

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS



TÍTULO:

“ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA TEORÍA FANTÁSTICA PROPUESTA POR TZVETAN TODOROV Y LA TEORÍA NEOFANTÁSTICA PROPUESTA POR JAIME ALAZRAKI EN LOS CUENTOS *HABITACIONES, LOS NIÑOS ETERNOS Y DESPEDIDA* DE LA ANTOLOGÍA *CAUSAS NATURALES* DE LA ESCRITORA SALVADOREÑA CLAUDIA HERNÁNDEZ.”

PRESENTADO POR:

Br. MARCOS JOSUÉ ALIZAMA AYALA	AA12121
Br. STEPHANIE ELIZABETH JIMÉNEZ CONTRERAS	JC11006

TRABAJO FINAL PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN LETRAS

DIRECTOR DEL PROCESO DE GRADO:

LICENCIADO: MANUEL ANTONIO RAMÍREZ SUÁREZ

COORDINADOR DEL PROCESO DE GRADO:

LICENCIADO SIGFREDO ULLOA SAAVEDRA

**CIUDAD UNIVERSITARIA, SAN SALVADOR CENTRO, EL SALVADOR,
CENTROAMÉRICA, NOVIEMBRE 2024**

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

INGENIERO JUAN ROSA QUINTANILLA
RECTOR

DOCTORA EVELYN BEATRIZ FARFÁN MATA
VICERECTOR ACADÉMICO

MAESTRO ROGER ARMANDO ARIAS ALVARADO
VICERECTOR ADMINISTRATIVO

LICENCIADO PEDRO ROSALÍO ESCOBAR CASTANEDA
SECRETARIO GENERAL

LICENCIADA ANA RUTH AVELAR
DEFENSORA DE LOS DERECHOS UNIVERSITARIOS

LICENCIADO CARLOS AMÍLCAR SERRANO RIVERA
FISCAL GENERAL

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

MAESTRO. JULIO CÉSAR GRANDE RIVERA
DECANO

MAESTRA MARÍA CRUZ JURADO BLAS
VICEDECANA

MAESTRA NATIVIDAD TESHÉ PADILLA
SECRETARIO

MAESTRA SANDRA LORENA BENAVIDES DE SERRANO
DIRECTORA ESCUELA DE POSGRADO

AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

JEFE:

DOCTOR JOSÉ LUIS ESCAMILLA

DIRECTOR DEL PROCESO DE GRADO:

LICENCIADO MANUEL ANTONIO RAMÍREZ SUÁREZ

COORDINADOR DEL PROCESO DE GRADO:

LICENCIADO SIGFREDO ULLOA SAAVEDRA

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

Agradezco a Dios por haberme otorgado una familia que ha creído en mí, en concluir mi carrera universitaria y estuvo a mi lado, brindando apoyo y, por supuesto a aquellas personas que, de una u otra manera, han contribuido con este gran logro.

También, se lo dedico a mi hermana Ada Marlene Alizama por su apoyo incondicional a lo largo de mis estudios, porque ha contribuido a la consecución de este logro y espero contar siempre con su valioso e incondicional apoyo.

Concluyo mis estudios con una meta más conquistada y logrando ser un maestro.

Marcos Josué Alizama Ayala

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

*Es algo difícil, Ser
Es doblarse, doblarse, doblarse
y sin embargo crecer*

Dolores Castro

Existen muchas personas y cosas por las cuales estar agradecida hasta este punto de mi vida y resulta difícil sintetizarlo, sin embargo, intentaré formar lo siguiente.

Agradezco a Dios y a esta última noche de fin de año del calendario cósmico en el cual existo, persisto y resisto cada día.

Agradezco a mi madre por alentarme a crecer, por ver cosas en mí que yo jamás vi. Te amo, mamá, y siempre estaré agradecida por tu amor y apoyo. Siempre serás los mejores dieciséis millones trescientos cinco mil ciento veinte minutos de mi vida.

Gracias a ustedes dos que componen esta triqueta complicada, son mi luz, mi viento, mi suerte, mi faro y mi hogar. Gracias a mi Martha por enseñarme las lecciones más agridulces hasta este día. Gracias a mis personas favoritas que conforman la madera de mi alma, estoy segura de que jamás hubiera llegado hasta aquí sin su amor, paciencia, apoyo, desayunos, regaños, fe, consejos y lealtad. Yo, verdaderamente los amo. Gracias por llegar hasta aquí conmigo.

Agradezco a mi colega y gran amigo Marcos Alizama por cada esfuerzo realizado. Así mismo, agradezco a nuestro orientador y docente Manuel Ramírez Suárez. Gracias, mi estimado Lic. Ramírez Suárez, por aventurarse con nosotros. Gracias por su apoyo, paciencia, comprensión, tiempo, capacidades y dominio del área literaria.

Finalmente, agradezco a mis maestros y amigos de la carrera, los cuales son y han sido el complemento en cada momento de aprendizaje hasta este momento.

Gracias por acompañarme esta última noche.

Stephanie Elizabeth Jiménez Contreras

ÍNDICE

RESUMEN	1
Palabras claves.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO I MARCO CONCEPTUAL	3
1.1 Descripción del artefacto libro	3
1.2 Estado de la cuestión	4
1.3 Planteamiento del problema	9
1.4 Enunciado del problema	9
1.5 Justificación	10
1.6 Objetivos.....	11
CAPÍTULO II MARCO REFERENCIAL	12
2.1 Marco Histórico.....	12
2.1.1 Origen del cuento fantástico	12
2.1.1.1 Entre dos vertientes artísticas: El romanticismo y lo gótico.	14
2.1.1.2 Literatura de terror.....	15
2.1.2 Cuento fantástico del siglo XX.....	18
2.1.3 El cuento neofantástico siglo XX.....	21
2.1.4 Cuento fantástico centroamericano	26
2.1.5 Literatura de Claudia Hernández.....	29
2.1.5.1 Frente a la cuentística de Claudia Hernández.....	30
2.1.2 Breve historia del cuento	32
2.1.2.1 El cuento moderno.....	34
2.1.2.2 El cuento posmoderno	34
2.2 Marco Teórico.....	36
2.2.1 Literatura fantástica	36
2.2.2 El género fantástico	37
2.2.4 Literatura neofantástica	46
2.3 Marco Teórico Conceptual	49
2.4 Marco Metodológico	52
Proceso de análisis.....	53
CAPÍTULO III MARCO OPERATIVO	54
3.1 Análisis teórico del cuento Habitaciones.....	54
3.2 Análisis teórico del cuento Niños eternos	60

3.3 Análisis teórico del cuento Despedida.....	65
3.4 Tipología del cuento	69
3.5 Cuadro comparativo	76
CAPÍTULO IV CONCLUSIONES.....	79
CAPÍTULO V REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	81

RESUMEN

Esta investigación estudia y contrasta las manifestaciones de la Teoría Fantástica propuesta por el francés Tzvetan Todorov y la Teoría Neofantástica propuesta por el argentino Jaime Alazraki, en los cuentos Habitaciones, Despedida y Niños eternos, de la antología *Causas Naturales* de la autora salvadoreña Claudia Hernández, con el objetivo de ofrecer una nueva mirada hacia esta propuesta literaria de la autora. Para consolidar este objetivo, la investigación se desarrolla a partir de un recorrido histórico envolvente que permite marcar límites y similitudes entre ambos paradigmas, esto con el objeto de realizar un correcto muestreo en los relatos mencionados y de los síntomas propios de la literatura posmoderna, contemporánea y las propuestas teóricas mencionadas. Así mismo, se retoman en esta investigación las posturas de David Roas y Ana María Berrenechea, autores que también realizan diferentes postulados, estudios y acercamientos de las propuestas teóricas aplicadas a la producción literaria de famosos escritores latinoamericanos como Julio Cortázar y Jorge Luis Borges.

Palabras clave: Claudia Hernández, literatura salvadoreña, literatura neofantástica, literatura fantástica, Tzvetan Todorov, Jaime Alazraki, Causas Naturales, David Roas.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de grado, se desarrolla un análisis literario que tiene como propósito comprobar o descartar si la obra de la escritora salvadoreña Claudia Hernández pertenece a la literatura neofantástica.

Con ese fin, se ha seleccionado una muestra modélica de la autora: *Causas naturales*, una antología publicada en el año 2013, ya que dicho juego entre lo considerado real y surrealismo, características que son poco visibles en textos anteriores donde destaca la violencia, lo grotesco, el cinismo y el culto a la muerte.

Por estas razones, este documento se analizan tres cuentos de dicha antología: *Habitaciones*, *Los niños eternos* y *Despedida*, a los cuales se les aplican un estudio comparativo, con base en categorías literarias que permiten identificar si la narrativa de Hernández cumple con las características necesarias para ser considerada literatura neofantástica o fantástica.

La base sobre la que se sustenta el análisis comparativo son los paradigmas teóricos propuestos por Tzvetan Todorov (teoría fantástica) y por Jaime Alazraki (teoría neofantástica) partiendo de un recorrido histórico envolvente que permite marcar límites y similitudes entre ambos paradigmas, esto con el objeto de realizar un correcto muestreo en los relatos mencionados.

Así mismo, se retoman en esta investigación las posturas de David Roas y Ana María Berrenechea, autores que realizan diferentes postulados en cuanto a la aplicación de los cuentos latinoamericanos, partiendo siempre desde las concepciones realizadas por Jaime Alazraki y Tzvetan Todorov.

CAPÍTULO I MARCO CONCEPTUAL

1.1 Descripción del artefacto libro



Causas Naturales
Claudia Hernández



Causas Naturales de la escritora salvadoreña Claudia Hernández, es una antología narrativa compuesta de 15 cuentos independientes que comparten una misma atmósfera.

Un paseo en quince cuentos por las casas, las calles y las intimidades de una ciudad donde los altos ideales no se diferencian demasiado de los instintos predadores y donde caída y redención son sinónimos.

Tras una serie de pequeñas transformaciones sucesivas, los habitantes de este universo (adultos nuevos), desisten de su intención de transformarlo y se suman a él para defender y acuerpar sus causas naturales.

Autor: Claudia Hernández
Año de publicación: 2013
Título del libro: *Causas Naturales*
Lugar de publicación: Ciudad de Guatemala, Guatemala, C.A.
Editorial: Punto de lectura
Diseño de cubierta: Augusto Ramírez

1.2 Estado de la cuestión

Claudia Hernández es una escritora salvadoreña contemporánea. Entre sus textos destacan *Otras Ciudades*, *Olvida Uno*, *Mediodía de frontera* y *Causas Naturales*. Durante la primera década del 2000, formó parte de importantes antologías hispanoamericanas. Asimismo, fue incluida en la lista Bogotá39, la registra a los autores latinoamericanos menores de 40 años más destacados.

La narrativa de Hernández, además de ser renovadora y fresca, representa una realidad metafórica que coincide con la abollada realidad salvadoreña posterior al conflicto civil, el cual evoca aspectos como la violencia, el cinismo y la posmodernidad.

La propuesta de Claudia Hernández es catalogada como literatura de posguerra, en la cual se observan elementos surreales y fantásticos matizados con tonos grotescos, violencia, humor e ironía. Es por dichas características que esta cuentística permite realizar múltiples estudios y análisis, por lo que resulta necesario llevar a cabo una exhaustiva indagación bibliográfica, mediante la cual se establezcan antecedentes, referencias y novedades literarias.

En ese sentido, destacan algunos trabajos realizados por estudiantes de la Universidad de El Salvador (UES); estudios y artículos publicados en la Revista Lenguas Modernas de Costa Rica; diccionarios literarios; monografías literarias y fuentes *online* como *bloogs* y *wikis* especializados, los cuales se detallan a continuación.

Uno de los trabajos realizados por estudiantes del Departamento de Letras de la Universidad de El Salvador es *El humorismo en el libro de cuentos “Mediodía de Fronteras” de la escritora salvadoreña Claudia Hernández*, el cual permite analizar e interpretar la realidad salvadoreña a partir de la posmodernidad, el relativismo, el escepticismo, subjetivismo y humorismo literario.

Haas, N. (2013). *Claudia Hernández y lo surreal de la violencia*, realiza un análisis del tono, los personajes y los espacios de violencia vertidos en el relato *Hechos de un buen ciudadano*.

La Dr. Ortiz Wallner A. (2013), en su artículo *Claudia Hernández por una poética de la prosa en tiempos violentos* publicado en Lejana, *Revista Crítica de Narrativa Breve* N. ° 6, explica, a través de los relatos, las posibilidades que ofrece el modelo narrativo de la concisión y brevedad, a la vez que explora cómo el fenómeno de la violencia en la literatura puede asumir una posición central al interno de la lógica de una escritura.

En esa misma línea, se encuentra el análisis de Zúñiga Bustamante J. (2014), en el artículo *La irrupción de la casa como metáfora de la inmigración en los cuentos de Claudia Hernández*, tomando como base *La casa* relato de la antología *Olvida Uno*, el cual sostiene que la mayoría de los críticos coincide en analizar los cuentos de Hernández a partir de las categorías de la estética del cinismo, de la literatura de posguerra, el desencanto, lo grotesco y lo fantástico.

Otros aportes igualmente importantes se encuentran vertidos en la revista costarricense *Revista de Lingüística y Literatura Moderna*¹, donde se encuentra una serie de análisis dedicados a la narrativa de la salvadoreña en estudio. Entre los artículos publicados, destacan:

- *La cotidianidad de la muerte en los cuentos fantásticos de Claudia Hernández.*
- *La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: un estudio sobre **Color del otoño** de Claudia Hernández*
- *Rutas de muerte en la narrativa de Claudia Hernández*
- *Trayectorias de la muerte en la narrativa de Claudia Hernández*
- *Fragmentación y fronteras: la construcción de subjetividades subalternas limítrofes en la literatura de Claudia Hernández*

Propuestas que tienen como afinidad no solo la narrativa de Hernández, sino desnudar la realidad y la violencia metaforizada en los relatos, y cómo ello interpela la realidad salvadoreña posterior al conflicto armado.

¹ Revista de Lingüística y Literatura Moderna. Revista de Lingüística y Literatura Moderna. Universidad de Costa Rica.

Ahora bien, como se ha señalado, existen diversos análisis referentes a la cuentística de violencia, cinismo y posguerra planteados por Claudia Hernández, sin embargo, no se encontraron estudios o documentación relacionada con la antología *Causas Naturales*, que, sin lugar a duda, presenta un corpus narrativo urgido de estudio literario.

Uno de los premios más llamativos de *Causas Naturales* es el realizado por el Jurado del Premio Anna Seghers, en 2004, donde destaca la transformación de la realidad y los rasgos surrealistas que ponen en evidencia un corte con la realidad histórica oficialista.

El estudio propuesto por la costarricense Camaño V. (2015) *La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: un estudio sobre Color del otoño de Claudia Hernández*, permite efectuar un acercamiento a la violencia, el culto a la muerte, rasgos fantásticos y alegóricos en dicho texto, lo cual invita al estudio y rastreo de estos elementos en otras producciones de la autora.

Con base en ello, es menester analizar cuáles son las características, conceptos y fuentes que describen los rasgos fantásticos en los cuentos de Hernández; para eso, es necesario acudir a las propuestas teórico-literarias desarrolladas por Tzvetzan Todorov, Louis Vax, Roger Caillois, quienes son considerados padres del género fantástico del siglo XIX, llegando a los aportes del siglo XXI propuestos por Ana María Berrenechea, Jaime Alazraki y David Roas, quienes analizan las nuevas formas de construir textos fantásticos.

Si bien existen diversas propuestas teóricas que abordan la temática fantástica, una de las más importantes se encuentra en *Introducción a la literatura fantástica* del francés de Tzvetzan Todorov, publicada en 1970.

Por su parte, Louis Vax, sostiene que los terrores de la imaginación deben poseer algún lugar en el mundo real. Otro destacado teórico francés es Roger Caillois, quien realiza una delimitación entre los géneros literarios que se asoman al género fantástico, idea que también retoma Todorov al explicar el género fantástico y a su vez lo diferencia de conceptos como lo maravilloso o mágico, por lo que Caillois y Todorov coinciden en que lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal.

Si bien existe una amplia producción fantástica en la narrativa francesa, donde van a desfilar los escritos de Jacques Cazotte, Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Philarète Chasles, Pétrus Borel, Prosper Mérimée, Gustave Flaubert, George Sand, al momento de hablar de Latinoamérica destacarán los relatos de Cortázar y Borges, quienes aportarán un nuevo sentido de la realidad y género fantástico escrito a finales del siglo XIX e inicios del XX.

Es entonces que, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, aspectos como la postulación del cuento moderno de Poe, la expansión de la literatura latinoamericana, el desarrollo de las vanguardias y el auge del psicoanálisis propiciarían nuevas formas de contar y nuevas formas de percibir la realidad.

Uno de los teóricos que percibe, analiza e investiga los cambios en la narrativa y en las formas de presentar la realidad es Jaime Alazraki, quien postula una poética para el cuento fantástico en 1983, bajo el título "En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar" y en su ensayo *¿Qué es lo neofantástico?* en ambos textos destaca la pregunta importante para los textos fantásticos del siglo XX: ¿Cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos, pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror?.

Es decir, que el siglo XX presenta no solo a otros autores, sino percibe una nueva percepción o similitud de las cosas, la realidad y los personajes de la cuentística de Borges, Kafka, Cortázar, Lugones, entre otros autores que evidencian hechos fantásticos que irrumpen contra la realidad; sin embargo, no pretenden atemorizar al lector.

En literatura fantástica, el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a **lo otro**, y el relato se organizaba a partir de esta ruta; el relato neofantástico prescinde del miedo, porque **lo otro** emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico definido por Todorov.

La poética que propone Alazraki desencadena una serie de estudios que analizan el paralelo que existe entre el cuento, la intención del autor y el género literario con el objetivo de estudiar una realidad que pretende borrar las fronteras

entre la lógica y lo fantástico. Para alcanzarlo, el autor no hace uso de elementos que evocan miedo u horror, sino que procede de distinta manera.

Un ejemplo de esto yace en el artículo *La poética de lo fantástico. El Aleph de Jorge Luis Borges* Velesimo, O. (2012), se centra en la existencia de dos mundos posibles cuya frontera impide una traducción reversible entre ambos, ya que cada uno propone un sistema semiótico incompatible con el otro.

Con base en los modelos de análisis e investigación anteriores, resulta inevitable emular a simple vista la cuentística de Claudia Hernández, por lo que sin duda representa aportes, ideas y conceptos aplicables a la antología *Causas Naturales*.

1.3 Planteamiento del problema

Claudia Hernández representa una de las voces más destacadas de la literatura salvadoreña contemporánea debido al ingenioso tratamiento de la realidad en sus cuentos. Su narrativa ha destacado por mucho, dentro y fuera del país; además, ha sido galardonada como una de las mejores voces narrativas latinoamericanas.

Uno de sus textos más reconocidos es *Mediodía de fronteras*, el cual aglutina multiplicidad de investigaciones y análisis relacionados con los estudios culturales, la posmodernidad, la posguerra salvadoreña y la violencia, misma situación que se replica en otras de sus antologías narrativas.

Sin embargo, ¿por qué no se ha estudiado *Causas Naturales* pese a ser un texto contemporáneo? ¿Cuál sería el resultado de dicho estudio? *Causas Naturales* fue publicada en 2013, pero carece de estudios y análisis que puedan desabrigar la esencia literaria que se observa en las metáforas, los personajes, la realidad, la voz y corpus narrativo de cada relato.

También, cabe destacar los rasgos fantásticos y neofantásticos que se perciben en los cuentos de *Causas Naturales*, características que pueden ser definidos y detallados a partir de las teorías planteadas por Tzvetan Todorov y Jaime Alazraki. Dichas postulaciones permiten leer la realidad a partir de metáforas y percepción.

En ese sentido, queda expuesta la creciente necesidad de investigar la naturaleza literaria y narrativa de *Causas Naturales*, ya que esto esbozará una nueva perspectiva de sus relatos y de la literatura salvadoreña contemporánea.

1.4 Enunciado del problema

¿Quiénes son los referentes de la literatura fantástica o neofantástica en El Salvador? ¿Qué tipo de análisis o estudios se realizan sobre los escritos de Claudia Hernández? ¿La cuentística de Claudia Hernández puede catalogarse como neofantástica? ¿Es importante clasificar los cuentos de *Causas Naturales*?

1.5 Justificación

Realizar un análisis sobre los textos de Claudia Hernández resulta de gran importancia dentro de la literatura salvadoreña, pues desvirtúa y desencaja la historia oficial y los discursos políticos a través de metáforas, toques de cinismo, imágenes grotescas y una pizca de humor normalizada con la cotidiana violencia de la realidad salvadoreña y de las historias.

Estas perspectivas pueden encontrarse compiladas en *Otras Ciudades*, *Olvida Uno*, *Mediodía de frontera*, así como en diversidad de estudios y análisis. Uno de los textos más llamativos de Hernández es *Causas Naturales*, antología narrativa compuesta de 12 relatos, donde destacan los rasgos insólitos que se desdoblán junto a una realidad cotidiana, pero diferente a las expresadas en otras antologías de la misma autora.

Sin embargo, pese a la cantidad de estudios que existen acerca de Claudia Hernández, no existen análisis especializados sobre la literariedad del corpus de *Causas Naturales*, antología publicada en el año 2013.

Es por ello que surge la necesidad de contar con un análisis que estudie estos relatos, a nivel de forma y de fondo, a fin de revelar aspectos como la realidad en función de hechos insólitos, surreales, fantásticos y narratológicos, que permitan formar un precedente del cuento fantástico salvadoreño del siglo XXI.

De igual forma, un análisis comparativo acerca de lo fantástico y lo neofantástico dentro de la narrativa de Hernández, allanaría el camino para que la cuentística salvadoreña se enmarque en este paradigma teórico.

1.6 Objetivos

Objetivo General:

Conocer y analizar los relatos *Habitaciones*, *Los niños eternos* y *Despedida* de la antología *Causas Naturales* de la escritora Claudia Hernández, con el objetivo de resaltar los aspectos fantásticos y neofantásticos, así como formales del texto modélico, a fin de obtener una nueva perspectiva de la literatura salvadoreña contemporánea y de la dinámica narrativa de la autora.

Objetivos Específicos:

- Realizar un contraste entre los elementos de la propuesta teórica y los relatos *Habitaciones*, *Los niños eternos* y *Despedida* de la antología *Causas Naturales* de la escritora Claudia Hernández, a fin de identificar diferencias y similitudes que permitan establecer un precedente del género fantástico en el cuento salvadoreño.
- Desarrollar un análisis de los relatos *Habitaciones*, *Los niños eternos* y *Despedida* de la antología *Causas Naturales* de la escritora Claudia Hernández, que englobe la forma-el fondo y propuesta teórica, con el propósito de establecer los textos modélicos fuera de la cuentística de posguerra salvadoreña.

Reconstrucción de objetivo específico 2

- Establecer a través del análisis que las muestras estudio no pertenecen a la cuentística de posguerra latente en los escrito de la Autora Claudia Hernández, exponiendo de esta manera un nuevo enfoque de lectura y análisis.

CAPÍTULO II MARCO REFERENCIAL

2.1 Marco Histórico

A modo de introducción.

Se desarrollarán diversas temáticas que engloban el origen y desarrollo del género fantástico que va desde la edad media, la filtración entre el género gótico y romántico hasta consolidarse un género evanescente. Asimismo, se aborda la literatura fantástica latinoamericana, simultáneamente con el naciente concepto neofantástico, fenómeno observado en los cuentos de Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Finalmente, se mostrará un rastreo de textos y autores centroamericanos y salvadoreños, particularmente Melitón Barba, Salarrué y Álvaro Menen Desleal, quienes cultivaron dicho género literario, finalizando con los aportes de la autora modélica Claudia Hernández.

Cabe mencionar que se desarrollará un breve recorrido histórico del cuento según la propuesta del mexicano Lauro Zavala, quien cataliza los elementos del cuento clásico, moderno y posmoderno, que permitirán explicar los datos narratológicos de las muestras en estudio.

2.1.1 Origen del cuento fantástico

A simple vista, la literatura fantástica y la neofantástica pueden resultar géneros emergentes que se matizan con la ciencia ficción y que se consumen en la actualidad; sin embargo, ambas categorías determinan la naturaleza literaria dentro de un contexto determinado; por ello, se estudian a continuación algunos antecedentes, propuestas y estudios de textos fantásticos modernos y posmodernos.

Entonces, ¿qué es lo fantástico? que lo fantástico proviene del latín tardío *phantasticus*, “imaginario, irreal”, y este del griego *φανταστικός*, adjetivo derivado de *φαντασία*, “aparición, espectáculo, imagen”, y de *φάντασμα*, “aparición, imagen, espectro”, derivados a su vez de *φαντάζειν* “aparecerse”, y este de *φαίνειν*, “mostrarse, aparecer, salir a la luz” Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (2015)

Sin embargo, históricamente esta definición no explica el origen de lo fantástico. Los elementos fantásticos se desarrollaron durante la Edad Media, en el centro de una cultura oscurantista con excesos de supersticiones, teología y sucesos sobrenaturales, procesos que serían minimizados con la llegada de la razón como eje del desarrollo humano.

Como respuesta al retroceso científico, a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, resurge el empirismo y el positivismo, doctrinas que instauran la razón como máximo exponente de cualquier controversia física o metafísica. No obstante, en paralelo a la evolución de estas doctrinas, se mantenían otras creencias que desafiaban la lógica de la razón, como el Iluminismo, esoterismo, ocultismo, magnetismo, onirismo, estudios y prácticas en torno a la hipnosis, que fueron desarrollándose de forma apreciable, aunque marginal. Y así, en pleno auge racionalista, la literatura fantástica supondría un reflejo de la tensión entre doctrina oficial y creencias irracionales.

El término *Fantástico* aplicado a la literatura fue usado por primera vez por el crítico Jean Jacques Ampère, en un artículo del periódico francés *Le Globe* 1829. Se utilizó para catalogar los cuentos del alemán, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, considerado uno de los escritores más brillantes de este género.

Si bien Ernst Theodor Amadeus Hoffmann fue uno de los autores más proliferos del género, sus verdaderos antecesores son Jacque Cazzote con *El diablo enamorado* en 1772 y Jan Potocki en 1804 y 1805 con *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, textos que consolidarían la poética de Z. Todorov años más tarde.

Una de las primeras definiciones de lo fantástico fue realizada por Charles Nodier, uno de los padres de la literatura fantástica en 1830, en su libro *Du fantastique en littérature*:

El verdadero cuento fantástico intriga, hechiza o conmociona al crear el sentimiento de una presencia insólita, de un misterio sobrenatural, de un poder terrorífico que se manifiesta, como advertencia del Más Allá, en nosotros y en nuestro entorno y zarandea nuestra imaginación despertando un eco inmediato en nuestras emociones (Diccionario Español de Terminos Literarios, 2015).

Según lo anterior, además de una permanente constancia de las creencias humanas naturales, sociales y psicológicas, otro elemento importante para el génesis fantástico, según los críticos y teóricos (Caillois, Castex, Todorov), recae en dos grandes vertientes artísticas: el romanticismo y lo gótico.

2.1.1.1 Entre dos vertientes artísticas: El romanticismo y lo gótico.

A lo largo de la historia universal humana, se presentan sucesos extraños y sobrenaturales reconocidos especialmente en el temor, la atracción por lo desconocido, por las fuerzas extrañas de la naturaleza, por el más allá, que provocan una fuerte creencia en lo numinoso o sagrado que se manifiestan tempranamente de forma oral y, más tarde, de forma escrita en la literatura popular y en la culta; de modo que uno de los antecedentes de la literatura fantástica radica en el romanticismo desarrollado durante el siglo XVIII, el cual promulgaba la necesidad de irrumpir en el mundo racional ejemplificado en el arte neoclasicista y el quehacer científico, dejando como resultado un escepticismo ante lo sobrenatural. Dicho escepticismo se origina tanto por el rechazo a la filosofía racionalista de la Ilustración, como por la liberación de creencias que el mismo racionalismo había ocasionado. Esta dualidad entre creer o no en el prodigio constituye precisamente la razón de ser de esta literatura.

Por tanto, puede decirse que el romanticismo y el hombre romántico tenían la capacidad de atacar la razón, acudir al miedo, lo irracional, sobrenatural y todo lo contrario al espíritu positivista, bajo la justificación de la privación de todo aquello que no fuera ciencia, razón y comprobable, por lo que el romanticismo podía jugar con las ideas de lo macabro y lo sobrenatural. Lo fantástico, por tanto, vendría a ser un escape ante la realidad que el hombre de la época (el escritor, el artista, el escultor, el compositor) ya no deseaba seguir viviendo; de ahí que retome mitos del pasado y hasta arquetipos del Medioevo.

Dicha situación propiciaría el desarrollo del género fantástico, el cual se desarrollaría en unos países más tempranamente que en otros y determina el relato fantástico, así más tenebroso y provocador en unos, más equilibrado y atenuado en otros. Cada país adopta lo fantástico de una manera distinta, tanto

por el grado de creencia existente como por sus peculiaridades autóctonas y distintivas.

Otra vertiente literaria que configura la creación de lo fantástico es lo gótico. De acuerdo a Roas D. (2001), algunos de los antecedentes que darían pie a lo fantástico sería la novela gótica, la cual surgió a la sombra de la Inglaterra del Siglo de Las Luces, de su neoclasicismo ilustrado, de su desproporcionado culto a la razón, provocando rechazo a lo sobrenatural en la vida cotidiana.

Es este nuevo enfoque y atracción por lo desconocido, lo oscuro, lo melancólico, lo insólito e irracional que daría pie al primer texto gótico, es decir *El Castillo de Otranto: Una historia gótica* escrita por Horace Walpole en 1765, considerado padre de la literatura gótica.

Es decir que lo gótico es sinónimo de medieval, de oscurantismo que presenta al mundo como críptico, lleno de información oculta y poder secreto, siendo a menudo criticado por sus escenarios excesivamente melodramáticos, sus personajes torturados, el miedo, un efecto oscuro y sombrío, el acecho de las fuerzas del averno, sus tramas totalmente predecibles y la fusión casi imposible de separar de las atmósferas de estas obras y sus personajes.

Toda aquella libertad y necesidad de hablar del espíritu, de lo inexplicable, encamina a un género completamente nuevo que despegó en Europa. Mientras tanto, Edgar Allan Poe domina dicho arte a mediados del siglo XIX y tuvo éxito como nadie.

2.1.1.2 Literatura de terror

A comienzos del siglo XVIII se consolidó un renacer de los sentimientos románticos, con la exaltación de la naturaleza, la irradiación de los esplendores del pasado de los paisajes extraños, las gestas temerarias y los prodigios increíbles que culminarían en la novela gótica, es decir una novela llena de horror y fantasía que impulsaría a un nuevo género.

Anteriormente, se indicó que la novela gótica permite de alguna manera abordar temas enfocados en lo sobrenatural y la necesidad por experimentar el miedo a través de la literatura, dicha necesidad será explotada y renovada bajo el nombre

de literatura de terror, donde destacarán Edgar Allan Poe, por su peculiar estructura narrativa, y Howard Phillips Lovecraft, por la profunda y oscura forma de transmitir realidades tenebrosas.

Esta nueva forma de llevar las emociones primitivas como el miedo y el pensamiento datan del XVII y XVIII a través de leyendas, mitos y baladas fugaces y tenebrosas que, sin embargo, no alcanzan a incorporarse a la corriente de la literatura culta.

Un ejemplo de estas leyendas fugaces radica en los relatos macabros y sobrenaturales que iban multiplicándose y alimentando el ávido interés del público que se interesaba por La aparición de la señora Veal de Daniel Defoe en 1706.

Dentro de la literatura de terror en Europa, destacan los cuentos y novelas de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, por su ambiente y madurez de estructura que se inclinan a la ligereza y a la extravagancia.

Por otro lado, Theophile Gautier representa un auténtico sentido francés del mundo irreal y en donde aparecen misterios espectrales que, aunque no los use en forma continua, se los reconoce inmediatamente como algo genuino y profundo. Entre sus cuentos destacan El Avatar, El pie de la momia y La muerta enamorada, en los que se despliegan visiones que seducen, atormentan y, a veces, infunden terror.

Asimismo, Guy de Maupassant, quien presenta relatos profundos, llenos de una maravillosa intensidad de terrores innombrables, destaca por El Horla, considerado como su obra maestra, publicada en 1887.

La tercera década del siglo XIX representó un cambio de visión y construcción del cuento literario. Entre los autores destacados, se encuentran Edgar Allan Poe y Washington Irving, quienes cultivaron el género ampliamente, sobre todo Poe, considerado maestro del género, imprimiendo su sello personal y haciendo escuela.

Poe fue uno de los autores más importantes del siglo XIX, debido al desarrollo del cuento de terror y la reformulación del cuento moderno. Además de publicar

textos como *El cuervo* y *La caída de la casa Usher*, destaca por sus aportes teóricos en su ensayo *Filosofía de la composición* o *Método de composición*, publicado en 1846.

Por su parte, Howard Phillips Lovecraft, autor de una serie de relatos espeluznantes, fue dueño del género y de una narrativa representada por lo sobrenatural y personajes como el niño, el hombre lobo, el monstruo, el ser mitológico maligno, el fantasma, el demonio, el zombie, la brújula; todos ellos matizados con estímulos emocionales, insólitos, intensos y raros, creados para sacar al lector de su rutina diaria, de la realidad circundante.

En este mismo sentido, Howard Phillips Lovecraft escribe cuentos chocantes y espantosos, pero sus cuentos más populares y exitosos no eran los resultados de caprichos o rayos aleatorios de inspiración. En su ensayo *Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos*, explica el proceso creativo de sus textos y cuáles son los puntos fundamentales para provocar espanto, choque y escalofrío en el lector. Se observa la inminente necesidad de transformar la realidad y, a su vez, abordar la naturaleza sobrenatural sin que el elemento fantástico llegue al terreno de lo mágico o lo maravilloso.

H. P. Lovecraft (1933) "La atmósfera y no la acción, es el gran desiderátum de la literatura fantástica" donde cada relato fantástico puede desarrollar cinco elementos críticos:

- Lo que sirve de núcleo a un horror o anormalidad (condición o entidad)
- Efectos o desarrollos típicos del horror
- El modo de la manifestación de ese horror
- La forma de reaccionar ante ese horror
- Los efectos específicos del horror en relación con las condiciones dadas

En definitiva, el género del terror suele colaborar con otros géneros narrativos como la ciencia ficción, lo fantástico, lo policial y de aventuras, para lograr híbridos que causen miedo en el lector.

2.1.2 Cuento fantástico del siglo XX

Es a partir de la naturaleza de lo romántico y la novela gótica que surge el género de terror, el cual potencia la necesidad de escribir un cuento que transforme la realidad y que en simultáneo sea capaz de generar miedo e incertidumbre al lector.

Es así como se enlistará la primera definición de lo fantástico, planteada por el filólogo Vladimir Soloviov: “En lo verdaderamente fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, a la vez, esta explicación carece por completo de la probabilidad interna” (Roas, 2001, pág. 48).

Para el año de 1924, Montague Rhodes James, padre de las historias fantasmales, propuso: “A veces es necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero debo añadir que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada”. (Roas, 2001, pág. 49).

Por su parte, la autora alemana Olga Reimann, en 1926, sostiene que “el protagonista siente continua y claramente la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y lo fantástico, y se asombra ante las cosas extraordinarias que le rodean”. (Roas, 2001, pág. 49).

Entre las definiciones francesas más relevantes, destaca la de Pierre Georges Castex, en su libro *Le conte fantastique en France*, publicado en 1951. Él afirma que “lo fantástico se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” (Roas, 2001, pág. 49)

De acuerdo a Luis Vax, en su texto de 1960 titulado *L' arte et la litterature fantastique*, “el relato fantástico presenta, habitando nuestro mundo real, a hombres como nosotros situados repentinamente frente a lo inexplicable” (Roas, 2001, pág. 49)

Mientras que Roger Caillios, en su texto *Au Couer du fantastique* de 1965, advierte que “todo lo fantástico supone una ruptura del orden conocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (Roas, 2001, pág. 49)

Con estas premisas en mente, es lógico plantearse si es a partir de las anteriores posturas acerca del concepto y género de lo fantástico que en 1970 el lingüista francés Tzvetan Todorov sistematiza y estructura cada especificidad en su texto *Introducción a la literatura fantástica*, publicada en 1971. En dicho libro, él aborda los siguientes postulados:

- Género y subgéneros
- Realidad verosímil
- Literatura narrativa
- Estimulación del receptor (lector)
- Estructura (enunciado, enunciación y sintaxis)

En su desarrollo, Todorov plantea que el cuento fantástico es bien recibido por Lovecraft, quien es considerado como el padre del cuento del terror. De igual forma, dedica un pequeño ensayo donde describe aspectos fundamentales para la construcción narrativa y su proceso creador del cuento fantástico.

Posteriormente, en Latinoamérica 1972, Ana María Berrenechea plantea en la Revista Iberoamericana un cambio de enfoque en la literatura fantástica hispanoamericana, en su escrito titulado Ensayo de una tipología de la literatura fantástica.

En palabras de Berrenechea: “Mi centro de interés en este trabajo es delinear el subgénero literatura fantástica y destacar sus rasgos caracterizadores, a propósito de la narrativa Hispanoamericana” (Berrenechea, 1972, pág. 391).

Con base en los postulados de Todorov, Berrenechea realiza pequeños matices, definiendo la literatura fantástica, como aquella cargada de “hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés de la violación del orden terreno, natural o lógico, y por tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, de forma explícita o implícita”. (Berrenechea, 1972, pág. 393).

El modelo de Barrenechea incluye una confrontación entre el mundo representado en el texto literario y el régimen de experiencia del receptor (lector), es decir, todo aquello que pertenece a lo que es considerado posible o normal desde esta especie de “marco” de pensamiento.

Es decir que la autora apunta a la forma en que la literatura fantástica, genera un conflicto entre lo representado y las expectativas del lector, por ejemplo

- El mundo interno del texto literario, donde las reglas, los eventos y las características de la realidad representada puede incluir elementos sobrenaturales, imposibles o inusuales.
- El régimen de experiencia del receptor: Es decir, las expectativas, creencias, bagaje cultural y marcos mentales del lector, que están anclados en lo que considera posible o normal dentro de su realidad cotidiana.

Barrenechea describe cómo el texto fantástico opera en este espacio de tensión: **subvierte el marco lógico y experiencial del lector**, creando una sensación de extrañeza o desorientación. Este "marco" al que se refiere no es solo cultural o histórico, sino también una configuración psicológica o cognitiva que define qué se acepta como "real" o "coherente" en un momento dado. Para explicar esto, la autora desarrolla el siguiente esquema.

Marco de pensamiento		
Contraste		Sin contraste
De lo anormal / lo normal		Solo lo no anormal
Problematizado	No Problematizado	Lo posible -Lo normal
Fantástico	Maravilloso	Lo extraño

Posteriormente, destacan los aportes de Flora Botton Burlá, en el texto *Los juegos de lo fantástico*, publicado en el año 1983, en el cual desarrolla un análisis de la literatura fantástica hispanoamericana.

Button parte del bagaje teórico postulado por Callois, Castex, Vax y Todorov, es decir, la aparición del hecho sobrenatural trasgrede el mundo racional y provoca el sentimiento de duda o ambigüedad.

Para la autora, el relato fantástico es un juego en el cual el escritor y el lector deben participar. El autor del texto fantástico establece las reglas del relato y el lector debe aceptar las reglas para poder jugar el juego de lo fantástico, partiendo de ello.

La autora clasifica estos recursos narrativos como *juegos* que irrumpen en las reglas de la cotidianidad, generando una sensación de extrañeza.

Juegos narrativos	
<p>Juegos con el tiempo</p> <p>La disposición del tiempo puede ser manipulado de diversos modos, que dan lugar a otros tantos fenómenos extraños, irreales o hechos que son necesarios.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Bucles temporales. • Saltos temporales. • Anacronismos. • Elipsis.
<p>Juegos con la personalidad</p> <p>El tema del desdoblamiento, es decir que se plantea una inestabilidad en la identidad o la esencia de los personajes, lo que genera una ruptura en la concepción de lo que es un "yo"</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Desdoblamientos. • Transformaciones. • Intercambios de identidad
<p>Juegos con la materia</p> <p>Casi siempre consisten en hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual, de esta manera el pensamiento puede producir un objeto.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Objetos con características imposibles. • Desmaterialización o materialización. • Mutaciones físicas

2.1.3 El cuento neofantástico siglo XX

“Las condiciones impuestas por Todorov eliminarían buena parte de la literatura fantástica contemporánea”, Berrenechea (1972) la autora hace la más relevante

observación acerca de la producción literaria latinoamericana, lo que se convierte en un precedente para la configuración de la literatura neofantástica.

Un ejemplo de esto se encuentra vertido en los textos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Frank Kafka, donde lo fantástico es representado de una nueva manera, a partir de su finalidad, personajes, manejo de la realidad en conjunto del hecho insólito.

Borges, quien transmite el sentimiento de la irrealidad a través de sus textos, también sostiene que *irreal* no quiere decir necesariamente fantástico, por tanto, existe una irrealidad fantástica y otra que no lo es, o más bien, varias formas de manifestación de la irrealidad que hacen surgir el sentimiento de lo fantástico, y muchas otras –poéticas y psicologizantes– que provocan otros tipos de sentimientos.

Según Flora Botton, en *Los juegos de lo fantástico*, presenta la visualización de dos grandes escritores latinoamericanos como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, donde se estudian algunos textos fantásticos.

J.L. Borges presenta diversos procedimientos para crear lo fantástico, entre ellos, la metáfora y la exageración, las cuales se observan en cuentos como *El otro*, *El Zahir* y *El Aleph* con la finalidad de transmitir la incertidumbre y la fantasmagoría.

Otra característica que se observa en los cuentos de Borges es la participación del lector, pues en sus textos fantásticos deja al lector sumido en la reflexión, tratando de determinar, incluso, si se trata de un relato fantástico, provocando lecturas que pueden ser múltiples y no es fácil saber cuál es la que estaba en la intención del autor.

Por su parte, los textos de Julio Cortázar proponen un mundo de nuevas experiencias y formas de ver, transformar y transmitir la realidad. Flora Burla Botton retoma lo siguiente: “La realidad —dice Cortázar— me parece fantástica al punto de que mis cuentos son para mí literalmente realistas”. Después de esta afirmación, no puede sorprender a nadie el que sus relatos oscilen entre lo extraño, lo extraordinario y lo fantástico. (Burlá, 2010, pág. 118)

Al igual que Borges, Cortázar utiliza con cierta frecuencia la exageración para hacer surgir el sentimiento de lo fantástico en hechos cotidianos, el uso del humor que es tan importante en sus cuentos, tal como se percibe en *Historia de cronopios y famas*, *Rayuela* y *Casa tomada*.

Si bien Gabriel García Márquez es conocido por la genialidad del realismo mágico, es necesario enmarcar el inevitable terreno de lo asombroso. Flora Button sostiene que “García Márquez, partiendo de la realidad objetiva, de sus experiencias personales —ya sea que las haya vivido directamente o que formen parte de su personal bagaje cultural—, el autor transforma la realidad” (Burlá, 2010)

Es decir que lo fantástico en Márquez se presenta cuando aparecen seres o fenómenos que no obedecen a las reglas de ese mundo: la naturaleza del ángel, la del ahogado y la del barco fantasma son otras tantas transgresiones a las leyes del mundo de la “realidad imaginaria”.

Se puede decir que García Márquez entra a lo fantástico por la puerta de atrás: presenta un mundo que puede ser considerado maravilloso, en el que los ángeles existen, en el que a nadie se le ocurriría dudar de la autenticidad de la mujer-araña o de los poderes sobrenaturales de Blacamán, pero lo hace fantástico por partida doble, al irlo desmitificando, desacralizando, y al introducir en él seres que transgreden sus leyes, que son sentidos como imposibles por los habitantes de ese mundo. (Burlá, 2010, pág. 181)

Otra postura generada a partir de los textos de corte fantástico es la del teórico David Roas, quien destaca el humor como una característica propia de Cortázar y Borges, dicha característica no se ajusta en la construcción del cuento fantástico que categoriza Todorov. Además del humor, los escritores latinoamericanos dan un nuevo tratamiento a la realidad vertida en sus cuentos.

De esta manera, se plantea una nueva realidad y nuevas formas de conseguir el efecto fantástico, lo cual llamará la atención del argentino Jaime Alazraki, quien estudia una nueva forma de ver, aceptar, reconstruir y captar la realidad dentro del género narrativo.

En este sentido, lo neofantástico surge como corriente literaria posterior a lo fantástico. Este nuevo término promulga la aceptación de una verosimilitud nueva, de la incursión del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma un rumbo distinto; por tanto, se realizará la debida demarcación de los términos fantástico y neofantástico.

Previo a la postura de Jaime Alazraki, se entendía como fantástico aquellos textos donde predominaba el terror o como sostiene H.P. Lovecraft: “Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y de terror, la presencia de mundos y poderes insólitos” Alazraki J. (1990, pág. 25).

Peter Penzoldt, escritor de *Lo sobrenatural en la ficción*, sostiene: “A excepción del cuento de hadas, todos los relatos sobrenaturales son historias de miedo” Alazraki J. (1990, pág. 25). Es a partir de la definición clásica de lo fantástico y de la finalidad de producir terror sobre el lector que Alazraki cuestiona lo siguiente:

¿Cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos, pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo y terror?
¿Cómo definir algunas narraciones de Borges, Kafka o Cortázar de indiscutible relieve fantástico, pero que prescinden de los genios del cuento maravilloso, del horror del relato fantástico o de la tecnología de la ciencia ficción? Alazraki J. (1990, pág. 26).

A partir de esto, Julio Cortázar expresa una insatisfacción respecto a la generalización del cuento fantástico en 1962, donde expresa: “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre” Alazraki J. (1990, pág. 26).

Esa falta de un “mejor nombre” o género impulsa el siguiente comentario de Cortázar: “Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” Alazraki J. (1990, pág. 28).

Esa carencia de una definición fue motivo suficiente para que Jaime Alazraki utilice por primera vez el término **Neofantástico** para definir a los textos “que, a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX, por su visión, intención y modus operandi” Alazraki J.(1990, pág. 28).

Alazraki realiza su presentación del concepto en el escrito *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar Elementos para una poética de lo neofantástico*, publicado en 1983 y en el artículo *¿Qué es lo neofantástico?* dado a conocer en la revista Mester (1990) y posteriormente recogido por David Roas en Teorías de lo fantástico.

Voy a terminar con un detalle de cronología. A pesar de que yo venía trabajando en este problema desde 1971, año en que inicié las investigaciones para mi libro *En búsqueda del unicornio*, mi primera comunicación escrita enunciando la necesidad de distinguir los dos géneros apareció en la revista *Dada/Surrealismo*, publicada en New York por la Asociación de ese nombre, en 1975 y leída en la reunión anual de esa propiedad en 1974 Alazraki J. (1990)

Así mismo, el autor puntea tres características esenciales para la constitución del cuento neofantástico:

- Modus operandi
- Visión
- Intensión

Alazraki plantea que, si hay una perplejidad e inquietud, entonces hay algo insólito, pero la intención no es provocar miedo, esto debido a que las metáforas que construyen el texto son para expresar atisbos, entre-visiones o intersticios (algo no dicho) que no pueden ser expresados con el lenguaje tradicional de la comunicación. Estas metáforas no se asumen fácilmente por la razón, por lo que van a contrapelo del sistema conceptual y cotidiano.

Ese paso de lo cotidiano a lo insólito, de lo real, lo tangible, lo vivencial hacia lo inesperado; esa incursión de aceptar los elementos inauditos como parte de lo

habitual, lo usual, lo del día a día... esa es la literatura neofantástica. Así lo ejemplifica Cortázar con su periódico que se lee solo.

Por lo tanto, los textos neofantásticos ya no dependen de seres extraordinarios, autómatas o alienígenas tan presentes en el relato fantástico, sino que su elemento insólito se construye por y para el hombre, situado en su propio mundo, con su realidad única; el hombre como centro de atención que permite que se recupere la verosimilitud desestabilizada por el hecho insólito, con el fin de hablar sobre su persona, sobre su condición de ser humano.

De esta manera, lo neofantástico depura sus textos del terror gótico, de personajes siniestros como el vampiro o el demonio. Podría decirse que el relato neofantástico parte de un orden determinado, de una situación que podría denominarse "real". Llegado un determinado momento, el orden se ve trastocado y la narración sufre un desequilibrio que resuelve estableciendo una nueva verosimilitud, un orden nuevo en el que no se necesitan explicaciones ni desenredos.

El autor de *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* expresa

que el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprendible– que subvierte los códigos, las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad, lo que fue llamado extrañamiento o artificio de lenguaje por parte de los formalistas rusos
Roas D. (2011)

Desde esta perspectiva, Roas define que lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible.

2.1.4 Cuento fantástico centroamericano

El cuento fantástico centroamericano se desarrolla a partir de las posturas francesas que plantean la ruptura de la realidad con un elemento sobrenatural y con la función de asaltar al lector con miedo.

El primer cuento fantástico latinoamericano es atribuido a Jorge Luis Borges en 1930; no obstante, no pudo suprimirse ni menospreciarse el imaginario histórico de Centroamérica que va desde la tradición oral, la cultura e identidad de los pueblos originarios, a través de las tradiciones y rasgos folclóricos, pero es hasta el siglo XIX que las obras formales de la narrativa breve muestran indicios de experimentación con temas relacionados con la literatura fantástica.

Producto de esa experimentación es la variedad de textos con personajes y efectos fantásticos indudables. En el estudio *El cuento fantástico centroamericano contemporáneo. Una mirada hacia las nuevas propuestas*, se mencionan los autores centroamericanos más destacados en este género:

- Augusto Monterroso: *Mister Taylor* (1959)

El autor lleva a los extremos grotescos los mecanismos de la oferta y la demanda de cabezas humanas de las tribus amazónicas como objetos de colección, en lo que parece ser una denuncia al capitalismo y la comercialización.

- Ana María Sandoval: *Con la venda en los ojos* (1959)

Un texto que lleva al extremo la empatía de una pareja, a la que no le queda más remedio que intercambiar sus ojos.

- Ramón A. Salazar: *Stella* (1896)

Una narración fantástica posromántica que desarrolla ya algunos recursos distintivos del género como la ambigüedad y la transgresión entre la dimensión material y espiritual, aunque con un trasfondo filosófico.

- Ligia Escibá: *Succión* (1954)

El texto sobre una mujer que es succionada por su aspiradora mientras intenta hacer la limpieza de su casa, parece navegar entre la alucinación y el sueño.

- Oscar Acosta: *El Arca* (1956)

Texto marcado por lo fantástico y la magia. Acosta incorpora elementos provenientes de las tradiciones prehispánicas a sus textos en donde se desarrollan temas como el destino (La espada, El cazador) y nuevas perspectivas como en *El regresivo*, un cuento sobre las alteraciones de la

dimensión temporal en la vida de un hombre que nace anciano y rejuvenece hasta morir.

- Arturo Martínez Galindo: *Sombra* (1940)

En su libro en donde se narran hechos que desafían al lector a elegir entre la aparente suspensión de la realidad o entregarse de lleno a la idea de estar ante un texto fantástico. El uso de dos narradores, puntos suspensivos, un ambiente de tensión, miedo e inquietud, frases incompletas conceptualmente y un final impreciso, hacen notar todas las características propias del género.

- Joaquín Pasos: *El ángel pobre* (1940).

Casi en todas las antologías del cuento nicaragüense, narra la visita de un ángel pobre a un pequeño pueblo. El carácter particular de este personaje, así como la aparente normalidad de su visita, no parecen dar indicios del terrible e inquietante desenlace.

- José Coronel Urtecho: *El mundo es malo*

Es considerada la gran narración de la literatura nicaragüense, el texto desarrolla un diálogo aparentemente inocente entre el diablo y tres niños. Las múltiples interpretaciones a los subtextos que desarrolla el cuento, así como los espacios de lo no dicho, colocan al relato dentro de la tradición de lo fantástico.

- Manuel Arguello Mora: *La poza de la Sirena* (1887)

A quien se le atribuye el primer texto fantástico de Costa Rica. Si bien el texto se basa en una leyenda de la región que contaba la existencia de una sirena atrapada en una laguna, el autor logra tomar esta historia popular y darle características del género fantástico, trastocando el tiempo al final de la narración e introduciendo la duda sobre los hechos que se cuentan.

- Jenaro Cardona: *La caja del doctor (un cuento macabro)*

Publicada en Costa Rica, hasta entonces conocido por sus novelas realistas, Cardona plantea en esta obra una historia fantástica y gótica en la que mezcla

la ciencia, lo oculto y el suspenso dentro de un contexto urbano reconocible de la época.

- Manuel Cuadra Itinerario: *Little Corn Island* (1937)

Se acercan al género fantástico sin abordarlo completamente en obras como donde narra experiencias políticas y personales con un estilo directo y escueto cargado de suspenso

- Rogelio Sinán: *La boina roja* (1954)

Uno de los más destacados narradores panameños incursiona en el género con el texto en donde el narrador intercala sus recuerdos y pensamientos mientras se lleva a cabo un interrogatorio policial que busca dar luces sobre una serie de hechos inexplicables. El autor mezcla lo fantástico y lo científico como estrategia para establecer la duda sobre los hechos que se presentan.

- Álvaro Menen Desleal: *Cuentos breves y maravillosos* (1969)

Texto en el que el ambiente rural del realismo regionalista queda relegado y se traslada a lo urbano y cosmopolita. Desleal muestra en sus cuentos una clara influencia de Cortázar y Borges.

Otros autores que también destacan por la mezcla de hechos insólitos y sobrenaturales son Mauricio Ventanas, con su relato *Las muertes normales* (1997), Jacinta Escudos con *Costumbres prematrimoniales* (1997) y Melitón Barba con su cuento *El cofre de arras* (1997). Los tres textos dan muestra de la diversidad de recursos y temáticas que la narrativa fantástica incorpora en Centroamérica, desde lo insólito y extraño.

2.1.5 Literatura de Claudia Hernández

Claudia Hernández y su obra narrativa poseen un carácter singular dentro del panorama literario salvadoreño y centroamericano. Sus relatos han sido antologados en textos de publicaciones en Centroamérica, España, Francia, Alemania, Italia y Estados Unidos; sin embargo, sus primeros pasos en la narrativa fueron a finales de los 90, a través de publicaciones en el suplemento

Tres Mil del diario CoLatino y en la revista *Hablemos* del Diario de Hoy. Sus textos fueron publicados en las siguientes antologías narrativas.

- ✓ Otras ciudades (2001)
- ✓ Mediodía de frontera (2002) posteriormente editado en 2007 bajo el título *De fronteras*
- ✓ Olvida uno (2005)
- ✓ La canción del mar (2007)
- ✓ Causas naturales (2013)
- ✓ Roza tumba quema (2017)

La autora recibió el premio Juan Rulfo de Radio Francia (1998) en la categoría de cuento y el Anna Seghers (2004), como reconocimiento a su obra literaria. Además de los galardones, Claudia Hernández posee gran cantidad de estudios y análisis literarios de los relatos que escribe.

La escritora, además, no pertenece a grupos de intelectuales del país que practican formas directas de compromiso político. Los críticos más bien acercan a Claudia Hernández a grupos de escritores contemporáneos salvadoreños que están decepcionados de su propio país. Según la estudiosa de la literatura hispanoamericana Beatriz Cortez, estos intelectuales —entre ellos, por ejemplo, encontramos a Horacio Castellanos Moya y a Jacinta Escudos— en sus cuentos no hablan de cambio social o de revolución y no creen que algo mejor pueda pasar en El Salvador Gentile M. (2017).

2.1.5.1 Frente a la cuentística de Claudia Hernández

Hernández nace bajo una de las etapas más difíciles de la historia salvadoreña y sus textos se comienzan a publicar durante un periodo coyuntural sociopolítico llamado *posguerra*.

Este periodo de posguerra hereda las peores atrocidades que marcaron para siempre al pueblo salvadoreño: más de 75.000 personas fallecidas, el drama humano que supone la pérdida y la fragmentación, además de un contrato de

paz que “solo fue una paz de fachada. El país sigue siendo pobre, violento e injusto” Gentile M. (2017).

Esta posguerra alude también a lo que muchos críticos catalogan como

posguerra centroamericana y que se refiere tanto a la profunda escisión política-estructural como al quiebre y consecuente transformación de los imaginarios signados por múltiples violencias, también vio emerger dentro de las producciones literarias y culturales en la región centroamericana nuevos lenguajes estéticos, acompañados a su vez – en el caso de las producciones literarias – por estrategias narrativas que sintonizarían con dichas búsquedas y giros estéticos Wallner A. (2013)

Melania Gentile, en *La cotidianidad de la muerte en los cuentos fantásticos de Claudia Hernández*, sostiene que los relatos de Hernández

son, pues, una examinación personal fantástica, soñadora y surreal de la realidad social de su país, que ella revive a través del lenguaje metafórico y de la riqueza expresiva y semántica de la escritura creativa. Justo por lo surreal y la metáfora, estos cuentos son capaces de devolverle exactamente al lector los rasgos esenciales de la realidad salvadoreña, es decir, los efectos físicos y morales del poder sobre la gente común Gentile M. (2018)

Una de las inventivas más novedosas de la autora es que puede cambiar la realidad, es decir, sus cuentos no hablan aparentemente de la sociedad ni de la guerra. Parece que la escritora solo relata cuentos fantásticos que no tienen relación con el presente y el pasado de El Salvador, cuentos donde hay personajes que hacen cosas muy insólitas, como el joven que desentierra a su abuelo que murió hace dos años, solo por el deseo de verlo; o como el “buen ciudadano” que encuentra cadáveres en su casa y no llama la policía, sino más bien pone anuncios en el periódico, con el fin de indagar a quiénes pertenecen los fallecidos.

Instituto de Estudios Latinoamericanos sostiene que los relatos de Hernández

privilegian una mirada sobre las consecuencias de las diversas relaciones de violencia en los individuos y en sus relaciones personales, en sus

relaciones con el mundo, un espacio dominado por la violencia oblicua. Estos cuentos se hayan anclados en un profundo sentido de incertidumbre, en traumas que permanecen ocultos. Allí conviven animales que hablan, cadáveres y seres humanos que subvierten las construcciones realistas de las sociedades de hoy, naturalizando y normalizando situaciones impensables y fantásticas como el joven sin un brazo que se pasea con su pequeño rinoceronte o el hombre que renuncia a todo para convertirse en el buey que ha atropellado Wallner A. (2013)

Es decir, miradas instantáneas de lo cotidiano y del individuo, esbozadas a partir de un cuidadoso balance lingüístico y metafórico que oscila entre la moderación y la concisión, la muerte y la violencia. Efectivamente, en los cuentos de Claudia Hernández se reconoce un esquema repetitivo: al principio, los protagonistas se encuentran delante de un acontecimiento insólito y tienen que reaccionar de prisa para encontrar soluciones aptas para sobrevivir. Las salidas que encuentran a menudo son absurdas y surreales, pero eficaces. Los personajes hallan nuevos modos para sobrevivir situaciones extremas, y a veces hasta paradójicas, ellos no reaccionan de manera racional, sino de forma ilógica, pero siempre eficaz.

La narrativa de Hernández presenta calidad literaria de tal manera que ha sido comparada con la inventiva de Cortázar, por el tratamiento que da a los ambientes y personajes. Dentro de sus cuentos, destacan Color de otoño, Hechos de un buen ciudadano o Invitación.

Pero más allá de lo editorial, los guiños culturales, la deuda histórica, los movimientos literarios y las nuevas estéticas, lo más importante de Claudia Hernández es que ninguno de sus cuentos se parece entre sí, lo que la vuelve una de las voces más frescas de la literatura salvadoreña y latinoamericana.

2.1.2 Breve historia del cuento

En vista de que el género literario que se busca analizar es el relato, se vuelve necesario retomar el proceso evolutivo del cuento ya que forma parte de la construcción de los cuentos fantásticos. La definición: cuento. Del latín *computum* (enumeración). (ing. *story, tale*; fr. *conte, fabliau*; al. *Märchen*,

Erzählungen, port. conto). “Relato breve; en una primera etapa, oral y, después, escrito, del que se extraen lecciones relevantes gracias al simbolismo de sus figuras y situaciones” (Diccionario Español de Términos Literarios, 2015, pág. 1).

Así mismo, puede entenderse que el cuento surge de su praxis oral y de la necesidad de transmitir valores moralizantes y educativos. Dichos actos narrativos fueron transmitidos vía oral y se formalizan en el siglo XI bajo el nombre de Panchatrata, el cual puede catalogarse como tesoro folklórico de la India y antología de cuentos más antigua.

En esta misma línea destaca otra compilación de cuentos indios, llamada Calila e Dimna, la cual nace del Panchatranta y sus traducciones orientales y europeas; sin embargo, se le atribuye la traducción a Alfonso X en 1251, convirtiéndose en un libro cuyo esencial valor reside en presentar la tradición inagotable del pueblo.

Como resultado de estas narraciones moralizantes surge uno de los productos literarios más importantes de la Edad Media, *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel, el cual resulta de suma importancia para el desarrollo sociocultural del siglo XIV.

Otros textos de la misma época son *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita; *El decamerón* de Geovanni Bocaccio en Italia o *Los cuentos de Canterbury* Chaucer en Inglaterra.

En esa gesta moralizante surge el cuento clásico. María Talavera en *El género cuento a lo largo de la historia*, sostiene que en sus orígenes históricos el cuento está relacionado con el cercano Oriente, Egipto, Grecia, Roma, la India, entre otros.

El mexicano Lauro Zavala, con relación al cuento clásico, plantea una serie de diferencias en cada paso evolutivo del cuento literario y el cuento de tradición oral o las fábulas moralizantes que produjeron métodos de análisis como *Morfología del cuento* de Vladimir Prop y su aplicación a los cuentos maravillosos.

2.1.2.1 El cuento moderno

El cuento moderno puede entenderse con dos ideas principales: ruptura y revolución. El cuento moderno, que nació en el siglo XIX, se atribuye a la obra de Edgard Allan Poe. Esta nueva forma literaria supone una ruptura con el cuento clásico, el cual tenía como finalidad un efecto moralizante; por lo tanto, el cuento moderno va a distinguirse por su evidente función de cuestionar la realidad y de cambiar la estructura narrativa, el rol de los personajes y el propósito del cuento.

“la intención de estos textos es un cuestionamiento de las formas convencionales de representación de la realidad, y por ello cada texto es irrepetible en la medida en que se apoya en la experimentación y el juego” Zavala L. (2007). No obstante, la finalidad no es el único cambio que experimentó el cuento, se añade el uso del tiempo, espacio y enfoque narrativo.

2.1.2.2 El cuento posmoderno

Este nuevo cambio surge durante el siglo XX, presentando como una de sus novedades la importancia del lector, además de mezclar aspectos del cuento clásico y moderno. En palabras de Lauro Zabala puede entenderse así:

“En lugar de ofrecer una representación o una antirrepresentación de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o la lectura posmoderna de un cuento clásico o moderno) consiste en la presentación de una realidad textual” Zavala L. (2007).

Actualmente, en el siglo XXI, se conocen las influencias de Poe en cuanto al cuento corto, pues hoy día se habla de términos como hipertexto o minificción.

El hipertexto hace posible la concreción de una metáfora como la que sostiene que el lector es el autor último del sentido del texto, o la metáfora que sostiene que el texto sobre la página es solo un pretexto para los paseos inferenciales de cada lector cada vez que se asoma a ese abismo que llamamos texto.

La lógica hipertextual, como casi todas las innovaciones tecnológicas recientes, ya no se ubica en la polémica entre apocalípticos e integrados, sino que plantea numerosas paradojas de carácter estético.

2.2 Marco Teórico

2.2.1 Literatura fantástica

Hablar del término fantástico o de textos fantásticos traspasa las líneas literarias hasta llegar al séptimo arte. Esto debido a que la idea de lo fantástico, lo mágico, el realismo mágico, por los bastos elementos insólitos o extraños que se desdoblán de la realidad, se plasman en películas, textos y pinturas. Es por esa diversidad en los productos artísticos y literarios que resulta importante definir dicho concepto.

Uno de los autores que sistematizó y estructuró cada especificidad literaria del género fantástico fue el lingüista francés Tzvetan Todorov, en su propuesta *Introducción a la Literatura Fantástica*, publicada en 1971. En dicha poética, el autor establece un concepto sobre lo fantástico. Asimismo, define los límites del género, características y estructura a los que se ven expuestos dichos textos literarios. Previo a Tzvetan Todorov, ya se había hablado del significado de esta categoría, pues había sido considerada por los autores Vladimir Soloviov, Montague Rhodes James, Olga Reiman, Pierre –Georges Castex, Louis Vax y Roger Caillois.

Todorov plantea que la definición de fantástico se establece con relación a los conceptos de real e imaginario, “En el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna.” Tzvetan T. (1981).

De igual forma, afirma que lo fantástico se encuentra en una latente incertidumbre entre lo maravilloso y lo extraño. Para Todorov, es la explicación de los hechos que suceden y pueden tener una explicación realista y a su vez fantástica. Por tal razón, “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre” Tzvetan T. (1981).

Esto se puede ejemplificar con textos donde ocurre algo sobrenatural, un choque de dos mundos que no pueden tener una explicación, como es el caso de la aparición de vampiros, fantasmas, la muerte en un plano real y verosímil dentro

de la diégesis literaria. La aparición de estos elementos supone una ruptura de la realidad y un momento de incertidumbre para el personaje y para el lector.

Pero ¿qué es lo fantástico? En términos simples, según la Real Academia Española (RAE), el término fantástico se refiere a lo quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación

En la teoría de estudio, Todorov plantea “Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” Tzvetan T. (1981).

Es en ese mundo familiar donde el lector y el personaje mismo deberán encontrar una solución sobre la verdadera naturaleza a los hechos, y según sea la solución, el hecho fantástico podrá disolverse en el género extraño o maravilloso.

Tal como lo plantea Todorov,

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos Tzvetan T. (1981).

Puede decirse que lo fantástico es un momento de incertidumbre, de vacilación total acerca de los hechos extraños.

Lo fantástico es el desconocimiento mismo, el no saber si todo fue un sueño o la realidad experimentada por el personaje y el lector, ya que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.” Tzvetan T. (1981).

2.2.2 El género fantástico

Otro aspecto retomado por Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* es la importancia y definición del género. Hablar de los textos

fantásticos en relación con un género literario es igual que hablar de *tiempo* y difuminaciones entre lo natural y sobre natural (realidad e ilusión).

El fenómeno extraño puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico y este efecto fantástico se encuentra entre lo extraño y lo maravilloso.

Como se ha enunciado, Todorov sostiene lo siguiente: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso”. Tzvetan T. (1981).

Es esta vacilación, este cúmulo de hechos insólitos, sorprendidos para el lector, esta incertidumbre lo que causa lo fantástico. El género fantástico como tal, por tanto, exige del lector, no se trata de un lector pasivo, de un lector que espera la epifanía del final, como es el caso de los cuentos tradicionales, sino que el pacto narrativo exige de quien se involucra en la historia una facultad que lo transporte de la realidad hacia mundos nunca vistos o considerados.

Género evanescente

Con base en lo anterior, puede catalogarse a los textos o literatura fantástica como parte de un género evanescente.

“Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño” Tzvetan T. (1981).

A fin de explicar por qué el género fantástico es un género evanescente, Todorov parte de que “lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje (...) dicho con mayor exactitud, el efecto de lo fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura” Tzvetan T. (1981).

Es decir, que el efecto fantástico únicamente es ese momento de vacilación o incertidumbre del lector y el personaje, quienes deberán tomar una decisión. Dicha decisión determinará los géneros que se superponen (maravilloso y extraño).

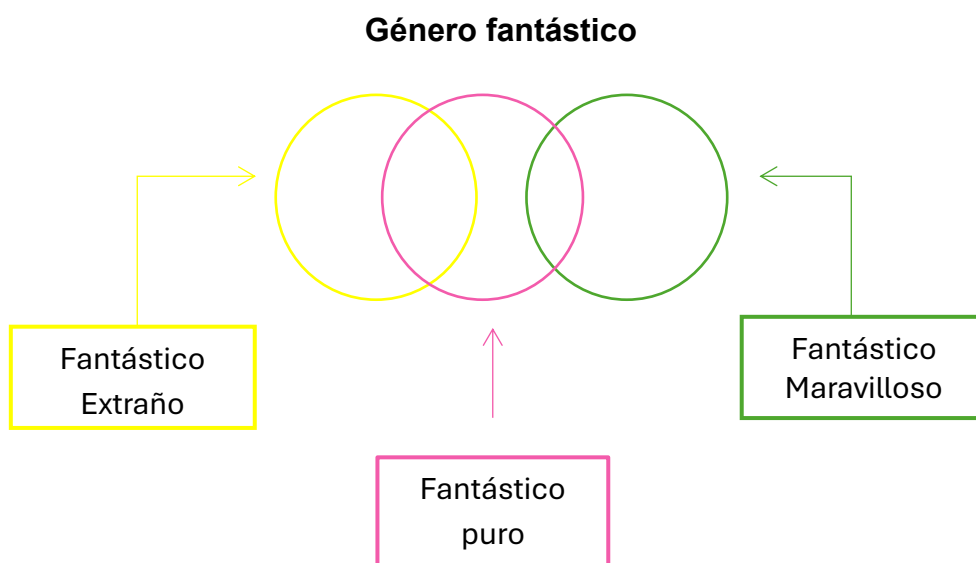
Así mismo, citando a Vax, Todorov sostiene que “Sea como fuere, no es posible excluir de un análisis de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, géneros a los cuales se superpone. Pero tampoco debemos olvidar que, como lo dice Louis Vax, *el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión*” Tzvetan T. (1981).

Es a partir de la evanescencia del género fantástico que Todorov explica y grafica cuáles son los géneros y subgéneros colindantes a este. Todorov desarrolla el siguiente esquema, donde explica el surgimiento de subgéneros transitorios: entre lo fantástico y lo extraño, por una parte; y lo fantástico y lo maravilloso, por otra. Estos subgéneros comprenden las obras que mantienen largo tiempo la vacilación fantástica, pero acaban finalmente en lo maravilloso o lo extraño. Estas subdivisiones podrían representarse mediante el siguiente diagrama:

Género fantástico			
Extraño puro	Fantástico extraño	Maravilloso puro	Fantástico maravilloso

Tzvetan T. (1981).

Como primer paso, el autor realiza la exposición de los dos grandes vecinos del género fantástico: fantástico-extraño y fantástico-maravilloso, que el género fantástico se encuentra situado al medio de estos grandes vecinos



- Lo fantástico puro

Estaría representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos.

- Lo fantástico extraño

Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales reciben finalmente una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural.

De acuerdo con Todorov, lo extraño explica los acontecimientos extraordinarios a partir de las leyes de la realidad; es la solución más racional, pero más inverosímil. Lo fantástico extraño es esa puerta estrecha que no tiene explicación en el texto, sino en el mundo real.

Por consiguiente, lo verosímil no se opone en absoluto a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género, el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje. Dentro del género fantástico es verosímil que se den reacciones fantásticas.

Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe. A diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, solo está limitado por el lado de lo fantástico, por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura

- Lo fantástico maravilloso

Son acontecimientos que no se pueden explicar por leyes naturales. Según Todorov, este tipo de relato es lo que se acerca a lo fantástico puro, pues este, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere la existencia de lo sobrenatural.

Asimismo, “Existen varios tipos de mundos de donde provienen los elementos sobrenaturales; los más usuales son mundos de frontera, mundos paralelos y mundos alternativos” Tzvetan T. (1981).

- Maravilloso puro

En estas narraciones, la maravilla o lo fantástico se asumen como parte de la cotidianidad. Ningún personaje se ve afectado por la sorpresa de algo que creía imposible, ya que los acontecimientos son inverosímiles, pero tienen una respuesta dentro de ese mundo de lo maravilloso. Pero sí está diseñado para sacar de la cotidianidad al lector.

- Lo extraño puro

La fantasía de lo extraño puro es aquella en la que el elemento extraordinario está en la suma de lo cotidiano. Estos elementos son tan cotidianos que los sucesos enmarcados en este tipo de literatura pueden ser explicados por la naturaleza.

Es decir, que la combinación de ciertos hechos comunes se convierte en algo fuera de lo común. Pero lo extraordinario no radica en lo que sucede, sino en la combinación de los hechos mismos.

2.2.3 Características de la literatura fantástica según Todorov

- Desarrollo en un mundo verisímil: los acontecimientos sobrenaturales les ocurren a personajes que encarnan personas comunes y corrientes

De acuerdo con Louis Vax, en *El Arte y la Literatura fantástica*, “el relato fantástico [...] nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable” Tzvetan T. (1981).

Roger Caillois, en *Au Couer du fantastique*, afirma que “todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” Tzvetan T. (1981).

Como vemos, estas tres definiciones son, intencionalmente o no, paráfrasis recíprocas: en todas aparece el “misterio”, lo “inexplicable” lo “inadmisibile”, que

se introduce en la “vida real”, o en el “mundo real”, o bien en “la inalterable legalidad cotidiana

- La literatura fantástica es de tipo narrativa

Todorov plantea que es a través del género narrativo que se puede expresar el hecho insólito, ya que en la poesía solamente sería visto como una metáfora o algo netamente alegórico, incapaz de suceder, por lo cual se omite la vacilación, lo extraño, lo ambiguo, la ruptura de la realidad por un algo sobrenatural.

Todorov lo enfatiza de la siguiente manera:

Lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni “poética” ni “alegórica” Tzvetan T. (1981).

- Estimula la imaginación del receptor (lector)

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados.

Posteriormente, esta vacilación puede ser también percibida por un personaje de tal modo que el papel del lector está confiado a un personaje y al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra. En el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje.

Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”.

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados, como afirma Todorov:

Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes. La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico. Tzvetan T. (1981).

Cuando el lector sale del mundo de los personajes y vuelve a su propia práctica (la de un lector), un nuevo peligro amenaza lo fantástico. Este peligro se sitúa en el nivel de la interpretación del texto. Tzvetan T. (1981).

- Estructura de lo fantástico

Desde el punto de vista de Todorov, existen tres propiedades que muestran muy bien cómo se lleva a cabo la unidad estructural: la primera depende del enunciado, la segunda de la enunciación, y la tercera, del aspecto sintáctico

- Enunciado

El primer rasgo señalado es un determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente.

En realidad, las figuras retóricas como las metáforas, hipérbole, personificación y símbolos son totalmente importantes para construir un discurso-lenguaje sobrenatural y fantástico.

- ✓ Lo sobrenatural puede a veces originarse en la imagen figurada, ser su último grado.
- ✓ La exageración lleva a lo sobrenatural.

Este ejemplo introduce ya a una segunda relación de las figuras retóricas con lo fantástico, que vuelve entonces efectivo el sentido propio de una expresión figurada.

Sobre este punto, Todorov plantea:

Las diferentes relaciones observadas entre lo fantástico y el discurso figurado se esclarecen recíprocamente. Si lo fantástico utiliza

continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia, no solo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también solo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente, lo sobrenatural. Este se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje y la figura es, como vimos, la forma más pura de la literalidad. Tzvetan T. (1981).

- Enunciación

El narrador tiene un estatus ambiguo ya que esto permite al lector y el personaje identificarse con relación a los sucesos expuestos. En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona, es un hecho empírico fácilmente verificable.

Este tipo de narrador se observa facialmente en *El diablo enamorado* (Jacques Cazotte), *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (Jan Potocki), los cuentos de Gautier, los de Poe, las novelas cortas de Maupassant y algunos relatos de Hoffmann.

En el texto, solo lo atribuido al autor escapa a la prueba de verdad. La palabra de los personajes, por el contrario, puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano.

Por tanto, lo fantástico plantea el dilema de creer o no creer. Lo maravilloso lleva a cabo esta unión imposible, proponiendo al lector creer sin creer verdaderamente. En segundo lugar y, esto se relaciona con la definición misma de lo fantástico, la primera persona “relatante” es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos. Además, para facilitar la identificación, el narrador será un “nombre medio”, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico. La identificación que evoca el lector no debe ser tomada como un juego psicológico individual, sino que es un mecanismo interior al texto, una inscripción estructural. Nada impide, por cierto, que el lector real mantenga todas sus distancias con respecto al universo del libro.

Todorov, al respecto, concluye que

El narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo y los autores lo explotaron de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos, por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad, por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba Tzvetan T. (1981).

- Aspecto sintáctico

Son aquellos elementos de organización narrativa como: el tiempo, el ritmo y la ambigüedad que poseen como objetivo mantener al lector en un estado de duda o vacilación. Como sugiere Todorov:

He aquí, resumida, la teoría de Penzoldt: “La estructura de la historia de fantasmas ideal, señala, puede ser representada por una línea ascendente, que lleva al punto culminante. (...) El punto culminante de una historia de fantasmas es evidentemente la aparición del espectro (pág. 16). La mayoría de los autores trata de lograr una cierta gradación apuntada al momento culminante, primero de una manera vaga y luego en forma cada vez más directa” (pág. 23).

Esta teoría de la intriga en el relato fantástico deriva, en realidad, de la que Poe había propuesto para la novela breve en general. Para Edgar Poe, la novela breve se caracteriza por la existencia de un efecto único, situado al final de la historia y por la obligación que tienen todos los elementos del relato de contribuir a este efecto. “En toda obra no debería haber una sola palabra escrita que no tendiese directa o indirectamente a llevar a cabo ese fin preestablecido” (citado por Eikhenbaum, pág. 207) Tzvetan T. (1981).

Se concluye que es a partir de esta poética literaria que los textos se van a circunscribir al género fantástico, debido al estudio de Tzvetan Todorov. Es hasta finales del siglo XIX e inicios del siglo XX cuando se cuestionará la forma de análisis y creación literaria de Hispanoamérica.

2.2.4 Literatura neofantástica

La existencia de distintos escritores en Hispanoamérica como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Elena Garro, Enrique Anderson Imbert, entre otros, cuyos relatos son considerados fantásticos, ha suscitado la revisión de las teorías propuestas en Europa para poder analizar el trabajo de estos escritores. Basándose principalmente en Todorov, los críticos de Hispanoamérica no solo se dedican a ajustar dichas teorías a la literatura hispanoamericana, sino que también proponen nuevas formas de análisis de lo fantástico a partir de los relatos fantásticos que han surgido en el continente americano.

Las diferentes propuestas responden a los distintos códigos socioculturales, como argumenta la propuesta de Ana María Barrenechea, Flora Botton Burlá y la de Jaime Alazraki. Siguiendo el orden de estas nuevas formas de escritura, destacan los textos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, textos que se habían denominados fantásticos, término con el que Cortázar no estaba de acuerdo, ya que consideraba que sus textos no pretendían ni proyectaban la misma finalidad que los textos fantásticos clásicos de Europa.

Es a raíz de esa incomodidad y las diferencias en las formas creativas que surge el término **neofantástico**. Este vocablo fue acuñado por el escritor argentino Jaime Alazraki, quien basó sus estudios en los textos de Julio Cortázar. Dicho análisis permitiría a Alazraki proponer una serie de postulados teóricos sobre lo neofantástico, en su libro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*.

Alazraki plantearía en su libro que “puede decirse que lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” Alazraki J. (1990)

Alazraki argumenta que lo fantástico sufre un cambio con las nuevas formas de pensamiento que surgen a finales del siglo XIX. En esta época, lo fantástico residía en su capacidad de convertir la trivialidad de todos los días en un territorio insólito, pero sin violar arbitrariamente las leyes físicas de esa realidad primera.

Lo neofantástico, en cambio, es el tipo de relatos que cuentan una realidad diferente, en la que el hecho insólito emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato.

Además, Alazraki menciona que este tipo de nuevos relatos se distinguen de los textos del siglo XIX. En ese orden de ideas, Alazraki propone las siguientes características que no poseen los textos suscritos al siglo pasado.

- Visión

Desde el principio, se muestra el fenómeno natural, lo opuesto a lo fantástico es al final

Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica.

La primera se propone abrir “una fisura” o “rajadura” en una superficie sólida e inmutable; la segunda, en cambio, la realidad es como decía Johnny Carter en “el perseguidor” una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podían atisbar, como en un fogonazo esa otra realidad. Alazraki J. (1990)

- Intención

La intención de los relatos neofantásticos no es producir miedo, sino impactar o confundir al lector y al personaje acerca de los hechos de esa realidad.

Lo neofantástico, en cambio, pretende dejar un asombro constante en el lector, pretende desdoblar la imaginación y cuestionarse la realidad misma.

Alazraki lo plantea de la siguiente forma: “En lo que toca la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se dan en el cuento neofantástico” Alazraki J. (1990)

- Modus operandi

Mostrar un mundo al nuestro con diminutas cosas que no tienen comprensión (lo irracional). En este caso, no existe el elemento fantástico, ya que todo se trata de la realidad misma transformada, la irrupción no se presenta como lo planteaba Todorov, donde lo extraño irrumpe la realidad o se realiza una fisura en la realidad a partir de algo insólito.

El elemento fantástico puede ser un periódico que se lee solo y dicha situación es suficiente para que el lector entre en conflicto de lo que sucede.

Estas narraciones hay que decir que se diferencian considerablemente del cuento fantástico. Todorov tenía razón cuando objetaba al relato de Kafka que “el acontecimiento extraño no apareciera después de una serie de indicaciones indirectas, como la suma de una gradación y que estuviera ya contenido en la primera frase del relato”. Y explicaba que “el discurso fantástico parte de una situación perfectamente natural para alcanzar lo sobrenatural...” Alazraki J. (1990)

Puede concluirse que Jaime Alazraki realiza una nueva forma de lectura de los textos hispanoamericanos, la cual permite una novedosa mirada a la realidad que no se observaba en la literatura fantástica. De esta manera, Alazraki justifica la existencia de relatos de este género en el siglo XX.

2.3 Marco Teórico Conceptual

- **Extrañamiento**

Efecto producido por la utilización del recurso estilístico que causa sorpresa en el receptor por su originalidad y su alejamiento de los usos lingüísticos habituales. Su base es, por lo común, semántica.

- **Fantástico**

Según T. Todorov, lo fantástico y, por su extensión, la literatura fantástica es un género narrativo en el que se superponen dos tipos de lógica: la racional, que rehúsa admitir lo inexplicable, y la irracional. Lo fantástico no existe sino en relación con lo extraño y lo maravilloso. En lo extraño, sucesos que parecen sobrenaturales durante una parte de la narración, tienen finalmente una explicación racional, mientras que los lee, la consideración de lo racional. Lo fantástico, por su parte, es cuando irrumpe en la narración un hecho que no puede explicarse según las leyes que rigen el universo, el lector ha de optar o creer que aquel suceso es fruto de la imaginación y que las leyes del mundo permanecen inalteradas, o bien por aceptar que el suceso ha ocurrido realmente, y entonces debe admitir que existen leyes que desconoce.

- **Maravilloso**

Componente antiguo en obras pertenecientes al género narrativo, aunque no ajeno al teatro. Lo maravilloso supone la irrupción en el relato de elementos que se oponen a las leyes que rigen la realidad empírica. Para Todorov, consiste en una oscilación entre lo real y lo sobrenatural, capaz de provocar incertidumbre perceptiva en el lector, lo que supone vacilación respecto a lo conocido, explicable, inmediato y real. Las historias mitológicas y la Biblia abundan en muestras de lo maravilloso, presente de continuo en la historia de la literatura y de muy amplia acogida en el Romanticismo y en el Surrealismo.

- **Neofantástico**

Lo neofantástico cuenta con una realidad diferente en la que el hecho insólito emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del

mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos.

- **Sobrenatural**

Se considera sobrenatural a uno de los elementos de la literatura fantástica. Es todo aquello que sobrepasa los límites de la naturaleza, buscando la forma de asombrar y de perturbar al lector. Uno de los modos más corrientes de lo sobrenatural es la participación de entidades divinas, por ejemplo, los mandatos proféticos a través de la inspiración o de los sueños que observamos en la Biblia.

- **Verosimilitud**

Según Aristóteles, y con él toda la tradición clásica, la obra literaria es imitación de la naturaleza, por tanto, debe estar regida por el principio de verosimilitud. Así toda obra de ficción será verosímil si, trasladada al terreno de la realidad, resulta posible. A esto se opone el carácter creador del poeta y la absoluta libertad como artista, esto es, la posibilidad de crear ficción a partir de la realidad tangible.

- **Escepticismo**

Doctrina que consiste en afirmar que la verdad no existe, o que, si existe, el ser humano es incapaz de conocerla.

- **Lector**

Se denomina lector o lector empírico a la persona real que lee un texto. En una relación semejante a la que se establece entre autor y autor implícito, se denomina lector implícito al tipo de lector a quien se escriben un texto.

- **Incertidumbre**

Es una expresión que manifiesta el grado de desconocimiento acerca de una condición futura, pudiendo implicar una previsibilidad imperfecta de los hechos, es decir, un evento en el que **no se conoce la probabilidad de que ocurra determina situación.**

- **Imaginación**

Es la capacidad mental de representar las imágenes de las cosas reales o ideales. También se trata de una imagen creada por la fantasía. En ocasiones, se usa este término para hablar de una idea o sospecha que no tiene fundamento, especialmente utilizada en plural.

2.4 Marco Metodológico

A continuación, se presenta la descripción del método de investigación y análisis para los relatos *Habitaciones*, *Los niños eternos* y *Despedida* de la antología *Causas Naturales* de la escritora Claudia Hernández, con el objetivo de presentar una nueva perspectiva de la literatura fantástica salvadoreña (contemporánea).

El método de investigación a utilizarse es el deductivo, propuesto por Tamayo (2008), el cual consiste en la totalidad de reglas y procesos, con cuya ayuda es posible deducir conclusiones a partir de unos enunciados supuestos llamados premisas. Así, las premisas, por medio de un análisis correcto, es capaz de permitir plantear diferentes conclusiones acerca del objeto de estudio.

Es decir, se parte de una premisa general a una circunstancia específica. En este caso, se partirá de la teoría de lo fantástico y lo neofantástico para aplicarse a muestras específicas de la literatura de posguerra, a fin de determinar a qué paradigma teórico pertenecen.

Método de análisis: ecléctico

El eclecticismo se basa en la construcción de un plan de acción a partir de la combinación de doctrinas, teorías, sistemas, ideas sin elegir un único punto de vista.

Aunque Jaime Alazraki y Tzvetan Todorov realizan una teorización sobre la consistencia de lo fantástico y sus características, ellos no proponen un modelo de análisis que pueda explicar aspectos de forma; por tal razón se abordarán los cuentos de manera ecléctica, a fin de analizar correctamente el texto: fondo y forma.

Dicho esto, se ha seleccionado diferentes posturas y modelos de análisis, de los cuales se retomarán aspectos y categorías **pertinentes** para el abordaje, entre ellos se encuentran:

- *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov,
- *¿Qué es lo neofantástico?* de Jaime Alazraki,
- *Un modelo para el estudio del cuento* de Lauro Zavala

Proceso de análisis

El proceso de análisis se encuentra dividido en cuatro fases, de las cuales se pretende analizar los aspectos concernientes a los rasgos del género fantástico/neofantástico, estructura narrativa, análisis discursivo del texto y conclusiones, a partir de inferencias. A continuación, se detallan los pasos a seguir.

En primera instancia se presentará un abstract de cada relato, con el objetivo de contextualizar sobre la trama o detalles generales del cuento.

Posteriormente, en un cuadro comparativo diseñado sobre la base de las teorías en estudio se evidenciarán elementos como: concepto, elemento fantástico/neofantástico, personajes, lector, género y estructura, según los autores Jaime Alazraki y Tzvetan Todorov, con el objetivo de observar la incidencia de cada teoría y determinar qué género literario es el predominante.

Después de ello, se procederá a la aplicación de las categorías: espacio, tiempo, personajes, narrador y final, aspectos propuestos en *Un modelo para el estudio del cuento* de Lauro Zavala, a fin de catalogar la estructura del cuento dentro de la evolución y desarrollo del género narrativo, es decir si los relatos se catalogan como un cuento clásico, moderno, posmoderno o minificción.

Para el análisis de fondo, se aplicarán las categorías relacionadas al campo pragmático: *explicatura* e *implicatura* propuesta por Sperber y Wilson, como base de producción inferencial que permitan la construcción de una conclusión del texto en su contexto.

Proceso de análisis	
Abstract	Resume sobre la muestra en estudio
Elementos	enunciación de los elementos fantásticos y neofantásticos
Análisis	Aplicación teórica
Cuadro comparativo	
Teoría Fantástica	Teoría Neofantástica
Teoría predominante	
Tipificación del cuento según Lauro Zavala	

CAPÍTULO III MARCO OPERATIVO

3.1 Análisis teórico del cuento Habitaciones

Abstract

Habitaciones

Habitaciones es la historia de una familia compuesta por una madre y sus tres hijas: Marina, Federica y una tercera hija (narrador homodiegético). Esta familia se dedica a rentar habitaciones de su casa, para la subsistencia de la familia.

La casa se encuentra dividida en dos partes: la primera es el área común compartida entre la familia y los huéspedes; la segunda se resumía a ciertos dormitorios que no eran habitables, porque necesitaban remodelaciones, en cambio se usaban como bodegas que resguardaban objetos perdidos, toallas, utensilios y sábanas.

Estas misteriosas habitaciones pasaban a oscuras y por alguna extraña razón durante el día no se podían encontrar. “De 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”.

Estas habitaciones se convirtieron en el lugar favorito de las chicas; sin embargo, no podían permanecer en estas por mucho tiempo y menos por un día entero. Cierta día, Mariana ingresó con su gato enfermo a estas habitaciones. Como pura sorpresa el gato sobrevivió la noche en este lugar y además había mejorado su salud, fue después de esto que la madre y dos de las hijas decidieron que Mariana se instalara en las habitaciones.

Mariana no se opuso a la decisión. Meses después, una de las hermanas notó que Mariana no crecía, mientras que ella le había pasado de estatura. Años después, la madre enfermó y ambas hermanas decidieron que la madre se instalara en las habitaciones junto a Mariana con la idea de que ella mejorara de

salud. Años más tarde, las habitaciones se incendiaban junto a Marina, su gato y la madre.

Proceso de aplicación teórica

Manifestaciones de la teoría fantástica

- Género narrativo

Tzvetan Todorov establece que la literatura fantástica tiene que ser específicamente del género narrativo y no poético o alegórico, por esta razón, esta categoría tendrá mayor incidencia, dada la naturaleza del texto.

Manifestaciones de la teoría neofantástica

- Elemento Neofantástico: Habitaciones.

Uno de los puntos de partida de la literatura neofantástica es la manifestación del elemento neofantástico desde el segundo cero de la narración y de hecho, este es el primer enunciado de la muestra en estudio.

De noche había **habitaciones que de día era imposible de encontrar** (Habitaciones, Pág. 11)

Como se ha determinado en la base teórica “lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica” es decir que el elemento fantástico nace de la realidad. Alazraki J. (1990)

Puede entenderse, entonces, que lo neofantástico se nutre de la realidad para poder crear el efecto insólito, extraño, sin necesidad de realizar una fisura que introduzca algo sobrenatural o terrorífico en la realidad. Dicho esto, es necesario asumir que este elemento neofantástico se encuentra concatenado con la categoría Visión que realiza Jaime Alazraki.

- Visión: Normalización del tiempo en las habitaciones.

Jaime Alazraki, citando a Roger Caillios, sostiene que el relato fantástico asume la solidez del mundo real para devastarlo (fracturando la realidad con una fisura

de algo sobrenatural) mientras que lo neofantástico utiliza la realidad cotidiana como una mascarada que oculta una segunda realidad que es la verdadera naturaleza de la narración.

Es decir que los eventos cotidianos se desdoblán de tal manera que se pierde la línea entre lo extraño y lo raro, con lo cual se normaliza la sensación de extrañamiento hacia el mundo, haciendo de lo inverosímil algo totalmente aceptable y normal para el lector, convirtiéndose en un proceso de normalización de lo extraño y lo extratextual.

En el relato Habitaciones de Claudia Hernández se observa de primera mano la normalización de los siguientes eventos: habitaciones que no se encuentran fácilmente de día y que al encontrarlas queda prohibida la permanencia porque el tiempo dentro de las mismas no es normal y es capaz de curar alguna enfermedad.

Entonces, la normalización de esta situación es tal que el lector percibe dicha situación como un evento extraño e insólito, pero a la vez natural y cotidiano, así como se observa en los siguientes ejemplos.

“[...] Solíamos sentirnos tan bien ahí que perdíamos la noción del tiempo. Con frecuencia, Madre debía interrumpir sus quehaceres para asomarse a recordarnos que debíamos salir”. (Habitaciones, Pág. 11)

“Al principio no lo notamos, pero, con el paso de los meses, nos percatamos de que yo estaba creciendo más que ella. Pronto estuvimos la misma altura. Luego le pasé, cosa que no pareció molestarle como en el pasado”. (Habitaciones, Pág. 15)

“Federica, que comenzaba a quejarse de los interminables juegos infantiles de nuestra hermana mayor. También se quejaba de que el mantenimiento que el médico le había indicado a Madre no estuviera surtiendo efecto [...] Entonces fue que me propuso llevarla a las habitaciones interiores. Estaba segura de que, acomodada en ellas, Madre sería como el gato que había sanado y jamás envejecería como había sucedido con Mariana”. Pág. 16 Hernández C. (2011)

Es evidente que los personajes conocen y entienden que las habitaciones son diferentes y están conscientes de lo que ahí pasa; sin embargo, la situación es

presentada con naturalidad y cotidianidad... es decir, la Madre, Mariana, Federica, ni el narrador homodiegético llaman a la Nasa porque algo inusual ocurre en su casa.

Otra de las características que propone Jaime Alazraki para abordar los textos neofantásticos es la categoría de Modus Operandi.

- Modus Operandi: Introducción del elemento fantástico a boca jarro.

Modus *operandi* es una de las marcas distintivas que puede observarse en los relatos neofantásticos, a través de la simpleza, pues el elemento fantástico se manifiesta “desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce a boca jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin Phatos”.

Se puede ver presente esta categoría dentro de la muestra modélica, en el siguiente fragmento:

“De noche había habitaciones que, de día, era imposible de encontrar. Eran tantas y tan amplias que podían haber sido lo mejor de la propiedad, pero permanecían casi a oscuras y sin acabados”. (Habitaciones, Pág. 11)

Como se lee en el ejemplo, desde el primer momento, en un solo enunciado se presenta la idea de unas habitaciones que son diferentes a todas las demás de la casa y que, a su vez, son difíciles de encontrar de día, sin contexto, a boca jarro, siendo esta característica la primera en observarse no solo en los textos modélicos, sino que en toda la antología Causas Naturales.

- Intención: el terror no se da en el cuento neofantástico.

Alazraki contradice de manera tajante la teoría de Todorov en cuanto a la finalidad del cuento fantástico: “El empeño del relato fantástico dirigido a provocar miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos no se da en el cuento neofantástico”. Alazraki J. (1990)

“[...] comencé a levantar las cenizas de los cuartos incendiados, a mezclarlas con agua hasta volverlas una masa que podía moldear con mis manos.

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 en 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".
Hernández C. (2011. Pág. 18)

Con base en la muestra, se puede confirmar la teoría que propone el autor, al dejar claro que los relatos neofantásticos no tienen como misión producir miedo, suspenso o terror, esto también puede verse en la falta de descripciones tenues, oscuras, tormentosas o lúgubres durante la proyección narrativa.

Es de esta manera que la intención del cuento pasa del hecho de generar terror para conflictuar al lector, quien se enfrenta a un abierto y extraño final, el cual se presta a ser reinterpretado en una segunda lectura.

Teoría predominante: Neofantástica

Puede decirse que dentro del cuento *Habitaciones* de Claudia Hernández predomina la postura neofantástica, puesto que se observa a cabalidad categorías como la visión, intención y modus operandi, las cuales aplican de esquina a esquina del texto.

Por otra parte, para catalogar un cuento como fantástico es necesario cumplir ciertas categorías esenciales. Una de ellas es un elemento fantástico que permita deambular o vacilar al personaje y al lector durante el tiempo, lo insólito. Concatenado a ello, carece de la estructura (enunciado-enunciación-sintaxis) que empujan al personaje/lector a la búsqueda de una solución lógica causal del desequilibrio que causó el elemento fantástico.

La necesidad de la participación del lector radica en que este debe tomar una solución que decantara en lo fantástico extraño, lo fantástico maravilloso, lo extraño puro o lo maravilloso puro, acabando así con el efecto fantástico, situación que el cuento de Claudia Hernández procura mantener justo hasta el final del texto y, aun así, en el final del cuento, el rol activo del lector se conserva haciendo conjeturas, realizando relecturas e inferencias sobre el elemento fantástico.

También puede inferirse que el texto juega con los temas propios de la cultura posmoderna, si bien no hay un discurso netamente feminista, el texto carece no solo del rol paterno, sino de un personaje masculino y esto sí se observa en el discurso matriarcal de la Madre y su rol proveedor, mismo rol que después asumen las hijas.

3.2 Análisis teórico del cuento *Niños eternos*

Abstract

Niños eternos

Este cuento es relatado por un pequeño niño, quien es atormentado por un retrato de su hermano que murió en un supuesto accidente. El niño lleva tiempo con el deseo de descolgar el cuadro, pero lo único que consigue es más molestias por parte del retrato. Un día el retrato logra convencer al niño de abrir la puerta, salir de la casa y caminar de espaldas en una de las calles más transitadas.

Proceso de aplicación teórica

Manifestaciones de la teoría fantástica

- Elemento fantástico

Elemento fantástico: El retrato como una alusión fantasmagórica.

El elemento fantástico es aquello que supone una ruptura de la cotidianidad con la aparición de un elemento sobrenatural, capaz de producir un sentimiento de extrañamiento en el personaje y el lector.

Todorov citando a Roger Caillois, "Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana. Siendo este el caso. Del pequeño niño que lleva una vida normal, hasta que se presenta la irrupción de algo sobrenatural. Alazraki J. (1990)

"Mi hermano es la fotografía amarillenta de un niño Moreno que se burlaba de mí **desde lo alto de la pared principal de la sala**". (Niños eternos, Pág. 19)

"Me repetía sin cesar que debía aprender a comportarme como él lo hacía cuando todavía no se había ahogado en el paseo al mar a que lo llevaron nuestras tías" (Niños eternos, Pág. 19)

En ambos ejemplos, es posible identificar que el retrato parlante es la representación del hermano muerto del narrador homodiegético del cuento, quien no es únicamente un retrato sino la representación fantasmagórica.

- Género narrativo: la literatura fantástica es narrativa.

Esta categoría de la teoría fantástica se cumple en su totalidad, ya que la muestra en análisis es del género narrativo.

Manifestación de la teoría neofantástica

- Elemento Neofantástico: El retrato del niño.

“Mi hermano era la fotografía amarillenta de un niño moreno que se burlaba de mí desde lo alto de la pared principal de la sala [...] Yo le arrojaba bolitas de tierra del jardín a su cristal o le encendía velas debajo para nublar su visión. Pero, siempre demasiado pronto, alguien pasaba un trapo para que él se viera reluciente” Hernández C. (2011) (Niños eternos, Pág. 19)

En este caso, no se observa el retrato como un aspecto fantasmagórico, sino como un elemento más de la realidad cotidiana que está siendo transformado y asimilado como un suceso extraño, pero no sobrenatural. Dicho de otra manera, “lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica”. Alazraki J. (1990)

Puede decirse que lo neofantástico se nutre de la realidad para poder crear el efecto insólito, extraño, sin necesidad de realizar una fisura en la realidad que ponga en conflicto al lector o al personaje sobre si lo experimentado es o no producto de la imaginación o un sueño.

Teniendo claro que el retrato es el elemento fantástico, es necesario asumir que este se encuentra casi concatenado con la categoría Visión que realiza Jaime Alazraki.

- Visión: Asimilación de un retrato que habla.

Jaime Alazraki, citando a Caillios, sostiene que el relato fantástico asume la solidez del mundo real para devastarlo (fracturando la realidad con una fisura de algo sobrenatural) mientras que lo neofantástico utiliza la realidad cotidiana como una mascarada que oculta una segunda realidad que es la verdadera naturaleza de la narración.

Es decir, los eventos cotidianos se desdoblán de tal manera que se pierde la línea entre lo extraño y lo raro, con lo cual se normaliza la sensación de extrañamiento hacia el mundo, haciendo de lo inverosímil algo totalmente aceptable y normal para el lector, convirtiéndose en un proceso de normalización de lo extraño y lo extratextual.

En el cuento de Claudia Hernández, se observa de primera mano la normalización de un cuadro que molesta a un niño y, en ese mismo sentido, se observa como algo cotidiano y normal que el niño no se inmute por el retrato que le habla y lo molesta. Dicho esto, el lector percibe tal situación como extraña, pero natural, así como se presenta en la siguiente muestra:

“[...] En venganza, yo le arrojaba bolitas de tierra del jardín a su cristal para que su visión se nublara. Pero, siempre demasiado pronto, alguien pasaba un trapo para que él se viera reluciente. Hernández C. (2011)

Mientras más limpio estaba, más molesto resultaba. Yo trataba de ignorarlo, pero nunca lo conseguía. [...] El plan era tomarlo, correr hasta la ladera y arrojarlo por la pendiente. Lo ejecuté sin problemas. [...] al día siguiente, estaba colgado de nuevo con su camisita a rayas en un marco mucho más fino y resistente que el anterior. Hernández C. (2011)

Mi hermano era más viejo que yo, sabía todo lo que pasaría y también todo lo que ya había sucedido. Decía que, cuando yo nací, mi madre lloró porque me parecía a él. Yo tenía el color de los ojos suyos, el color de su piel y muy parecido el poco cabello que traía. Tenía la forma de su rostro, nariz idéntica y las manos semejantes. Por eso era que a veces, cuando me miraba, yo sentía siempre como si estuviera viéndome a mí y a él al mismo tiempo”. Hernández C. (2011)

Como se observa, el retrato es descrito de lo más normal, desde la composición-estado de la fotografía y la descripción de la misma hasta llegar al tipo de marco,

pero no existe un solo enunciado donde el personaje se cuestione sobre el porqué el retrato de su hermano muerto le habla, lo mira y se burla de él.

Incluso puede inferirse que no le inmuta el hecho de que el retrato se comunique, sino que lo que en verdad parece es que al niño le molesta la comparación con su hermano y la adoración que sus padres profesan por el retrato.

Asimismo, plantea como algo normal que el retrato tenga tal “poder” de retornar a casa, aunque el niño lo arroje “por la pendiente”, un lugar que se muestra como alejado. Con ello, no solo se normaliza que alguno de los padres le compre un nuevo marco para volver a colgarlo, sino que se plantea que el retrato tiene el poder de regresar por sí mismo o de “llamar” hacia él a alguien para ser rescatado.

- Modus Operandi: Introducción del elemento fantástico a boca jarro.

Modus operandi, es una de las marcas distintivas que pueden observarse en los textos neofantásticos, esto radica en la más bella de las simplezas, pues el elemento fantástico se manifiesta “desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce a boca jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin Phatos”

“Mi hermano era la fotografía amarillenta de un niño moreno que se burlaba de mí desde lo alto de la pared principal de la sala”. (Los niños eternos, Pág. 19)

Como se lee en el ejemplo, de entrada, en un solo primer enunciado se presenta la idea de un retrato que molesta a un niño, así, sin contexto, a “boca jarra”, siendo esta característica más constante en toda la antología Causas Naturales.

- Intención: el terror no se da en el cuento neofantástico.

Alazraki contradice de manera tajante la teoría de Todorov en cuanto a la finalidad del cuento fantástico: “El empeño del relato fantástico dirigido a provocar miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos no se da en el cuento neofantástico” Alazraki J. (1990)

La intención del cuento neofantástico no es producir miedo, terror. Esto puede verse en la falta de descripciones tenues y lúgubres de los personajes y su

entorno. Porque la intención del cuento es tener un rol del lector activo que, en lugar de asustarse, pueda normalizar lo insólito y llegar a esa otra realidad de extrañeza, proponiendo así una relación no problemática con el elemento invasor, pues se presenta como algo natural, como una consecuencia misma de la ficción, siendo la perplejidad la reacción que sustituya el miedo.

“Él ideó el plan y me enseñó a usar la llave para salir a la calle transitada. Dijo que caminara de espaldas y nunca abriera los ojos. Jamás dijo que, al recogerme, mi madre se preguntaría si acaso eso le habría pasado también a su niño al llegar a mi edad, ni que se entristecería más por lo que habría pasado a mi hermano” Hernández C. (2011)

Teoría predominante: Neofantástica

Puede decirse que dentro del cuento Niños eternos de Claudia Hernández predomina la postura neofantástica, puesto que se observan a cabalidad las premisas de visión, intención y modus operandi, las cuales aplican en todo el texto, a pesar de que se manifiestan otros rasgos de la postura fantástica.

Como se ha detallado, se observa como elemento fantástico el efecto fantasmagórico de los niños, ya que ambos han muerto, según lo indica el narrador homodiegético en sus monólogos interiores. Asimismo, cabe destacar que lo fantasmagórico responde a los tipos de personajes y temáticas del género fantástico, pero eso no es suficiente para catalogarlo como predominante dentro del texto, ya que Todorov realiza un proceso de andamiaje con las categorías fantásticas, es decir que no funcionan de manera autónoma, sino como un todo.

Por tanto, no hay estructura que sostenga al elemento fantástico dentro del desarrollo del relato, tampoco hay estructura que solicite y empuje al lector y al personaje hacia la búsqueda de una solución del elemento fantástico. Abonado a esto, resalta la intención marcada por Todorov, el cuento es fantástico solo si produce terror, y en este caso, aunque el elemento sea fantasmagórico, no se asoma siquiera a lo oscuro o tenebroso, porque no es la visión ni la intención del texto.

3.3 Análisis teórico del cuento *Despedida*

Abstract

Despedida

El cuento es narrado por una maquillista que está por transformarse en un leopardo, pero antes decide despedirse de su novio porque sería terrible encontrarse con él en su estado animal. Es así como empieza a buscarlo sin éxito hasta llegar al momento en que se convierte en leopardo.

Proceso de aplicación teórica

Manifestaciones de la teoría fantástica

- Genero narrativo: la literatura fantástica es narrativa.

Tzvetan Todorov plantea que el texto fantástico tiene que ser específicamente del género narrativo y no poético o alegórico. Es decir que, si el texto fuese poético el lector interpretaría el hecho fantástico como un elemento metafórico, alegórico que surge del *yo poético* y no sería interpretado como algo extraño, sobrenatural o insólito.

Por tanto, la muestra encaja con esta categoría, dado que se trata de un cuento.

Manifestaciones de la teoría neofantástica

- Elemento Neofantástico: Metamorfosis/ Relaciones interpersonales.

“Antes de convertirme en leopardo de una vez por todas, pasé a despedirme de mi novio. Quería decirle que no le guardaría rencor si, en lugar de saludarme como siempre, decidía salir corriendo la siguiente vez que nos encontráramos”. (*Despedida*, Pág. 49)

Jaime Alazraki tiene como punto de partida que *“Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica”* es decir que, el elemento fantástico nace de la realidad.

Puede entenderse entonces que lo neofantástico se nutre de la realidad para poder crear el efecto insólito, extraño sin necesidad de realizar una fisura que introduzca algo sobrenatural o terrorífico en la realidad. Dicho esto, es necesario asumir que este elemento fantástico se encuentra concatenado la visión del texto.

- Visión: Relaciones Interpersonales.

Jaime Alazraki, citando a Roger Caillios, sostiene que el relato fantástico asume la solidez del mundo real para devastarlo (fracturando la realidad con una fisura de algo sobrenatural) mientras que lo neofantástico utiliza la realidad cotidiana como una mascarada que oculta una segunda realidad que es la verdadera naturaleza de la narración.

Es decir que los eventos cotidianos se desdoblán de tal manera que se pierde la línea entre lo extraño y lo raro, con lo cual se normaliza la sensación de extrañamiento hacia el mundo, haciendo de lo inverosímil algo totalmente aceptable y normal para el lector, convirtiéndose en un proceso de normalización de lo extraño y lo extratextual.

En *Despedida* de Claudia Hernández, se describe la extraña situación de una chica que está por transformarse en un leopardo y todo lo que desea es despedirse de su novio y no sentir vergüenza de su transición de mujer a leopardo. Aunque esta circunstancia puede parecer al lector algo extraño, para la chica no es nada insólito, sino algo que debe pasar en su vida.

*“[...] Yo entendería que debía protegerse de mí. De hecho, quería sugerirle que lo hiciera porque, aunque alguna vez le hubiera jurado amor eterno en medio de un delirio, **no podía asegurarle que no intentaría devorarlo si coincidíamos en un cruce de calles**. Tampoco podía prometer que no buscaría emboscarlo si pasaban varios días sin que pudiera cazar algo de la ciudad”. (Despedida, Pág. 49)*

“Hasta que en un descuido mío vio las pecas en mi cuerpo y reconoció en ellas las que había visto en su padre, supo entonces que era cuestión de tiempo para que me brotaran bigotes felinos y anduviera en cuatro patas”. (Despedida, Pág. 50)

Se observa de primera mano la normalización de los siguientes eventos: una chica que se convierte en un felino y, aunque es nuevo para ella, no es inusual porque su padre y otras personas ya han atravesado esta metamorfosis.

- Modus Operandi: Introducción del elemento fantástico a boca jarro.

El modus operandi dentro de este relato *Despedida* puede entenderse de dos formas: la primera, partiendo desde la presentación del elemento fantástico y la segunda, en la cotidianidad de las relaciones amorosas o interpersonales.

“Antes de convertirme en leopardo de una vez por todas, pasé a despedirme de mi novio. Quería decirle que no le guardaría rencor si, en lugar de saludarme como siempre, decidía salir corriendo la siguiente vez que nos encontráramos”. (Despedida, Pág. 49)

“Quería también volver a ver a mi novio alguna vez y explicarle -si me daba la oportunidad- que había intentado despedirme de él, aunque luego eso no significara nada para él”. (Despedida, Pág. 52)

- Intención: el terror no se da en el cuento neofantástico.

“Irme al monte, como había hecho mi padre y el de mi amiga cuando llegó su momento de decidir, no habría funcionado para mí. Yo quería tener la opción de volver a la ciudad de manera permanente si mi condición se revertía o si llegaba el tiempo en el que tener piel y la forma de un leopardo no fuera mal visto”. (Despedida, Pág. 51)

“Quería también volver a ver a mi novio alguna vez y explicarle -si me daba la oportunidad- que había intentado despedirme de él, aunque luego eso no significara nada para él”. (Despedida, Pág. 52)

Con base en que el texto neofantástico no tiene como objeto llegar al miedo, puede inferirse que el relato *Despedida* tiene como finalidad la sensibilización o empatía.

Teoría predominante: Neofantástica

Puede decirse que el cuento *Despedida* de Claudia Hernández es altamente neofantástico, y no por la falta de las categorías postuladas por Todorov, sino por el desdoblamiento e importancia de las relaciones interpersonales, lo cual es algo constante y cotidiano. Sumado a ello, se observa a cabalidad la visión, intención y modus operandi del texto.

También puede inferirse que la transformación equivale a toda una alegoría de la realidad, referente a temas como la sexualidad, expresiones de géneros o personas LGBTQ+, pues el personaje expone que *llegue el día que no sea mal visto*. También puede inferirse que el contexto está orientado a temas de la marginalidad como son las enfermedades de transmisión sexual.

3.4 Tipología del cuento

El mexicano Lauro Zavala, en su texto *Un modelo para el estudio del cuento*, establece una tipología del cuento que va desde los inicios del género hasta la contemporánea minifición. Zavala establece las siguientes características para explicar la estructura del cuento.

- El tiempo
- El espacio
- Los personajes
- El narrador
- El final

El tiempo

Dichas disposiciones pueden identificarse en los cuentos modélicos, por ejemplo, en *Niños eternos*, se observa cómo el tiempo se estructura a partir de la subjetividad homodiegética y con pequeñas frases temporales que indican el pasar del tiempo de forma anacrónica y no lineal.

“[...] debía aprender a comportarme como él cuando todavía no se había ahogado en el paseo al mar al que lo llevaron nuestras tías que ya no eran bienvenidas en la casa”. (Niños eternos, Pág. 19)

*“[...] cuando fui a dormirme, estaba seguro de haber acertado en su ojo izquierdo. Casi podía jurar que había quedado un hueco en el lugar donde tenía la pupila [...] No importa que yo decidiera dibujarle colmillos o la hurtara para ahogarla en la tina, **había siempre** otra más clara y brillante al día **siguiente**”. (Niños eternos, Pág. 20)*

*“[...] Sonreía entonces con una ternura distinta a la que usaba **cuando regresaba de la escuela pareciéndome más a mí que a él**”. (Niños eternos, Pág. 21)*

*“[...] trataba de no escucharlo **por más que él insistía día tras día**. Hasta que consiguió tener mi atención”. (Niños eternos, Pág. 22)*

Mismo caso puede rastrearse en *Despedida*

“Antes de convertirme en leopardo de una vez por todas, pasé a despedirme de mi novio. [...] quería decírselo, pero no estaba cuando llegué. [...] como no me quedaba mucho tiempo, fui a buscarlo a los lugares que frecuentaba. [...] Luego me iría a casa, lloraría un poco y comería mi primer bocado crudo”. (*Despedida*, Pág. 50)

“Una compañera de clases que ofreció ayudarme [...] Hasta que descubrió en un descuido mío vio las pecas en mi cuerpo y reconoció en ellas las que había visto en su padre. Supuso entonces que era cuestión de tiempo para que me brotaran bigotes felinos si estuviera en cuatro patas”. (*Despedida*, Pág.51)

Ahora bien, en el caso de las muestras anteriores, puede determinarse que el tiempo del relato no es lineal, sino anacrónico y subjetivo a partir de las marcas temporales. Mientras que en el cuento *Habitaciones*, se observan un poco mejor los dos tiempos, es decir se percibe el tiempo de la historia y el tiempo del relato.

“De noche, había en casa habitaciones que, de día, era imposible encontrar. [...] Con frecuencia, Madre debía interrumpir sus quehaceres para asomarse a recordarnos que **debíamos salir si era hora para la escuela, día de visitar a alguno de nuestros parientes o tiempo para asomarse por la iglesia”.**

“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”. (*Habitaciones*, Pág. 11)

“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 pase. [...] **Años después dejó de hablarme. [...]”.** (*Habitaciones*, Pág. 15)

“Tres semanas después, Madre entró con engaños a las habitaciones de atrás y no volvió a salir. [...] Mientras llevé a Federica a hacer las compras para la pensión, incendió las habitaciones interiores consigo, con Mariana, con todos sus tesoros y con el gato dentro”. (*Habitaciones*, Pág. 17)

“En ese tiempo pensé que su enojo nos había hecho un favor. Pensé también que podríamos irnos de viaje algunas veces, pasar de la obligación de cuidar a Madre y de Mariana y del gato. Incluso olvidarlos, pero antes de que terminara de celebrar, Federica comenzó a debilitarse de tanto llorar”. (Habitaciones, Pág. 16/17)

*“Comencé a levantar las cenizas de los cuartos incendiados, a mezclarlas con agua hasta volverlas una masa que podía moldear con mis manos. **Cuando por fin terminé y la noche abrió la puerta**, Federica entró en ella para no volver a salir”. (Habitaciones, Pág. 16/17)*

Al tomar como punto de partida las muestras, puede entenderse que la disposición del tiempo es lineal; sin embargo, también se observan grandes elipsis temporales, como, por ejemplo, el hecho de que pasaron de jugar en las habitaciones a hacerlas administradores de la casa y ver a su madre enfermar debido a su vejez.

Otra de las características del tiempo en los cuentos modernos es el uso del monólogo interno, debido al narrador homodiegético, tal como es el caso del relato *Niños eternos*.

*“Se mofaba **de mis pies planos**, de que mi madre **me vistiera** siempre con la ropa y los zapatos que le habían pertenecido y de que mi padre me repitiera sin parar, sin cesar que debía aprender **a comportarme** como él cuando todavía no se había ahogado en el paseo al mar al que lo llevaron nuestras tías que ya no eran bienvenidas en la casa”. (Niños eternos Pág. 19)*

*“Él se reía. Decía haber ganado. Estaba seguro de que **mi madre jamás lo abandonaría**. Le construiría una vida completa **al lado mío**, lo haría cumplir años todos los años, lo enviaría **conmigo al colegio** a la edad apropiada, conseguiría que obtuviera mejores notas que las que yo llevara en la boleta, fuera siempre más obediente y amoroso, sobreviviera a cualquier catástrofe que nos acaeciera, se graduara con honores, elegiría una carrera afín a los sueños de ella, triunfara en ella, se casara con una buena mujer y le diera nietos que se parecerían a mi padre”. (Niños eternos, Pág. 21)*

La misma situación ocurre en *Despedida*

*“Logré irme al monte, **como había hecho mi padre** y el de mi amiga cuando llegó su momento de decidir. **Yo quería tener la opción de volver a la ciudad de manera permanente si mi condición se revirtiera o si llegaba el tiempo en que tener piel y forma de un leopardo no fuera mal visto**”.* (Despedida, Pág. 52)

El espacio

Zavala sostiene que, el espacio de los cuentos modernos son entornos descritos desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Es decir, son descripciones antirrealistas, o sea, opuestas a la tradición clásica. Por tanto, la descripción no será excesivamente verosímil y detallada. Aspecto que puede percibirse como faltante en las tres muestras en estudio y como tal en el resto de la antología.

En el relato *Niños eternos*, el espacio es casi imperceptible, a duras penas se entreven unos cuantos rasgos que indican que todo sucedía en la sala, donde se colgaba el retrato.

*“Mi hermano era la fotografía amarillenta de un niño moreno que se burlaba de mí desde **lo alto de la pared principal de la sala**”.* (Niños eternos, Pág. 19)

*“[...] un día consiguió que, en lugar de tierra, **trajera del jardín una piedra con la que logré bajarlo a la tierra firme, de bruces**”.* (Niños eternos, Pág. 19).

Mientras que en el relato *Habitaciones* únicamente se percibe la descripción de las habitaciones interiores y su uso, a duras penas se mencionan otras partes de la casa como las habitaciones de los otros huéspedes y el jardín.

“Eran tantas y tan amplias que podían haber sido lo mejor de la propiedad, pero permanecían casi a oscuras sin acabados. En lugar de rentarlas a los viajeros de paso, como hacía con las de la fachada, las usaba para almacenar sábanas, toallas limpiadoras y otros objetos de uso regular en el negocio. Nosotras, en cambio, las ocupábamos para jugar, me gustaban más que las frontales -incluso más que el jardín-“. (Habitaciones, Pág. 11)

En el caso de *Despedida*, el narrador homodiegético se limita a informar que se encuentra en la ciudad y que recorre sus calles sin necesidad de aportar más información o descripción de la misma.

*“Tampoco podía prometerle que no buscaría emboscarlo si pasaban varios días sin que pudiera cazar algo. Era seguro que lo buscaría. Que tuviera siempre las mismas rutas y los mismos horarios lo volvía una presa fácil. Le convenía cambiarlos con frecuencia y sin notificarme si quería reducir el peligro. Las opciones civilizadas como **dividirnos la ciudad o turnarnos para visitar los mismos lugares no sería una solución**”.* (*Despedida*, Pág. 49)

Los personajes

Zavala propone que los personajes del cuento moderno son poco convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales. Las situaciones adquieren un carácter metafórico, como una alegoría de la visión del mundo del protagonista o de la voz narrativa.

En este caso, puede observarse en los tres cuentos modélicos que los personajes no son convencionales, ya que no representan ningún tipo o arquetipo como en los cuentos clásicos.

Los personajes carecen de relieve propio y deben estar concebidos en función del suceso central.

Tenía el color de los ojos suyos, el color de su piel y muy parecido el del poco cabello que traía. Tenía la forma de su rostro, una nariz idéntica y las manos semejantes. Por eso era que a veces cuando me miraba, yo sentía siempre como si estuviera viéndome a mí y a él al mismo tiempo. Sonreía entonces con una ternura distinta a la que usaba cuando regresaba de la escuela, pareciéndome más a mí que a él (*Niños eternos*, Pág. 21)

A pesar de que en *Niños eternos* se exponga la anterior descripción, el personaje carece de relieve, situación que se desarrolla en *Despedida*, cuando la chica se entera que va a convertirse en leopardo, entonces todo su YO orbita esa idea, en sus fauces, sus bigotes felinos y su andar de cuatro patas.

Por otra parte, algo que es percibido en *Habitaciones* es que los personajes sí son más cotidianos y con algunos matices, como por ejemplo Mariana, quien es descrita así: *“Mariana era muy traviesa. Y torpe. Quebraba los vasos sin quererlo, así es que los espejos estarían con solo mirarlos fijo y arruinaba las pertenencias de los huéspedes”*.

También se observa el rol de la mujer o sistema matriarcal en el personaje de la Madre, donde se connota su falta de amabilidad *“No quería perderla, aunque Madre no fuera la mujer más dulce del mundo ni la más hermosa”*. También lo fuerte de su carácter *“a que en la noche abriera las puertas a la venganza de Madre”* tipificando nuevamente el rol de la matriarcal.

Mientras que el personaje homodiegético a penas y es percibido, en cuanto a detalles y aspectos específicos que logren definirle más allá de la mujer que está al frente de la casa.

Narrador

La escritura del relato es resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de la antirrepresentación.

En el caso de las muestras en estudio, y podría decirse que, en toda la antología, predomina una voz narrativa homodiegética, la cual raya en el monólogo interno, eliminando todo tipo de ruido, voces y recursos descriptivos.

“Su hermana no entendía que quisiera estar conmigo habiendo otras mucho más guapas que yo y con mejor carácter que el mío. A su padre no le importaba, pero no quería tener problemas con las mujeres de su casa así que se negó a entregarle mis recados. Me dijo que intentara decirle lo que quería por teléfono”.
(Despedida, Pág. 50)

“Mi hermano, que era más viejo que yo, sabía todo lo que pasaría y también todo lo que ya había sucedido. Decía que, cuando yo nací, mi madre lloró porque me parecía a él”. (Niños eternos, Pág. 21)

“Años después, 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”.
(Habitaciones, Pág. 15)

Final

El final es abierto, pues no concluye con una epifanía o bien las epifanías existen de manera sucesiva e implícita a lo largo del relato, lo cual obliga al lector a releer el texto.

Una de las mejores evoluciones del cuento es, sin duda, haber mudado el final terriblemente predecible que proponía el cuento clásico y puede decirse que el final del cuento moderno es de los aspectos más importantes, puesto que este cambio funciona como enlace comunicador con el lector, potenciando el rol participativo en cuanto a lo que sucedió en el texto.

Niños eternos presenta uno de los finales más abiertos de toda la antología y, a su vez, se presta para variedad de inferencias, puesto que al revelar que el niño muere, deja en ambigüedad los sucesos y la organización de los eventos cronológicos y su disposición en el relato.

“Él ideó el plan y me enseñó a usar la llave para salir a la calle transitada. Dijo que caminara de espaldas y nunca abriera los ojos. Jamás dijo que, al recogerme mi madre, se preguntaría si acaso eso le habría pasado también a su niño al llegar a mi edad, ni que se entristecería más por lo que le habría pasado a mi hermano”. (Los niños eternos, Pág. 22)

Dicho esto, puede concluirse que la estructura de los cuentos modélicos de Claudia Hernández es de corte moderno.

3.5 Cuadro comparativo

Manifestación teórica	
Muestra: Habitaciones	
Teoría	Muestra
Fantástica	<p>Género narrativo-el género transita entre lo fantástico puro y maravilloso: El final del cuento no presenta una epifanía, sino que mantiene la ambigüedad sobre lo realmente sucedido en las habitaciones</p>
Neofantástica	<p>Elemento Neofantástico: Habitaciones.</p> <p>Visión: Normalización del tiempo en las habitaciones. <i>Con el paso de los meses, nos percatamos de que yo estaba creciendo más que ella. Pronto estuvimos la misma altura.</i></p> <p>Modus Operandi: <i>De noche había habitaciones. Eran tantas y tan amplias que podían haber sido lo mejor de la propiedad, pero permanecían casi a oscuras.</i></p> <p>Intención: <i>Invertía recolectar las cenizas del resto de las habitaciones, de Madre, de Mariana y de su gato en reunir las para formarlas todo de nuevo.</i></p>
Muestra: Los niños eternos	
Fantástica	<p>Elemento fantástico: El retrato como una alusión fantasmagórica. <i>Me repetía sin cesar que debía aprender a comportarme como él lo hacía cuando todavía no se había ahogado en el paseo al mar a que lo llevaron nuestras tías.</i></p> <p>Género narrativo - el género transita entre lo fantástico puro y maravilloso: <i>Mi hermano era más viejo que yo, sabía todo lo que pasaría y también todo lo que ya había sucedido. Decía que, cuando yo nací, mi madre lloró porque me parecía a él.</i></p>
Neofantástica	<p>Elemento Neofantástico: El retrato del niño</p> <p>Visión: Asimilación de un retrato que habla <i>Mi hermano era la fotografía amarillenta de un niño moreno que se burlaba de mí desde lo alto de la pared principal de la sala.</i></p>

	Intención: <i>Él ideó el plan y me enseñó a usar la llave para salir a la calle transitada. Dijo que caminara de espaldas y nunca abriera los ojos</i>
Muestra: Despedida	
Fantástica	Género narrativo - el género transita entre lo fantástico puro y maravilloso: <i>Irme al monte, como había hecho mi padre y el de mi amiga cuando llegó su momento de decidir, no habría funcionado para mí. Yo quería tener la opción de volver a la ciudad de manera permanente si mi condición se revertía o si llegaba el tiempo en el que tener piel y la forma de un leopardo no fuera mal visto.</i>
Neofantástica	Elemento Neofantástico: Metamorfosis Visión: Relaciones Interpersonales <i>Antes de convertirme en leopardo de una vez por todas, pasé a despedirme de mi novio. Quería decirle que no le guardaría rencor si, en lugar de saludarme como siempre, decidía salir corriendo.</i> Modus Operandi: <i>Quería también volver a ver a mi novio alguna vez y explicarle -si me daba la oportunidad- que había intentado despedirme de él, aunque luego eso no significara nada para él.</i> Intención: <i>Yo quería tener la opción de volver a la ciudad de manera permanente si mi condición se revertía o si llegaba el tiempo en el que tener piel y la forma de un leopardo no fuera mal visto.</i>
Análisis comparativo	
Similitudes	Diferencias
Lector activo Elemento fantástico Tiempo de la vacilación La realidad como punto de desarrollo Producir un sentimiento o sensación Género narrativo	Intención Integración del elemento insólito Cuestiona la realidad y lo automatizado No hay orden en los hechos El lenguaje puede ser más simbólico y poético Finales abiertos Cuento moderno o posmoderno

Teoría predominante

La investigación permitió observar una mayor presencia del género neofantástico, por las situaciones contextuales del mundo posmoderno de la autora, el lector y los personajes, sin embargo, los cuentos en estudio presentan características de ambos géneros, lo que señalaría a una hibridación entre la propuesta fantástica y neofantástica.

CAPÍTULO IV CONCLUSIONES

En primera instancia la investigación realizada permitió obtener gran cantidad de información teórica sobre los orígenes de literatura fantástica, la cual corresponde a largos periodos de ciencia y empirismo delimitantes del mundo, lo posible, lo real y lo sobrenatural. Así mismo, el estudio permitió comprender la transformación de lo fantástico por lo neofantástico y su correspondencia con las nuevas formas de asumir el mundo, lo real, lo posible y lo cotidiano, dejando claro que Gregorio Samsa y los escritores Latinoamericanos lograrían plasmar a cabalidad el momento exacto donde lo fantástico y lo cotidiano se entrelazan, dejando como resultado la premisa de lo neofantástico.

Por otra parte, el estudio permitió establecer una diferencia en la producción literaria previa a *Causas Naturales*, presentando una nueva lectura de los relatos de Claudia Hernández, ya que las muestras modélicas fueron evaluadas bajo las categorizaciones realizadas por Tzvetan Todorov y las rectificaciones de Jaime Alazraki, corroborando de esta manera lo siguiente:

En apariencia las tres muestras en estudio presentan síntomas de ambos géneros, lo que señalaría a una supuesta hibridación entre la propuesta de Todorov, respecto a literatura fantástica como un género netamente narrativo, y la postura de Alazraki, referente la visión del relato que se experimenta desde el principio, ya que se muestra el fenómeno natural o extraño en plena apertura del relato.

Sin embargo, el análisis comparativo de los cuentos seleccionado de *Causas Naturales*, poseen una mayor incidencia del género neofantástico, dadas las situaciones contextuales del mundo posmoderno de la autora, el lector y los personajes; las premisas de la visión, intención y *modus operandi* que plantea Jaime Alazraki. Dejando claro que, en este momento del siglo XXI, el retrato fantasmal, la metamorfosis animal o las habitaciones pueden desdoblarse de la realidad y convivir en la cotidianidad, sin irrumpir, ni generar conflictos, angustias y temores de lo que es o no posible. Sumado a ello, se recalca la importancia de evidenciar nuevas ópticas y formas de analizar y leer el trabajo narrativo de Claudia Hernández.

Finalmente, se puede concluir que a lo largo del texto se encuentra una realidad donde los personajes perciben de la manera más normal la existencia de unas habitaciones que no concuerdan con el tiempo lineal, por otro lado, el lector puede experimentar una profunda confusión por el final y aun así no decantar el miedo sino en la confusión y extrañamiento del hecho insólito, síntomas propios de la literatura posmoderna y contemporánea.

CAPÍTULO V REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1) Alazraki, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? ¿Qué es lo neofantástico? Argentina
- 2) Benito, I. M. (2011). La búsqueda de una nueva verosimilitud. La búsqueda de una nueva verosimilitud. Salamanca, salamanca, España.
- 3) Calderón, D. E. (2008). Diccionario de términos literarios . Madrid: Alianza Editorial.
- 4) Escamilla, J. L. (2011). El protagonista de la novela de posguerra centroamericana. San Salvador, El Salvador: Universidad Don Bosco.
- 5) Gentile, M. (2017). La cotidianidad de la muerte en los cuentos de Claudia Hernández . Revista de Lenguas Modernas, N.º 27.
- 6) Gentile, M. (2018). Vanguardia y contemporaneidad en El Salvador.
- 7) Hoffmann, E. T. A. (1976). Sämtliche Werke in fünf Bänden, München: Winkler-Verlag. Munich, Alemania.
- 8) Roas, David. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. Madrid, España
- 9) Roas, David. (2001) Teorías de lo Fantástico. Madrid: Arco Libros - La Muralla
- 10) Morúa, V. C. (2015). La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: Un estudio sobre "color del otoño" de Claudia Hernández. Revista de Lenguas Modernas.
- 11) Paolini, C. (2016). Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos. Tenso Diagonal.
- 12) Redondo, F. G. (1994). El lenguaje literario. Teoría y práctica. Madrid: Editoria EDAF.
- 13) Santos, M. E. (2017). El cuento fantástico centroamericano. Una mirada hacia las nuevas propuestas. (Tesis de posgrado). Universidad Rafael Landivar, Guatemala.
- 14) Todorov, T. (1980). Introducción a la literatura fantástica. México :Seuil.
- 15) Todorov, Tzvetan. (1974). Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo
- 16) Zavala, Lauro. (1995). Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas. México DF, México: Universidad Nacional Autónoma de México

Revistas y artículos

- 1) Barrenechea, Ana María. (1972). Ensayo de una Tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). 107 Revista Iberoamericana, (80). 395
- 2) Gentile, Melania La cotidianidad de la muerte en los cuentos fantásticos de Claudia Hernández (2017) Revista Lenguas Modernas N.º 27
- 3) Gentile, Melania. (2018) Vanguardia y contemporaneidad en El Salvador. Revista de Lenguas Modernas, N° 29.
- 4) Morúa, V. C. (2015). La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: Un estudio sobre "color del otoño" de Claudia Hernández. Revista de Lenguas Modernas N°22
- 5) Wallner, A. (2013). Claudia Hernández-por una poética de la prosa en tiempos. Revista Lejana
- 6) Zavala Lauro (2016). Un modelo para el estudio del cuento Revista. Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana.

Fuentes electrónicas

1. Diccionario Español de Terminos Literarios. (2015). Cuento. Madrid:
2. <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Cuento.pdf>
3. Lovecraft, H. P. (s.f.). Biblioteca digital Ciudad Ceva. Obtenido de Biblioteca digital Ciudad Ceva:
4. <https://ciudadseva.com/texto/notas-sobre-el-arte-de-escribir-cuentos-fantasticos/>

Revista Lenguas Modernas:

1. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/search/search>

YouTube:

1. <https://www.youtube.com/watch?v=kes2hLVeFYo>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=5KO0pqHEPzw>
3. https://www.youtube.com/watch?v=QBw5_JigCXI