre presente en “ Habitaciones ”: no hay un efecto de asombro ante el hecho sobrenatural, que se asume con frialdad hasta en las situaciones más macabras. Hay algo en la escritura de Hernández que remite a lo absurdo, al sinsentido de las situaciones presentadas. Las descripciones se presentan perturbadoras por lo que describe, pero también por la manera plácida y natural con la que se desarrolla el discurso.

Si bien no estamos ubicando plenamente “ Habitaciones ” dentro de la literatura definida como *nonsense* —donde la risa, la insensatez y la locura están siempre presentes—, sí que se considera un recurso con el que la autora dialoga frecuentemente. Sobre todo en el aspecto de frustrar cualquier expectativa con respecto a un desenlace esperado que sea coherente o una explicación del fenómeno sobrenatural que produzca tranquilidad en el lector. En la escritura de Ocampo, Biancotto lo ejemplifica con uno de sus cuentos llamado “ Sábanas de tierra ”, publicado primeramente en la revista *Sur* en 1938, pero incluido en su recopilación de cuentos *Y así sucesivamente* de 1987, donde un jardinero realiza una especie de simbiosis involuntaria con el jardín donde trabaja, situación que es aceptada con total naturalidad por él y su mujer. La autora señala al respecto del cuento que:

Toda expectativa se frustra. Como un chiste sin remate, el relato deja el rastro hueco de una risa que no se oye. Lo que se añora no es el remate sino la ausencia de aquello que no deja de señalarnos que no comprendemos el relato. Entonces aparece una falsa nostalgia del sentido, el recuerdo imposible de lo que nunca estuvo allí. Para acallar esa voz que no habla, para acabar con la falsa expectativa por la pieza definitiva del rompecabezas, que restituiría el sentido como totalidad, para entender al fin que la pieza final no existe y eso sólo asegura que nunca dejemos de esperarla, para eso está la risa. (Biancotto, 2015: 48)

Hay algo de sinsentido dentro la narración de este cuento, al igual que en el texto de Hernández. En nuestra perspectiva, lo raro en el texto de Hernández propicia el diálogo con el *nonsense* ocampiano, según una concepción híbrida e incluso quimérica de la literatura fantástica, que se nutre con varios géneros y subgéneros literarios limítrofes.

CONCLUSIONES

Se ha establecido una lectura del cuento “ Habitaciones ” de Claudia Hernández tomando en cuenta lo que la crítica literaria ha analizado de su producción. Asimismo se ha mostrado la importancia de la autora en la literatura de América Central. Sin embargo, se ha decidido realizar una lectura alejada de esa fuerte relación establecida

para algunos de sus libros con el contexto de violencia y de posguerra centroamericanos, ya que los relatos de *Causas naturales* (2013) se presentan como más ‘extraterritorialidad’.

La importancia del espacio físico, los arquetipos de poder y sumisión representados en los personajes femeninos resultan evidentes. Esta forma de violencia con la que juega Hernández es maquillada con esa atmósfera de lo sobrenatural, lo extraño, lo que “no debería estar allí” (Fisher, 2018: 15) presente a lo largo del texto. ‘Lo raro’ y ‘lo lynchiano’ como categorías estéticas se presentan en “Habitaciones” para demostrarnos cómo aquello que no encaja, que se sale de nuestra concepción del orden de la realidad nos incomoda, pero también nos causa cierta fascinación a través de la incertidumbre que nos genera. Tal vez ese es el papel de la literatura fantástica: llevarnos a los límites de lo que conocemos como realidad y permitirnos ese ejercicio de forzar los parámetros de la misma para producir otras formas de concebir el mundo que habitamos.

Además, se ha utilizado el espacio de lo raro como coyuntura entre la literatura fantástica latinoamericana y la tradición *nonsense*, concebido desde la visión de Biancotto, que lo aplica específicamente a la narrativa ocampiana, que la propia Hernández ha declarado esencial para su obra. Es a partir de esta visión extendida y fluctuante del género fantástico que el texto de Hernández puede catalogarse dentro de sus parámetros, que constantemente se ensanchan en el contexto latinoamericano, ya que se nutre de distintas corrientes literarias que lo enriquecen y transforman. Los autores del cuento fantástico en América Latina generan criaturas literarias que, como el monstruo de Franksenstein, son el ensamblaje de muchos otros cuerpos en un breve, pero productivo espacio de escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- BIANCOTTO, Natalia (2015): “Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo”, *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, 20 (21), pp. 39-50.
- BRAVO, Víctor (2005): “El miedo y la literatura”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, pp. 13-17.
- CAAMAÑO MORÚA, Virginia (2015): “La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: un estudio sobre ‘Color del otoño’ de Claudia Hernández”, *Revista Lenguas Modernas*, 22, pp. 143-158.
- CAAMAÑO MORÚA, Virginia (2016): “Parodia, simulación y canibalismo en ‘Hechos de un buen ciudadano I’ y ‘Hechos de un buen ciudadano II’ de Claudia Hernández”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42, pp. 239-256.
- CASTRO-KLAREN, Sara (2011): “Julio Cortázar, lector: Conversación con Julio Cortázar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, octubre-diciembre, pp. 11-36.
- CORTEZ, Beatriz (2010): *Estética del cinismo: Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala: F&G Editores.
- CRAFT, Linda (2013): “Viajes fantásticos: Cuentos de [in]migración e imaginación de Claudia Hernández”, *Iberoamericana*, LXXIX (242), enero-marzo, pp. 181-194.
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*, Barcelona: Alpha Decay.
- FOSTER WALLACE, David (2008): “David Lynch conserva la cabeza”, en *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona: Mondadori, pp. 177-250.
- FREUD, Sigmund (1992): “Lo ominoso”, en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 215-251.
- GAIRAUD RUIZ, Hilda (2010): “Sistemas de exclusión y violencia en relatos de los salvadoreños Manlio Argueta y Claudia Hernández”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 36, 1, pp. 77-104.
- GAIRAUD RUIZ, Hilda (2015): “Rutas de muerte en la narrativa de Claudia Hernández”, *Revista de Lenguas Modernas*, 20, pp. 203-215.
- HERNÁNDEZ, Claudia (2013): “Habitaciones”, en *Causas Naturales*, Ciudad de Guatemala: Editorial Santillana, pp. 11-18.
- JOSSA, Emanuela (2014): “Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia”, *Centroamericana*, 24 (1), pp. 5-37.
- LACAN, Jacques (1981): *Four fundamental concepts of psycho-analysis*, New York: W.W. Norton & Company.
- LEANDRO HERNÁNDEZ, Lucía (2019): “‘Mediodía de fontera’ de Claudia Hernández: el sujeto (femenino) entre la animalidad y la frontera”, en Luna Sellés, Carmen; Hernández Arias, Rocío (eds.): *Más allá de la frontera: Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Berlín: Peter Lang, pp. 685-699.
- LIANO, Dante (1997): *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria/Universidad de San Carlos de Guatemala.
- MORAÑA, Mabel (2017): “Los monstruos y la filosofía: normalidad y anomalía (Canguilhem, Foucault)”, en *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 190-201.

- ORTIZ WALLNER, Alexandra (2013): “Claudia Hernández. Por una poética de la prosa en tiempos violentos”, *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 6, pp. 1-10.
- RODRÍGUEZ CORRALES, Carla (2013): “Cuerpos desgarrados: textualidades desgarradoras. Una aproximación a la escritura de Claudia Hernández”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 39 (1), pp. 117-130.
- ROJAS GONZÁLEZ, José Pablo (2014): “‘Hechos de un buen ciudadano’, de Claudia Hernández: la naturalización de ‘lo fantástico’”, *Kañina. Revista de Artes y Letras*, 38 (1), pp. 43-55.
- TIGGES, Wim (1988): *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam: Rodopi.