



Les “ cuentos ” de Claudia Hernández : de l’autre côté du miroir

Audrey Louyer

► To cite this version:

Audrey Louyer. Les “ cuentos ” de Claudia Hernández : de l’autre côté du miroir. Crisol Série numérique, 2021, Littératures ultra-contemporaines d’Amérique Centrale et des Caraïbes, sous la direction de Sandra Gondouin et Caroline Lepage, Série numérique (18). hal-03324576

HAL Id: hal-03324576

<https://hal.science/hal-03324576>

Submitted on 9 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Les « cuentos » de Claudia Hernández : de l'autre côté du miroir

AUDREY LOUYER

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE / CIRLEP

audrey.louyer@univ-reims.fr

*Graciela insiste en que vine a eso de las diez. Dice que estaba
peinándose en el baño cuando vio por el espejo que yo pasé sin saludar
[...]. No consigo convencerla de que no sé de qué me habla
Claudia Hernández, Olvida uno*

1. Dans la mythologie, les contes ou le fantastique, le miroir est un objet qui permet de passer d'un monde à l'autre, de créer des vertiges labyrinthiques, et c'est aussi celui qui permet de révéler la vérité, car les vampires ne voient pas leur reflet dans le miroir. Pourtant, dans cette nouvelle de Claudia Hernández, le miroir montre le reflet d'un personnage qui n'était pas présent : c'est par ces *incipits* insolites, décalés, voire grotesques ou fantastiques que la Salvadorienne Claudia Hernández invite son lecteur à découvrir son univers littéraire. Le succès de son roman *Roza, tumba, quema* (2017), publié dans sa traduction française en 2021, confirme la trajectoire d'une écrivaine ayant commencé sa carrière littéraire par des nouvelles, avant de publier ce roman et *El verbo J* (2018), deux textes dont les personnages principaux sont des femmes. En toute rigueur, on dénombre six recueils de nouvelles publiés entre 2001 et 2013 : *Otras ciudades* (2001), *Mediodía de frontera* (2002), *Olvida Uno* (2005), *De fronteras* (2007), *La canción del mar* (2007) et *Causas Naturales* (2013). Cependant, *De fronteras* est une reprise des nouvelles de *Mediodía de frontera*, raison pour laquelle nous écartons cet ouvrage de notre corpus d'étude. Nous avons en effet choisi de revenir sur le parcours de création de ces nouvelles, à travers un panorama supposant un vaste échantillon qui ne se concentre pas sur une seule nouvelle ou un seul recueil, mais qui, au contraire, rend compte de la diversité des motifs et des thématiques traitées, selon un style propre à l'auteur et dont nous cherchons à étudier la complexité d'une auteure proche de ceux de la génération dite « del

Cinismo » ou « del Desencanto », à laquelle on associe Horacio Castellanos Moya, Jacinta Escudos, ou encore Rafael Menjívar Ochoa.

2. La lecture des nouvelles de Claudia Hernández génère chez le lecteur un sentiment qui mêle malaise, surprise et curiosité, une sorte d'*unheimliche* freudien qui dérive parfois vers l'horreur ou l'absurde. Peut-on alors considérer que ces textes sont de nature fantastique ? La difficulté de la « catégorie » fantastique, que nous envisageons plutôt d'ailleurs comme une modalité d'écriture qui se combine assez facilement avec certains genres littéraires, pose toujours problème si l'on ne donne pas les définitions nécessaires et si l'on n'observe pas le texte à de multiples niveaux. À cela s'ajoute l'originalité formelle : il s'agit de « cuentos », un type de texte qui est accompagné d'un imaginaire et d'une tradition dont le lecteur ne peut faire abstraction. Enfin, s'agissant de textes qui génèrent des associations, le pouvoir de suggestion poétique de cette forme brève, condensée, sphérique – rappelons-nous ce qu'en dit Julio Cortázar – où chaque mot compte, invite à une lecture attentive.
3. On est alors amené à se demander quels sont les outils d'analyse les plus appropriés pour aborder l'étude des nouvelles de Claudia Hernández. L'ancrage réaliste détourné par l'absurde et l'humour noir d'une génération du désenchantement ne mériterait-il pas d'être écarté, au moins dans un premier temps, pour aborder les textes dans leur construction même ? En effet, si l'on a tant de mal à saisir la logique de fonctionnement des nouvelles de l'écrivaine, on a peut-être tout intérêt à présupposer qu'ils adoptent un chemin qui n'est représentatif, pour la plupart des textes, ni du fantastique, ni du cynisme, ni de l'ironie, mais que les textes prennent certaines teintes à partir d'un modelage qui suit davantage le fonctionnement de l'inconscient.
4. Dans un premier temps, une approche que nous qualifierons d'« intuitive », globale, nous permettra de constater les difficultés à raisonner depuis le paradigme de l'écriture réaliste, et nous envisagerons alors une autre manière d'entrer dans les textes. Cependant, une approche plus « rationnelle », qui propose d'établir une répartition des nouvelles selon des mouvements littéraires ou des registres d'écriture identifiés, sera nécessaire pour démêler les influences et repérer, quand il est sollicité, le rôle et la place du fantastique. Enfin, dernière approche, qui valorise les apports du « cuento », de l'histoire et de la poésie dans les recueils, viendra compléter

ce parcours dans une production littéraire qui offre à la fois des constantes de style et des spécificités faisant effectivement de certains textes des œuvres à part entière.

1. Approche intuitive : traverser le miroir et changer de paradigme

5. Comment envisager une trajectoire dans l'évolution des recueils de Claudia Hernández ? Comment concevoir d'un point de vue critique l'hétérogénéité thématique d'un recueil à l'autre, et au sein même d'un ouvrage ? N'est-il pas possible de prendre un point de départ pour l'analyse qui soit différent de celui de l'ancrage réaliste ?
6. La publication de *Olvida uno*, puis *De fronteras* et *La canción del mar* a mené à une première approche des nouvelles de l'auteur dans les années 2005-2007 à travers diverses interviews et articles, dans la presse et les blogs (*El Faro* et sa section « El Ágora », *La prensa gráfica*, *Carátula*, *La mancha en la pared*, *Metzicampos*). Puis, des articles dans des revues scientifiques voient le jour de manière régulière à partir de 2013, qui correspond à la publication de son dernier recueil de nouvelles en date, *Causas naturales*.
7. Dans ces travaux, on trouve plusieurs tentatives de catégorisation dans la lignée des auteurs d'une génération, qui ont vécu dans leurs pays respectifs – ou à distance – les conflits internes armés et qui posent la question de la place de l'écrivain dans la *posguerra* et la construction mémorielle ainsi que la portée des textes littéraires où le contexte historique est présent, directement ou en filigrane. C'est ainsi que l'on peut trouver dans ces études les expressions « violencia oblicua » (Liano, 1997), « normalización de la violencia » (Rincón Chavarro, 2013), « naturalización de lo fantástico » (Rojas González, 2014), « cotinianidad de la muerte » (Gentile, 2017) ou encore « estética del cinismo » à partir du travail de Beatriz Cortez (Sarmiento, 2017). Souvent, c'est « Hechos de un buen ciudadano » (*De fronteras*, 2007) qui est pris comme exemple pour illustrer cet aspect cynique, tandis que « La han despedido de nuevo » (*Olvida uno*, 2005) concentre nombre de réflexions sur les difficultés des immigrés de tous horizons vivant à New-York. Emanuela Josse analyse à ce propos le rôle de l'espace

dans l'expression des formes de pouvoir, d'oppression et de résistance (2014 ; 25).

8. Mais qu'en est-il de la petite Diana de « El ángel del baño », seulement analysé par Hilda Gairaud Ruiz (2014) ? Ou de « Demonio de segunda mano », parfois simplement évoqué pour la réception du prix Juan Rulfo ? Or, il semble nécessaire de balayer l'ensemble des nouvelles si l'on souhaite y trouver des constantes qui font le style de l'auteur. Dans certaines d'entre elles, il se dégage d'ailleurs une tendresse et une harmonie qui sont en complète contradiction avec plusieurs lectures. La poétique de ces textes, loin d'être homogène, ne doit pas pour autant conduire à marquer le trait, par exemple, d'un arrière-plan historique qui n'est pas toujours évoqué, ni même suggéré. Certains critiques sont par ailleurs tentés de placer ces nouvelles sous une étiquette intitulée « fantastique » : « Hernández usa *lo fantástico* para representar la inhumanidad y lo absurdo de la vida de un trabajador inmigrante sin documentos que vive en el Norte » (Craft, 2013 ; 185). Il nous semble alors indispensable de nuancer ces approches : en effet, il est loin d'être évident que le recours à l'écriture fantastique soit intentionnel, et encore moins téléologique.
9. Enfin, dans tous les textes critiques consultés, le présupposé semble double : d'abord, l'environnement d'écriture est régi par les lois du réalisme, et ensuite, les éléments grotesques ou cyniques impliquent un engagement et ceux relevant d'une extrême violence sont minimisés dans une attitude mimétique consistant à banaliser l'expression de la violence. Or, nous aurions tendance à croire, après notre lecture, que les choses sont plus complexes et qu'il peut être intéressant de modifier le paradigme d'approche des textes pour en percevoir d'autres aspects fondateurs. Posons l'hypothèse que l'impression de cynisme qui résulte de la lecture des textes est en grande partie le résultat d'une écriture qui prend un autre point de départ, un autre centre de gravité que le contexte immédiat. Alors, l'idée de « normalisation » ou de « naturalisation » ne perd-elle pas son sens ?
10. Revenons un temps sur la question du fantastique : s'il est vrai que « Nostalgia de Anna Braum » (*La canción del mar*) se rapproche d'une construction classique du fantastique, avec un point de bascule au début du second mouvement du texte, la structure narrative de la plupart des nouvelles des recueils de Claudia Hernández n'obéit pas pour autant à la dissociation réel / impossible pourtant typique du fantastique. Il y a donc peut-

être une erreur à présupposer d'emblée que les textes de Claudia Hernández sont de nature fantastique. En effet, la plupart des définitions traditionnelles s'accordent sur le principe d'un décalage marqué entre un environnement vraisemblable et le surgissement d'un élément extra-ordinaire dans ce dernier. Certains parlent d'« intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Castex, 1951 ; 8), de « l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (Caillois, 1965 ; 61).

11. De plus, on sait depuis la typologie de Barrenechea (1972 ; 395) que la question du doute, de l'hésitation entre le rationnel et le surnaturel, au fondement de l'approche de Todorov, n'est pas toujours valide chez les auteurs contemporains. Pour autant, il est difficile d'en juger par une lecture rapide : tout est question de mesure et de proportions, et seule une lecture de détail permet de le déterminer. Dans « Un hombre desnudo en casa » (*De fronteras*), par exemple, le texte fait alterner des épisodes de descriptions en focalisation interne et des dialogues ; alors, et puisque seulement deux personnages sont présents, le lecteur n'a aucun moyen de savoir si cet être étrange n'est finalement pas le fruit de l'imagination de la narratrice. Le personnage principal ressent un malaise, une certaine forme de crainte, mais n'hésite pourtant à aucun moment sur l'existence de cet autre personnage.
12. Certes, on trouvera dans ces recueils des fantômes, comme par exemple dans « En noche de miércoles » (*Otras ciudades*), mais ces derniers sont intégrés au quotidien des personnages sans que n'apparaisse aucune description du sentiment de peur. Cependant, il est peut-être un peu rapide d'en déduire une banalisation du mal ou de la violence sans étudier la manière dont ils sont décrits : le fait que leur présence ne soit pas problématisée les éloigne d'une écriture fantastique, mais le choix de cette transgression à l'ordre logique dans la composition du texte reste à interroger.
13. Ainsi, s'il y a effectivement une approche de l'expression fantastique chez Claudia Hernández, comme on le verra plus loin, il est néanmoins difficile de l'envisager 1) dans la grande majorité des nouvelles et 2) dans son sens traditionnel. Cela est particulièrement flagrant à propos de la notion de seuil : en tant que point de repère de la trame narrative qui indique d'ordinaire le moment de la transgression, il est, la plupart du temps, absent des textes. Cette transgression est aussi invisible que certains habits des

personnages semblent avoir été adoptés de manière insidieuse. Cet effacement est d'ailleurs également gommé dans sa spatialité : dans « La mía era una puerta fácil de abrir » (*Olvida uno*), la frontière entre l'espace commun et l'espace individuel du protagoniste n'existe pas, et tout le monde peut entrer et sortir du domicile de ce dernier comme bon lui semble. La logique et l'essence du fantastique semblent donc altérées. Si un parallèle peut être créé avec un auteur communément considéré comme fantastique, c'est avec Felisberto Hernández, qui dit à propos de ses textes :

No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida (Hernández, 1955 ; 175).

14. Même si le texte porte le titre de « Explicación falsa de mis cuentos », il semblerait qu'il y ait une proximité entre le mode d'écriture de l'Uruguayen et notre écrivaine à propos du rôle attribué à la conscience et à l'intentionnalité. Pensons au « Cocodrilo » ou « Muebles “El Canario” » par exemple. Mais qu'en est-il des possibles sources d'inspiration parmi les maîtres du fantastique ? On est alors tenté de réfléchir davantage à l'idée de mondes parallèles et à leur logique seconde : s'ils sont parallèles, c'est justement qu'il n'y a pas de conflit avec le nôtre. Pour cette raison, le fantastique n'a peut-être pas sa place au cœur de l'analyse. Là où les frontières sont brouillées, ce n'est pas entre le réel et l'impossible, mais c'est plutôt entre rêve et veille. Cela n'est en rien nouveau dans la littérature et les arts, et Calderón de la Barca, tout comme Goya, ne contrediraient pas cette idée. C'est pourquoi l'on propose alors d'envisager, au moins un temps, la conception de ces nouvelles comme des textes résultant d'une logique différente, celle du rêve.

15. Dans « Un demonio de segunda mano » (*De fronteras*), le personnage lutte contre les doutes et hésitations par le contact physique : « Me disponía a tocarlo para comprobar que era real ». Face aux illusions visuelles et auditives, le sens du toucher semble être le plus fiable. Mais, de manière plus essentielle encore, c'est la lecture de « Invitación » (*De fronteras*) qui nous incite à changer d'approche et à opter pour la logique du rêve, ou du cauchemar, avec leur codification propre. On constate que trois outils d'analyse du rêve, développés par Freud, sont opératoires : la différence entre contenu latent et contenu manifeste, la condensation et le déplacement¹.

1 « Déplacement de rêve et condensation de rêve sont les deux maîtres ouvriers à l'activité

16. Observons la nouvelle « Habitaciones » (*Causas naturales*), analysée en détail par Lucía Leandro Hernández (2020), dans laquelle une mère et ses trois filles disposent, à l'arrière de leur maison, des pièces où ceux qui restent plus de temps qu'ils n'en ont l'autorisation finissent par ne plus vieillir et sont comme immobilisés dans une dimension temporelle figée. La démarche interprétative consistant à retrouver un contexte historique suggéré entre les lignes peut coexister avec une attitude analogue, visant à distinguer le contenu manifeste, ce qui est explicitement dit, et le contenu latent, où une forme de censure transforme l'élément pour le rendre acceptable dans le scénario du rêve. Ici, la création d'un espace supplémentaire permet de cloisonner les rôles et les fonctions des personnages et de limiter l'emprise de la mère sur ses filles.
17. Dans « Lázaro el buitro » (*De fronteras*), le vautour fait partie du bestiaire de Claudia Hernández, un bestiaire peuplé de chiens, chats et autres animaux domestiques, mais aussi de rhinocéros et d'espèces moins habituelles. Ici, Lázaro combine à la fois les qualités d'un animal (prédominance de l'instinct, serres, ailes, alimentation à base de chair crue) et celles d'un être humain (« Salía temprano de casa y compraba los periódicos de la tarde. Era un buen ciudadano » où l'on devine les effets d'écho d'une nouvelle à l'autre dans le recueil). L'enjeu du récit repose sur la menace qu'il représente lorsque la fille du narrateur est griffée au bras et qu'il lèche le sang de la blessure. Freud rappelle que l'on oublie une grande partie du contenu de ses rêves pour se concentrer finalement sur quelques éléments saillants. C'est ainsi que le processus de condensation réunit dans une seule image les traits de plusieurs personnes ou de plusieurs situations. Ici, on pourra voir dans Lázaro la condensation de deux versants du personnage : l'instinct naturel lié à la condition animale et le vernis de civilisation de la société. Dans « Invitación », c'est une dissociation d'un seul personnage selon trois époques de sa vie que nous découvrons dès les premières lignes, qui deviennent alors limpides si l'on choisit de considérer qu'il s'agit d'un rêve, voire d'un cauchemar : « me vi pasar. Era yo. Pero no la yo que miraba en las visiones del espejo, sino otra yo que conocía y que tenía mucho tiempo de no ver : yo niña. »
18. « Abuelo » (*De fronteras*) met en scène un narrateur qui, aidé d'un fossoyeur ému par le projet du personnage, déterre son grand-père pour desquels nous pouvons attribuer principalement la mise en forme du rêve » (Freud, 1899 ; 352).

une réunion de famille car il manque à ses proches. Les lois de la causalité ordinaire sont complètement bousculées : les personnages se réunissent pour fêter ce retour et décident finalement de garder chacun une partie du corps du grand-père, préalablement coupée à la scie. La raison est évidente : « aceptaban lo que fuera, que siempre era mejor que una foto en la pared ». Chaque *membre* de la famille dispose ainsi... d'un *membre* du grand-père. Ici, c'est le corps, une dimension matérielle, qui permet de concentrer le désir de la famille de maintenir le souvenir de l'être disparu. Freud évoque à propos de la notion de déplacement que « des parties du corps humain sont traitées dans ce rêve comme des objets, comme elles le sont d'ordinaire dans les rêves » (1899 ; 370), ce qui donne un tout autre éclairage à l'interprétation de la logique du texte. Ainsi, la lecture politique de la banalisation de la violence a comme interprétation concurrente, ou du moins concomitante, celle de la logique du rêve : elle n'exclut pas l'extrême violence, mais celle-ci, qui a pu être accueillie consciemment avec effroi, est transposée dans le rêve pour compenser une souffrance. La portée de cette écriture n'en renforce que davantage la présence de la violence, et l'on peut alors comprendre le texte comme une compensation qui soulage tout en mettant en scène des stratégies mises en œuvre pour faire disparaître des corps durant les épisodes de répression dans les conflits armés. Freud résume ce second principe ainsi : « le déplacement se fait en règle générale dans une certaine direction, une expression incolore et abstraite de la pensée de rêve étant échangée contre une expression concrète et imagée de celle-ci » (384). On dit souvent que le fantastique réalise le *sens* propre d'une expression imagée ; il semblerait qu'ici, il se passe autre chose : le rêve permet au contraire de figurer *autrement* une expérience vécue, par la création d'une image. On pourrait, en suivant ces clés de lecture, développer l'analyse d'autres nouvelles des recueils de Claudia Hernández, comme la question de la castration dans « Carretera sin buey » (*De fronteras*).

19. À l'issue de cette étape, on constate que la lecture par le prisme du rêve apporte des éléments d'analyse qui aident à mieux comprendre les enjeux de la présence d'éléments insolites, inadmissibles ou très violents. Cependant, il ne faut pas pour autant croire que l'analyse du rêve pourrait se substituer à l'analyse littéraire, où d'autres procédés sont mis en jeu. Freud précise : « n'oublions surtout pas qu'il s'agit d'un penser inconscient et que le processus peut facilement être différent de celui que nous percevons en nous lors d'une réflexion intentionnelle accompagnée de

conscience » (1899 ; 323). Et, puisqu’il s’agit de textes littéraires, il faut tenir compte de la part de construction en grande proportion – du moins par rapport à l’état de rêve – consciente chez l’auteur. De plus, le rêve est nourri de motifs de l’environnement du rêveur, dont le critique ne peut faire abstraction.

2. Approche rationnelle : les miroirs déformants du langage et de la codification littéraire

20. Le fait que certaines nouvelles semblent fonctionner selon la causalité propre au rêve ne signifie pas pour autant qu’il faille raisonner de la sorte avec tous les textes de Claudia Hernández. Le principe du déplacement et de la condensation peut avoir une intensité et un effet variables, et de toute façon, les nouvelles, qui sont des textes littéraires, ne sont pas assimilables à de simples récits de rêves. En revanche, ce qui se maintient tout au long des nouvelles, c’est l’interrogation du lecteur, au moment d’entrer dans le texte, sur la cohérence qu’il va y trouver à partir de ses propres référents, et on a l’impression que notre auteure prête un soin tout particulier à générer des décalages par rapport aux horizons d’attente. Est-ce à dire que les textes sont fantastiques ? Rien n’est moins sûr, même si les points de contact sont nombreux.
21. La possibilité d’une logique seconde, celle du rêve, implique un univers des possibles plus vaste dans la constellation des nouvelles de Claudia Hernández. Et l’on peut voir que l’écrivaine travaille cet aspect dans le langage : dans la syntaxe ainsi que dans la progression des trames narratives. Le sentiment d’instabilité peut naître à différentes échelles à commencer par une phrase dans laquelle tous les éléments sont cohérents, sauf un : le lecteur est alors conduit à reconsidérer la phrase dans son ensemble. C’est ce que nous proposons d’appeler le « détail dissonant » : dans « Hechos de un buen ciudadano II », les propositions « Los que *los* trajeron, después de disculparse por las indumentarias, dijeron lo mismo : que *los* habían encontrado en sus casas (en las entradas, en los dormitorios, en los pasillos) », peuvent s’entendre du point de vue syntaxique, mais sont autrement plus surprenantes quand on sait qu’il s’agit de cadavres. De même, dans « Es por Nara » (*Olvida uno*), la temporelle « el día en que le dijeron que no podía ser *caja de música* cuando fuera mayor » s’entendrait aisément s’il s’agis-

sait d'un autre « métier » envisagé. Comme lorsqu'un instrument est mal accordé, la mélodie est reconnaissable, mais l'ensemble génère le malaise en raison d'un élément en décalage dû à la substitution de l'élément logique par un autre. L'effet produit par ces deux exemples montre que même les éléments de langage, en tant qu'unités de sens, sont affectés par cette logique seconde, et suscitent la perplexité d'un lecteur qui se rend compte de la codification implicite du langage quotidien, qui est en quelque sorte ici désarticulé. Cette même perplexité peut aussi venir de la suppression des marques de discours, systématique dans *Otras ciudades*, ou de la ponctuation, rendant la lecture plus difficile et conduisant parfois à des hypothèses sur l'identité du personnage qui « prend la parole ».

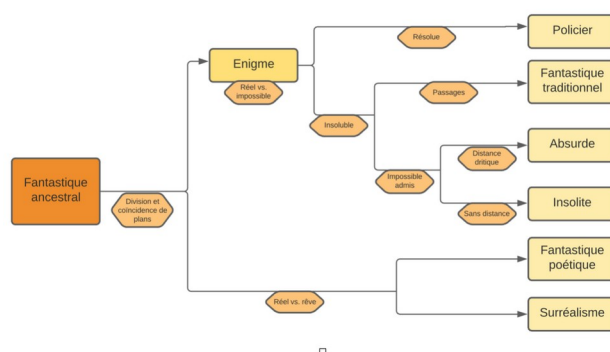
22. On repère le même principe à l'échelle de la construction de la trame narrative. Par exemple, dans « El bar de la calle Hudson » (*La canción del mar*), le personnage se rend dans un lieu étrange, visiblement magique, mais dont il apprend à la fin qu'il n'existe pas, à la manière des nouvelles où le lecteur découvre que tout le récit n'était... qu'un rêve. On assiste donc à une mise en scène qui s'évanouit complètement à la fin du texte lorsqu'Eva raconte son expérience à sa colocataire : « le preguntó si venía del bar de la calle Hudson y se echó a reír cuando Eva le contestó que sí porque sabía [...] que no existía tal bar puesto que no había una calle Hudson en esta ciudad ». Ce mode d'expression, dont nous déterminons peu à peu les contours, rappelle parfois les ressorts du fantastique de langage, comme s'il s'agissait de deux écritures cousines. Il y a effectivement des similitudes de fonctionnement entre elles, à cette grande différence près qu'il n'y a pas toujours une problématisation de la présence de l'impossible dans nos textes, et que la grande absente des recueils, c'est la peur. Mais n'y a-t-il pas dans l'écriture de Claudia Hernández des points communs ou liens de parenté avec d'autres formes / genres / registres d'écriture ?

23. La notion d'impossible, que l'on peut décliner en inadmissible, extraordinaire, ou surnaturel, implique une relation que l'on pourrait qualifier de binaire avec le réel. Est impossible ce qui est inconcevable selon les lois d'une convention appelée « réel » : et le fantastique classique met en conflit ces deux mondes, car leur contact pose une énigme qui, lorsqu'elle est résolue, aboutit au genre policier, mais lorsqu'elle est insoluble, peut aboutir à d'autres caractéristiques que l'on va trouver dans les textes de Claudia Hernández.

24. Par exemple, « Un demonio de segunda mano » est le récit d’une rencontre entre le narrateur en focalisation interne et un personnage dont il admet peu à peu qu’il s’agit d’un démon. Le doute, l’hésitation entre le réel et l’impossible parcourent la nouvelle, et compte tenu de la configuration narrative, on pourrait considérer que l’adoption du point de vue du narrateur peu fiable rappelle *Le Horla* et pose la question de la folie du personnage. Dans la mesure où l’on passe d’un plan à l’autre et que la mise en doute persiste, on pourra dans ce cas parler d’écriture fantastique. La mention « me encerró en una bolsa de basura, grande, negra y fuerte » a un l’ancrage très réaliste, tandis que « Me sacó los ojos » rappelle le gothique de *Bérénice* de Poe.
25. En revanche, dans « Manual del hijo muerto » (*De fronteras*), il y a, certes, du côté du lecteur une confrontation entre le réel et l’impossible, mais finalement, c’est l’impossible qui est admis, et ce, avec une distance critique perceptible. Rappelons qu’il s’agit d’une série de consignes, avec des astuces et des notes de bas de page (un dispositif que Claudia Hernández reproduit d’ailleurs dans *Causas naturales*) pour recomposer un corps démembré et des consignes très précises : « Muéstrelo a familiares y amigos. Reparta fotografías de cuando vivía. Llore cada vez que alguien mencione su nombre ». Dans ce cas, on parlera volontiers du registre de l’absurde, une écriture qui n’est pas étrangère aux sources d’inspiration conscientes de Claudia Hernández, car le premier contact que l’on établit avec ses textes, si l’on respecte la chronologie de publication des ouvrages édités en volumes, c’est à travers l’épigraphe à *Otras ciudades* : « Ya no habrá mujer que quiera en vano que yo viva, mi sombra no oscurecerá el suelo por la tarde ». Il s’agit d’un extrait de *L’Innommable* de Samuel Beckett. Face à la carence de sens et aux éléments manquants, le texte littéraire propose une alternative, ici grinçante, non dénuée d’humour noir.
26. Enfin, il arrive également que, après la mise en conflit entre le réel et l’impossible, ce dernier soit admis, mais sans mise à distance du contenu. C’est par exemple ce que l’on a pu voir dans « El bar de la calle Hudson », où le lieu décrit précisément s’avère inexistant. Dans ce cas, on pourra parler d’insolite, à la manière de ce que Todorov considérerait comme « étrange ».
27. Qu’en est-il lorsque c’est le rêve, et non l’impossible, qui est opposé à la logique du réel ? C’est ce que l’on voit dans les nouvelles étudiées dans la

première partie de ce travail. On distinguera deux catégories, selon que le texte est plutôt polarisé vers une expression poétique sous forme d’images, ou bien s’il se rapproche du surréalisme, parfois évoqué dans les travaux d’analyse sur notre auteure. Dans le premier cas, on pourra parler de fantastique poétique, et c’est ce qui explique cette parenté ou cette proximité thématique et de forme entre le récit de rêve et le fantastique. Dans le deuxième cas, on se rappellera que les surréalistes ont inspiré, entre autres, Asturias, pour développer une écriture qui pose encore tout autrement le rapport entre le réel et la « surnature » : le réalisme magique. Chez Claudia Hernández, il semble que ce qui reste du mouvement surréaliste, c’est sa capacité à interroger les lois du réel à travers le pouvoir de l’inconscient et du rêve.

28. On arriverait donc à la schématisation suivante, dans une typologie rapide des nouvelles que nous venons d’évoquer :



1.

29. Cette perception des écritures propose une vision sous forme de coexistence, avec des traits plus ou moins saillants dans les textes, ce qui évite le piège de concevoir une évolution où une forme d’écriture en remplacerait une autre². Ce que nous montre Claudia Hernández dans ses recueils,

2 En effet, celui qui anéantit véritablement le fantastique, ce n’est pas tant Todorov avec l’argument du développement de la psychanalyse, c’est Jean Bellemin-Noël : « quant à la mort du fantastique, elle est plutôt le signe d’une dilution dans la problématique générale de l’écriture après les révolutions opérées par Proust, Joyce et le

c'est la parenté étroite qui existe entre ces écritures, qui cohabitent dans un même recueil. Et il conviendrait alors, si l'on cherche à déterminer des sources d'inspiration, que l'auteure est plus proche du Cortázar pataphysicien que de son caractère d'écrivain de fantastique, une catégorie que lui-même interroge :

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografía bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo (Cortázar, 1971 ; 404).

30. C'est justement contre ce réalisme « ingénu » que semble écrire Claudia Hernández, en lui opposant une écriture où la naïveté de l'absurde révèle, en miroir, la fragilité des présupposés de la logique, et invite à une forme d'humilité face aux zones d'ombre que la littérature a la possibilité de suggérer. Elle s'affranchit du réalisme en lui opposant d'autres regards ; ces derniers sont inspirés des lectures de l'auteure, qui l'accompagnent et lui permettent ensuite, par le travail du style, de proposer une écriture qui lui est propre. Cette inspiration ne constituerait-elle pas finalement ce que l'on pourrait appeler l'arrière-texte de l'auteure ? C'est en tout cas une notion opératoire pour dépasser la simple allusion intertextuelle, et ajouter une dimension supplémentaire aux enjeux de ce qui est mis en partage dans l'acte d'écriture, et celui de lecture. En effet, l'arrière-texte, dont l'expression est utilisée par Louis Aragon et Elsa Triolet, mais n'a commencé à être théorisée que récemment, se définit à partir des éléments suivants :

[L]es formes d'intertextualité ordinairement cachée ou inaccessible, un arrière-plan culturel incluant la richesse de la langue et le jeu avec les autres supports sémiotiques, des circonstances personnelles et collectives de production, un corps lisant ou écrivant, traversé de désirs. Ces quatre dimensions sont imbriquées dans la scène mentale d'écriture et de lecture selon une infinie variété de combinaisons (Trouvé, 2013 ; 71).

31. Ce qui attire notre attention, c'est l'importance accordée à l'instance auctoriale et à l'instance lectrice en tant que sujets dans le processus de création, le texte étant le résultat de cette mise en partage. En d'autres termes, le texte est « un acte de partage » (Bellemin-Noël, 1971 ; 118).

termes, même si notre classification est utile pour se repérer parmi les écritures existantes, on ne peut réduire l'analyse des textes à une typologie codifiée sans prendre en considération l'arrière-plan (historique, littéraire, mais aussi les processus inconscients). Lorsque Claudia Hernández écrit avec l'arrière-texte de Beckett, comme elle nous en donne l'indice en épigraphe, ou lorsqu'elle concentre et remodèle dans *Olvida uno* des récits de sa propre expérience à Brooklyn, ces éléments font entrer en dialogue l'héritage littéraire et l'expérience sensible.

32. Ainsi, le deuxième temps de notre analyse permet d'insérer notre intuition initiale, celle d'un changement de paradigme pour démêler des modalités d'écriture aux contours flous, dans une perspective littéraire, qui suppose à la fois un travail du langage et des croisements entre diverses sources d'inspiration dont nous relevons des indices et des similitudes par un examen des nouvelles. Ce n'est qu'une fois cette analyse posée que nous pouvons poursuivre ce travail en réfléchissant à la portée de ces écrits.

3. Les reflets fuyants d'un cauchemar collectif : de part et d'autre du miroir

33. On est souvent sensible, dans les nouvelles de l'écrivaine, y compris celles de son dernier recueil, à la tonalité qui rappelle le conte. Cela est particulièrement visible dans le choix de certains motifs, dans la convention tacite supposant que l'impossible peut avoir lieu sans être problématisé d'un point de vue fonctionnel, mais aussi dans la manière dont le monde de l'enfance est présenté. On le ressent comme un univers des possibles très proche de celui que développe Silvina Ocampo. On pense par exemple à « Los niños eternos » ou la « La casa de los lirios » (*Causas naturales*), des nouvelles dont le narrateur, un enfant dans les deux cas, est confronté à un univers hostile et dangereux. Ces nouvelles évoquent également la cruauté des enfants qui évoluent dans l'univers imposé par les adultes ; et l'on sait aussi l'importance que revêt l'espace domestique et la description de la maison chez Ocampo. Cette dimension de l'écriture du conte ne doit donc pas être négligée, et cette impression se retrouve également dans les cycles de répétition suggérés à la fin de plusieurs nouvelles : « Sigo esperando a mi propio imbécil... Nadie ha venido todavía », déclare le narrateur de « Demonio de segunda mano » qui s'est fait arracher les yeux, ou encore

« Los demás se quedaron aguardando la llegada del siguiente vecino » lit-ton à la fin de « Lázaro el buitre ». Cette structure cyclique ou circulaire ramène aussi aux histoires anciennes, racontées et répétées.

34. Par ailleurs, c'est le conteur Hans Christian Andersen qui est évoqué par Rafael Menjívar Ochoa (2007) pour sa proximité avec Claudia Hernández, notamment par la référence à *La petite sirène* dans sa version complète. On dit de l'auteur que :

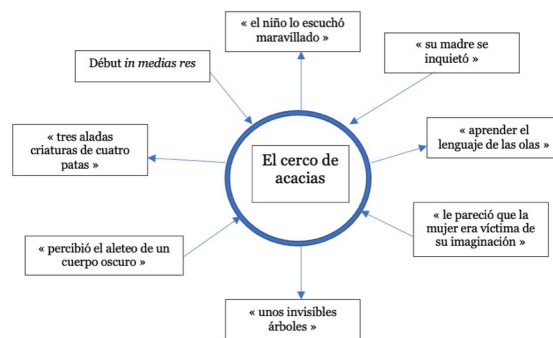
Jamais [...] il ne tente de plaquer une quelconque rationalité sur le fantastique populaire. [...] Dans un style étonnant souvent plus parlé qu'écrit et qui donne une illusion d'improvisation à la façon médiévale, il extrapole en toute liberté à partir d'un rien (*Les Maîtres de l'étrange*, 1985 ; 37).

35. Cette idée de « fantastique populaire » constitue une trame à partir de laquelle l'auteure tisse ses récits. Mais si elle en adopte très souvent les modalités et cultive cette écriture, l'écrivaine semble s'éloigner de l'aspect folklorique du conte quand elle intègre les éléments d'écriture de son arrière-texte.

36. D'où vient cette impression que les nouvelles de Claudia Hernández pourraient être des contes pour adultes, se rapprochant finalement plus des contes cruels, ou encore les *Tales of the Unexpected* de Roald Dahl (1979) que des *short-stories* ? Du point de vue du format d'écriture, l'auteure semble retourner aux origines de la forme simple que suppose le « conte » classique, tout en lui joignant les caractéristiques de la nouvelle, qui en serait la forme dite « savante ». Dans la langue espagnole, le terme « cuento » mêle indistinctement les deux conceptions et évoque d'emblée l'idée de « raconter », mais il nous semble pourtant nécessaire de les différencier. André Jolles considère pour sa part que les formes simples sont « plus proprement linguistiques et pas tout à fait littéraires » (1930 ; 17). Même si sa théorie a été critiquée, notamment parce qu'il applique cette distinction simple / savante à d'autres formes d'écriture, comme la légende, la devinette et d'autres formes de langage, on est alors tenté de placer, pour les nouvelles de notre corpus, les aspects de conte du côté du merveilleux, et les aspects de langage travaillé, de la nouvelle, du côté du fantastique, ou de toute mise en contact de deux plans inconciliables.

37. Une nouvelle montre justement un état de mutation du texte en forme savante quand il devient une nouvelle plus travaillée par le style. Dans « El cerco de acacias » (*La canción del mar*), le texte commence *in medias res*

par un premier paragraphe qui nous plonge dans un univers réaliste. Peu à peu, le doute s'installe, mais on note également des éléments du merveilleux – et d'ailleurs, le mot « maravillado » lui-même apparaît – tandis que le texte termine sur une allusion proprement merveilleuse : « Se posaron sobre las ramas de unos invisibles árboles que ella no podía derribar ». On pourrait donc suivre la théorie de Jean Fabre (1992), qui propose un outil d'analyse, le miroir de sorcière. Fabre innove dans sa définition et son analyse car il montre qu'il existe une porosité entre le merveilleux et le fantastique : c'est ce qu'il appelle le miroir de sorcière, où certains procédés produisent l'inquiétante étrangeté – ce sont les rayons convergents – tandis que d'autres produisent un effet de merveilleux (les rayons divergents). Nous pouvons alors modéliser la double tension de la nouvelle évoquée selon le schéma suivant :



2.

38. Si la forme même des récits rappelle le monde du conte, la tension vers la nouvelle se retrouve quand le lecteur peut identifier un arrière-plan historique, déterminer un espace géographique et des bornes chronologiques induites par le texte. En effet, Claudia Hernández n'écarte pas les références à un contexte historique, bien présent.

39. Ce n'est qu'après ce long détour nécessaire dans les méandres des inspirations d'écriture délimitant le cadre narratif que nous pouvons, dans un dernier temps, voir comment le contexte historique est sollicité, présenté et

modélé dans le texte, et contribue à une forme de témoignage littéraire.

André Jolles précise à ce propos que :

[...] dès que le conte prend des traits de l'histoire – ce qui arrive parfois quand il se rencontre (*sic.*) avec la nouvelle – il perd une part de sa force. Localisation historique et date historique le rapprochent de la réalité immorale et brisent le pouvoir du merveilleux naturel et nécessaire (1930 ; 193).

40. Les allusions historiques semblent chez Claudia Hernández osciller entre d'une part, la rupture de l'homogénéité du merveilleux dans le récit et d'autre part, le rappel du lecteur vers ce que symbolisent les éléments qui composent la trame. Ainsi, le bras mutilé du protagoniste de « Molestias de tener un rinoceronte » n'est pas simplement un détail dissimulé par la grosseur du rhinocéros devenu son animal de compagnie, mais bien une marque de critique des horreurs vécues durant cette période, y compris dans la vie quotidienne ; de plus, l'apparente incongruence du choix du rhinocéros peut trouver son origine dans une œuvre littéraire qui évoque les horreurs de la guerre, au théâtre cette fois, avec Ionesco. Il s'agit donc, dans ce récit liminaire du recueil, d'une manière détournée pour évoquer une réalité vécue. En complément de l'évocation thématique, certaines techniques d'écriture témoignent aussi de cette violence : on en relèvera notamment une, assez fréquente chez notre auteure, consistant à modifier le rythme des phrases à mesure que la tension s'accroît. La rapidité de l'enchaînement de phrases nominales ou très brèves qui traduisent les observations du narrateur comme au début de « Hechos de un buen ciudadano I » (« Había un cadáver cuando llegué. En la cocina. De mujer. Lacerado. ») ou au milieu de « Mediodía de frontera » (« Se cuelga. Patalea. Queda sin movimiento. No respira. Está muerta ») accentue l'impact de la violence des faits comme autant de coups successifs portés à la conscience.

41. La pression sous-jacente, qui prend les formes d'une barbarie placée du côté du possible alors que la morale voudrait qu'elle se trouve dans le domaine de l'inadmissible, vient du souvenir de l'extrême violence avec laquelle se sont affrontés entre 1980 et 1992 au Salvador l'armée, appuyée par les États-Unis, et les guérilleros marxistes du Front Farabundo Martí de Libération Nationale (FMLN), un conflit dont on dénombre entre 75000 et 80000 victimes. On insistera en particulier sur la cruauté des escadrons de la mort, qui explique chez les écrivains ayant connu de près ou de loin la période une propension à faire cohabiter leurs personnages avec les cadavres, les amputations, les techniques de torture avec une telle « anes-

thésie » (« el que se asusta es su cuerpo », lit-on dans *Olvida uno*) que l'on pourrait effectivement croire à un cynisme ou une banalisation de l'horreur. On sera sensible, chez Claudia Hernández, à la notion de désarticulation et d'amputation, certes, mais aussi à celle d'aliénation : le logement, le corps, le libre-arbitre et la singularité au nom d'un conformisme que doit suivre tout citoyen digne de ce nom, jusqu'à la logique ou le pouvoir de penser sont arrachés de leurs propriétaires. Face à ces privations et déshumanisations ravageuses, le texte littéraire prête une voix à la zone obscure de l'indicible : celle qui trouve une manière de dire le trauma d'une population collective, un cauchemar éveillé raconté dans sa forme et sa logique comme un cauchemar, mais avec la lucidité du regard dans l'après-coup et la capacité d'analyse. L'auteure se révèle alors l'interprète, non seulement au sens de celle qui comprend et traduit, mais celle qui met en mots et en scène ces traumatismes. En complément du travail de mémoire (Sprenkels, 2017) et en intégrant les processus de deuil tels que les détaille Paul Ricoeur (2000) comme les problèmes liés à la mémoire empêchée (83), le travail de deuil (86-88), la question générationnelle (514), des d'aspects que l'on devine en filigrane dans « Invitación », Claudia Hernández contribue au travail de mémoire historique.

42. Dans ces conditions, plusieurs solutions se présentent chez les personnages : rester et vivre dans l'absurdité et les séquelles, quitter le pays – et c'est là l'enjeu de *Olvida Uno* – se suicider comme le personnage de *Mediodía de frontera*, rare nouvelle qui opte pour un narrateur omniscient (et pour cause !), ou encore laisser la part blessée prendre la parole, assez souvent par la voix des enfants. Concernant ce dernier aspect, on pense à la violente innocence des jeux de la fillette qui imite le dernier souvenir de sa grand-mère dans « Mélissa : Juegos 1 al 5 » : « No le gustó al padre el juego. Dijo que no era gracioso. La madre se ha echado a llorar: aún es muy reciente la muerte de su madre ». Tout se passe comme si Claudia Hernández, en donnant la parole à ces personnages, donnait aussi la parole aux victimes qui étaient des enfants à l'époque du conflit armé et peinent à parler des souffrances associées : la réparation passe par un mode d'expression innocent mais non moins révélateur.

43. Néanmoins, l'originalité de Claudia Hernández repose sur cette mosaïque de tonalités que nous avons déterminées, et il semble important de ne pas négliger, au-delà de l'engagement des auteurs de sa génération, la présence des créations poétiques qui posent la question d'un « fantastique

allégorique ». C’est sur cet aspect que nous souhaitons terminer cette approche. Comment pourrait-on envisager les contours de ce qui apparaît à première vue comme un oxymore ? Les créations poétiques auxquelles nous nous référons sont particulièrement nombreuses dans le recueil *La canción del mar*, qui puise sa source dans les récits de ceux qui sont rentrés au Salvador, mais on relèvera, tout au long des nouvelles et des recueils, des constructions aussi diverses que « perro de cristal », « mariposa de luz », « los ojos se le ahogaban en su propio verde » ou encore « las voces que me traigo de la calle pegadas al abrigo ». Elles ponctuent la progression narrative et lui donnent une nuance supplémentaire, qui invite à la rêverie au sens où la décrit Gaston Bachelard. Claudia Hernández insiste elle-même sur le besoin de lyrisme :

Yo creo que en este momento se ha olvidado que el cuento puede ser muy lírico. Creo que se ha olvidado que puede nutrirse de esa vertiente, y que debe nutrirse de esa vertiente. [...] El género del cuento mide la cara mágica del mundo. ¿Cómo puedes ver la cara mágica sin lo lírico? [...] El lirismo siempre ha estado en mis cuentos, sólo que antes era una parte mínima, y ahora está siendo parte máxima, retomando la dimensión que debería tener (Gregori, 2006).

44. Ce serait là une manière d’expliquer les similitudes de fond entre les deux écritures, qui fonctionnent pourtant radicalement différemment l’une de l’autre : là où l’allégorie se rattache plus volontiers à l’univers cohérent du merveilleux, le fantastique, lui, et c’est déjà le cas dans sa version la plus ancestrale, repose sur les brèches, les fissures, la division et la coïncidence de plans. Il semblerait que c’est peut-être justement le choix d’un point de départ original, celui qui remet en question les lois normées, et considère que la logique du rêve fait partie intégrante de la logique d’écriture, qui donne l’occasion de cette rencontre entre le fantastique et l’allégorie. C’est pourquoi on ne sera pas étonné de trouver, déjà chez Todorov, l’idée que le fantastique présente des points communs avec deux genres voisins, la poésie et l’allégorie, avec cet impératif que le fantastique implique la fiction (au sens de progression narrative). À la suite de Quintilien, Todorov définit l’allégorie comme le développement d’une métaphore continue et ajoute :

Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu’il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n’y a plus de lieu pour le fantastique. Il existe donc une gamme de sous-genres littéraires, entre le fantastique (lequel appartient à ce type de textes qui doivent être lus au sens littéral) et l’allégorie pure qui ne garde que le sens second, allégorique ; gamme qui se constituera en fonction de deux facteurs : le caractère explicite de l’indication, et la disparition du sens premier (Todorov, 1970 ; 69).

45. Notre analyse laisse apparaître que les « cuentos » de Claudia Hernández déplacent le curseur entre ces deux extrêmes que sont le fantastique « pur » et l'allégorie « pure » : entre la folie du narrateur de « Demonio de segunda mano » et le poème en prose « La noche » qui inaugure *La canción del mar* (« La noche es con nosotros silencio y un parpadear de estrellas »), elle décline une pluralité de textes et de modalités d'écriture où l'allégorie joue plusieurs rôles possibles : donner une forme, si imagée soit-elle, à une réalité trop difficile à nommer, surprendre le lecteur pour qu'il puisse réfléchir sur ses propres automatismes d'expression ou de raisonnement, ou encore apporter ce lyrisme et cette magie dans ce que peuvent les mots quand, grâce à une citoyenne du monde dont les textes trouveront des résonances dans des tableaux, des long-métrages ou des textes littéraires évoquant les souffrances liées aux conflits armés en Amérique centrale, ils sont mis en littérature.
46. Finalement, la difficulté initiale, celle de textes complexes à saisir et à relier entre eux, trouve une part de résolution dans une démarche de « contre-pied » de la logique habituelle. Et c'est aussi à cette pratique du contre-courant qu'invite Claudia Hernández dès le titre de ses recueils : *Olvida uno* est un témoignage qui conserve la mémoire d'une expérience, *De fronteras* brouille les frontières habituellement établies entre les espaces, physiques ou abstraits, pour y créer de nouveaux cloisonnements, *La canción del mar* est beaucoup plus aérienne et terrestre qu'aquatique... Quant à *Causas naturales*, chaque récit montre à quel point les événements considérés comme naturels sont soumis à un régime de conventions qui les rendent surnaturels, voire, si l'on opte pour le cynisme noir, « infranaturels ». Claudia Hernández fait ainsi le choix de s'éloigner de l'inscription réaliste et vraisemblable, pour créer des univers alternatifs ayant leur logique propre, et peuplés d'êtres dont les traits, parfois caricaturaux, parfois simplement ébauchés, en font des personnages qui peuvent sembler monstrueux en raison de leur logique, mais ne font que rappeler, en creux, que le roman (ou ici la nouvelle) est le miroir que l'on promène le long d'un chemin. Sous les traits monstrueux se cache une part de chacun, une part que la littérature permet d'éveiller et à qui elle donne une forme, et une parole articulée. Que celle-ci adopte les caractéristiques du surréalisme, de l'absurde, de l'insolite ou du fantastique, elle reflète en tout cas une manière authentique d'accéder à cette part obscure, a priori incompréhensible, pour la révéler avec lucidité.

Bibliographie

BARRENECHEA Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, n°80, 1972, p.391-403.

BELLEMIN-NOËL Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, n° 5, 1971, p. 103-118.

CAILLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

CASTEX Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

CORTÁZAR, Julio, «Aspectos del cuento», *Cuadernos hispanoamericanos*, n°255, 1971, p.403-406.

CRAFT Linda J., «Viajes fantásticos : cuentos de [in]migración e imaginación de Claudia Hernández», *Revista iberoamericana*, n°242, 2013, p.181-194.

FABRE Jean, *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.

FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve* [1899], Paris, PUF, 2010.

GAIRAUD RUIZ Hilda, «Trayectorias de la muerte en la narrativa de Claudia Hernández», *Escuela de lenguas modernas*, n°20, 2014, p.19-39.

GENTILE Melania, «La cotidianidad de la muerte en los cuentos fantásticos de Claudia Hernández», *Revista de lenguas modernas*, n°27, 2017, p.139-147.

GLADIEU Marie-Madeleine, POTTIER Jean-Michel et TROUVÉ Alain, *L'arrière-texte, pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

GREGORI Ruth, «Cuando busco la literatura busco a la persona (Entrevista a Claudia Hernández)», *El Faro*, 01/12/2006 [Disponible en annexe]

HERNÁNDEZ Claudia, *Otras ciudades*, San Salvador, Alkimia Libros, 2001.

A. LOUYER, «Les “cuentos” de Claudia Hernández... »

_____, *Mediodía de frontera*, San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.

_____, *Olvida Uno*, San Salvador, Índole Editores 2005.

_____, *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa, 2007.

_____, *La canción del mar*, San Salvador, Suplemento de La Prensa Gráfica, 2007.

_____, *Causas Naturales*, Guatemala, Punto de Lectura, 2013.

HERNÁNDEZ Felisberto, *Obras completas 2* [1955], México, Siglo XXI Editores, 1983.

JOSSA Emanuela, «Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández», *Centroamericana*, n° 24, 2014, p. 5-37.

JOLLES André, *Formes simples* [1930], Paris, Seuil, 1972.

LEANDRO HERNÁNDEZ Lucía, «De anomalías y rarezas : análisis del cuento "Habitaciones" de Claudia Hernández», *Orillas*, n°9, 2020, p.99-115.

Les Maîtres de l'étrange (Collectif), Paris, Atlas, 1985.

LIANO Dante, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Ciudad de Guatemala, Editorial Universitaria USAC, 1997.

MENJÍVAR OCHOA Rafael, «Claudia Hernández o la renovación del cuento», 10/06/2007. En ligne <http://lamanchaenlapared.blogspot.com/2007/06/claudia-hernandez-o-la-renovacin-del.html> [Dernière consultation : 25/04/2021]

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RINCÓN CHAVARRO María Catalina, «De violencia, de normalización y De fronteras», *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, n°1, 2013, p.106-122.

ROJAS GONZÁLEZ José Pablo, «“Hechos de un buen ciudadano”, de Claudia Hernández: la naturalización de “lo fantástico”», *Káñina*, n°38, 2014, p.43-55.

SARMIENTO, Ignacio, «¿Qué hacer con los muertos? Claudia Hernández y el trabajo del duelo en la postguerra salvadoreña», *Revista canadiense de Estudios hispánicos*, n°41, 2017, p.395-415.

SPRENKELS Ralph, «El trabajo de la memoria en Centroamérica: cinco propuestas heurísticas en torno a las guerras en El Salvador, Guatemala y Nicaragua», *Revista De Historia*, n°76, 2017, p.13-46.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Annexes

Entrevista Claudia Hernández: “Cuando busco la literatura busco a la persona”, Ruth GREGORI, *EL AGORA*.

La joven cuentista salvadoreña Claudia Hernández conversó con *El Faro* sobre el último libro que ha estado trabajando, “La canción del mar”, de próxima publicación, al que ella considera su mejor libro.

cartas@elfaro.net

47. **La última vez que platicamos nos quedamos en que las cosas que te interesaban ahora estaban aquí ¿En qué has estado trabajando últimamente, después de “Olvida Uno”?**

48. Dos libros distintos. Siempre con lo que te comentaba, que ahora los temas estaban acá, que lo que me interesa estaba acá. Supongo que estás pidiendo una descripción de los libros, pero me cuesta traducirlo a tan pocas palabras. Y esta vez no tiene que ver tanto con historias como con ideas. Uno es la continuación de toda aquella historia que había comenzado en los tiempos de la guerra, el tiempo de la desubicación, el tiempo de estar en el extranjero. Ahora, este libro que terminé se llama “La canción del mar”, y es acerca de lo que se aprende una vez que alguien se ha movido, y ese movimiento puede ser de una ciudad a otra, de un continente a otro, de

una acera a la otra, de una silla a la otra. Es acerca de eso, una vez que has regresado a la posición en la que estabas en forma inicial, has aprendido algo, es sobre eso la enseñanza del regreso, y la enseñanza del movimiento, eso que se aprende. Y pues, que lo que se aprende es algo más inefable, por decirlo así.

49. **Decís que “La canción del mar” es un libro más de ideas que de historias ¿En qué forma ha cambiado, o no ha cambiado, la forma en que venías escribiendo?**

50. Es una manera distinta. Lo que pasa es que cuando abordás temas distintos no es posible encajonarlos en formas definidas o formas que eran ideales para otro tipo de temas. No quiero decir que esto sea experimentación, no es experimentación, no es una cosa que yo me haya sentado a pensar cómo jugar y todo, sino que tenía ideas muy claras acerca de los géneros, y me tracé... una teoría por así decirlo, que tal cosa era posible, y ese tema se prestaba para mostrar esas posibilidades.

51. **¿Y cuáles eran esas posibilidades concretas, a nivel de forma, entiendo?**

52. Quizás menos atención a la historia, y más atención a la idea que se vehicula. Suena difícil así ¿verdad? Sin verlo.

53. **¿Qué destino se plantea para ese libro a nivel de publicación?**

54. Esto es gracioso, porque mis libros son, por sí, pequeños, son cortos; pero este libro es mucho más corto que mis libros cortos.

55. **¿Qué tan corto?**

56. Como la cuarta parte. Si mis libros tienen como cien páginas, este tendría como veinticinco. El problema es que yo lo considero el mejor de mis libros. Nunca he trabajado tanto, nunca he trabajado tan bien, como en este libro. El problema es que cuando se lo presentás a los editores pueden darte comentarios favorables, pero es bien difícil encontrar a uno que esté dispuesto a apostar por algo tan... corto. Hay como cierto estándar, cierta idea entre los editores. Un libro es así, de tal y tal forma, tantas páginas más o menos. Y llegar y presentarse con uno de esta naturaleza...

57. **¿Cuál fue el trayecto para llegar a una editorial que sí quisiera aceptarlo?**

58. Se lo ofrecí a un par de personas, solamente para sondear si tenía posibilidad, si estaban interesados o no, y contestaron que no, que no eran ni los temas que les interesaban, ni tampoco daba ni para un lomo de libro. Me lo rechazaron, claro, de forma muy amable. Me daba un poco de pena proponérselo a la editorial que publicó “Olvida Uno” porque están comen- zando, ya habían apostado por un libro, tenían otros en línea, pero se los propuse y ellos van a ser, lo aceptaron.

59. **¿Las editoriales a las que se los presentaste eran nacionales o internacionales?**

60. Depende de cómo considerés Centroamérica, si Centroamérica es internacional es internacional.

61. **¿Y por qué éste es tan pequeño, en comparación con los anteriores?**

62. No es corto porque yo no haya sabido seguir escribiendo, es corto porque es muy conciso. Y es corto porque lo que necesitaba decir lo dije de esa manera. Yo creo, a ver qué dirán los lectores, yo creo que lo que se pierde en largura se gana en intensidad.

63. **Decías antes que en este libro los cuentos no están amarra- dos a la estructura introducción, nudo y desenlace.**

64. Sí lo tiene, pero puede estar distribuido de distinta forma, podés jugar mucho con la distribución. En algunos casos el riesgo de estos cuentos es que los lees y te da la impresión de que no estás leyendo un cuento, que estás leyendo otra cosa, y entonces o no se puede acabar o lo amás. Si te ponés a examinar, todos los elementos están ahí, distribuidos de otra forma.

65. **¿Cuánto tiempo trabajaste en este libro?**

66. Más de dos años.

67. **¿Y por qué estás particularmente feliz con el resultado?**

68. (Levanta el dedo índice, para pedir una pausa y buscar entre sus cosas una copia de “La canción del mar”, aún inédita, y muestra el primer cuento)

69. Estoy particularmente contenta porque estoy, como siempre, tratando temas que me interesan, pero resulta que con esto yo tenía una teoría acerca del cuento, y tenía muchas ideas acerca del cuento. He estado pen-

sando todo el tiempo mucho en el cuento y las posibilidades en los cuentos, en sus puntos de inflexión, todo. Y en este libro está toda mi teoría, todo lo que yo pensaba que se podía hacer, y que mucha gente me ha dicho que no se puede, está ahí, y se mueve. Por eso estoy particularmente contenta.

70. **¿Cuáles son los presupuestos de tu teoría?**

71. ¡Ja ja ja! No puedo decir mis secretos. Yo creo que en este momento se ha olvidado que el cuento puede ser muy lírico. Creo que se ha olvidado que puede nutrirse de esa vertiente, y que debe nutrirse de esa vertiente.

72. **¿Por qué “debe”?**

73. Por la naturaleza del cuento. El género del cuento mide la cara mágica del mundo. ¿Cómo puedes ver la cara mágica sin lo lírico?

74. **¿Esa búsqueda es particular de este libro, o en cierto modo, es una búsqueda particular para cada libro o es un proceso?**

75. Es un proceso de aprendizaje, en cada libro has aprendido algo nuevo. Has aprendido algo nuevo como persona, has aprendido algo nuevo del género, has aprendido algo nuevo acerca de la humanidad.

76. **¿De qué manera te llevó “Olvida Uno” a esto?**

77. “Olvida Uno” es acerca de las partidas. Cuando uno regresa, las cosas ya no son como eran antes, pero como tienes una perspectiva distinta te es posible dejar de ver lo que está a la simple vista y ahora ver todo lo que está detrás. Cuando yo te decía, usaba el término “inefable”, me refería a eso.

78. **¿Lo que está detrás es la magia que buscarías a través del lirismo?**

79. No la magia, no de esa manera. Cuando uno se mueve conoce algo acerca de uno mismo. Cuando yo me moví, cuando los cuentos se movieron, cuando todo esto se movió, he aprendido algo más. Hay cambios, hay cambios en el lenguaje, hay cambios en la técnica, hay cambios en los temas, hay cambios en la percepción del mundo... el movimiento te da una posibilidad que ni siquiera imaginás. El lirismo siempre ha estado en mis cuentos, sólo que antes era una parte mínima, y ahora está siendo parte máxima, retomando la dimensión que debería tener.

80. **Sí, estaba tratando de aclarar tus búsquedas literarias**

81. No hay separación, cuando busco la literatura busco a la persona, mientras busco a la persona estoy buscando a la humanidad, mientras busco a la humanidad estoy buscando a la literatura. No son búsquedas separadas. Me planteo una pregunta sobre mí misma y la respuesta se evidencia en mi forma de escribir. No puedo explicarlo de una manera más sencilla. Me estoy yendo por el lado de las posibilidades, el cuento son posibilidades, el día que uno le ponga límites, se trava.
82. **No me queda claro por qué tu interés de profundizar en ese lirismo, cómo se amarra a nivel formal con la parte de contenido.**
83. La gente identifica un cuento como una historia, la historia no es la parte fundamental del cuento. Entonces aquí ves menos acciones, pero hay mucho más cuento.
84. **En este se siente menos acción y más lirismo, pero la parte de... quizás tendría que leerlo más detenidamente.**
85. De hecho son cuentos que se leen más detenidamente.
86. **Pero es que, no necesariamente tendría que ser así pero, es menos claro dónde está la parte, la idea del aprendizaje por haberse movido... Supongo que en el transcurso del libro...**
87. En el transcurso del libro completo. Este es el primero. (Saca otros) En este cuento, si te fijás, sólo los que lo atraviesan aprenden. Todos los que no lo hacen continúan siendo ellos.
88. (Uno de los cuentos del libro inédito “La canción del mar” lleva como epígrafe un verso de un poema de un libro inédito de Jorge Galán, que es usado para la frase final del relato).
89. **Me llama la atención que tomás un fragmento de un poema de él. ¿Tú dirías que existe una búsqueda común entre Jorge Galán y tú?**
90. Jorge y yo no nos parecemos mucho, de hecho no nos parecemos nada. En lo único en lo que él y yo coincidimos es un profundísimo respeto por la literatura que tenemos.
91. **Una de las personas consultadas decía que tanto tú como Jorge están captando el espíritu de la época, aquí.**
92. Gracias, qué gentil de su parte.

93. **¿Tú creés que están haciendo eso? Te lo pregunto por esa coincidencia.**

94. Para ese cuento me faltaba una sola oración, para el libro me faltaba una sola oración, y la oración la tenía Jorge... Nosotros hacemos un esfuerzo por acercarnos a la literatura como una forma de entender el mundo, una forma de conocerlo, una forma de percibirlo, pero eso supone que todo, todo, todo, no sólo cuando te sentás a escribir y que todos los recursos técnicos estén dedicados a darle sostén. La literatura es la que es capaz de ver el espíritu de los tiempos. Y tener un profundo respeto por la literatura, y entrar en el terreno de ella, es ver con claridad a las personas, al mundo en sí.

Lien initial (rendu inactif): http://www.elfaro.net/secciones/el_agora/20061218/ElAgora2_20061218.asp