

**VARIACIONES DE LO FANTÁSTICO POSMODERNO Y LO INUSUAL EN EL
RELATO CENTROAMERICANO CONTEMPORÁNEO ESCRITO POR MUJERES**

KAREN ALEJANDRA CALVO DÍAZ

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL

VARIACIONES DE LO FANTÁSTICO POSMODERNO Y LO
INUSUAL EN EL RELATO CENTROAMERICANO
CONTEMPORÁNEO ESCRITO POR MUJERES

AUTORA
KAREN ALEJANDRA CALVO DÍAZ

DIRECTOR
DR. DAVID ROAS DEUS



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA

2026

DEDICATORIA

*A mi mamá, Noemy (†31-12-2023), por haber sido un
milagro en mis días ateos y por recordarme que al corazón
nunca le falla la memoria.*

*A mi papá, Alejandro (†14-11-2023), por su
resiliencia y por enseñarme a abrazar la muerte desde
sus formas más impredecibles.*

*A mi esposo, Diego, por su amor y su nobleza;
por acompañarme en el dolor del duelo, de la escritura,
de la espera y del silencio.*

AGRADECIMIENTOS

*A mi hermana Lizeth, por ser mi apoyo solidario constante
y por ser mi valiente fuerza espiritual en momentos frágiles.*

*A mi hermana Andrea, por ser mi inspiración intelectual y por
ser mi otredad desde donde he aprendido a amarla y cuidarla.*

*A mi director de tesis, David Roas, por ser mi paciente
maestro y dotarme de un fantástico aprendizaje.*

*A mi madrina literaria, Ruth Cubillo, por su confianza y
su guía en mi largo camino académico.*

*A mis amigas Diana y Sigrid, por su consejo leal y por
ser mis compañeras en discusiones literarias y feministas.*

RESUMEN

La variedad con la que se manifiesta la categoría de lo fantástico dentro del mundo ficcional literario permite considerar la inclusión de matices que van desde los fenómenos abiertamente imposibles hasta manifestaciones más sutiles que incluyen una supremacía de lo real frente a lo insólito. Esta versatilidad de formas se ejemplifica con el análisis de una robusta selección de cuentos cortos y microrrelatos escritos por 22 autoras centroamericanas que, desde la coyuntura del istmo, muestran la vigencia de la literatura no mimética a través de la cual se exploran disyuntivas de naturaleza literaria e ideológica.

Esta disertación se concentra en realizar un recorrido panorámico sobre el concepto de lo fantástico y su crítica historiográfica en la literatura centroamericana; analizar desde la concepción narratológica (focalización, voz narrativa, personajes, cronotopo y metaficción) los mecanismos empleados por lo fantástico posmoderno y lo inusual; y reconocer el vínculo entre la narrativa escrita por mujeres y las preocupaciones ideológicas desde lo fantástico feminista (en tres ejes fundamentales: 1. la visualización monstruosa del personaje femenino bajo los arquetipos de la bruja, la loca y la asesina; 2. la construcción de la (anti) maternidad y la matrofobia y 3. la representación empática de la infancia); y la representación de la militancia femenina frente a la violencia sistemática y la amenaza biopolítica.

Palabras clave: fantástico posmoderno, feminismo, inusual, Centroamérica, escritura de mujeres.

ABSTRAC

The variety with which the category of the fantastic manifests itself within the fictional literary world allows us to consider the inclusion of nuances that range from phenomena openly impossible to more subtle manifestations that include a superiority of the real over the uncanny. This versatility of forms is exemplified by the analysis of a robust selection of short stories and micro-story written by 22 Central American women authors who, from the isthmus' circumstances, demonstrate the validity of non-mimetic literature through which literary and ideological disjunctions are explored.

This dissertation concentrates on providing a panoramic overview of the concept of the fantastic and its historiographical critique in Central American literature; to analyze, from a narratological conception (focalization, narrative voice, characters, chronotope, and metafiction), the mechanisms employed by postmodern fantastic and the unusual; and to recognize the link between women-authored narratives and ideological concerns from feminist fantastic (in three fundamental axes: 1) the monstrous visualization of the female character under the archetypes of the witch, the madwoman, and the assassin; 2) the construction of (anti)motherhood and misophobia; and 3) the empathetic representation of childhood); and the representation of female militancy in the face of systematic violence and biopolitical threat.

Keywords: postmodern fantastic, feminism, unusual, Central America, women's writing.

ÍNDICE

DEDICATORIA	3
AGRADECIMIENTOS	4
RESUMEN	5
ABSTRAC	6
INTRODUCCIÓN	9
PRIMER CAPÍTULO: HACIA UNA REVISIÓN DE LO FANTÁSTICO Y LO INUSUAL EN LA CRÍTICA LITERARIA CENTROAMERICANA	17
1.1. APROXIMACIONES AL DESARROLLO HISTÓRICO Y CONCEPTUAL DE LO FANTÁSTICO.....	19
1.2. TEORIZACIONES DE LO FANTÁSTICO DESDE UN ENFOQUE LATINOAMERICANISTA	40
1.3. ALGUNOS ANTECEDENTES SOBRE EL ESTUDIO DE LA LITERATURA CENTROAMERICANA.....	51
1.4. LOS ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LO FANTÁSTICO EN LAS LITERATURAS CENTROAMERICANAS .	74
1.4.1. Costa Rica: un caso atípico de tradición no mimética	82
1.4.2. El Salvador: lo fantástico como asunto político.....	89
1.4.3. Guatemala: más allá de lo real maravilloso	101
1.4.4. Honduras: el componente ideológico no mimético.....	110
1.4.5. Nicaragua: del modernismo a lo fantástico contemporáneo	115
SEGUNDO CAPÍTULO: ASPECTOS NARRATOLÓGICOS DE LO FANTÁSTICO POSMODERNO Y LO INUSUAL EN TEXTOS BREVES ESCRITOS POR AUTORAS CENTROAMERICANAS	120
2.1. ASPECTOS NARRATOLÓGICOS EN LO FANTÁSTICO Y LO INUSUAL: SIMILITUDES Y MATICES ...	122
2.1.1. La voz narradora y focalización en la literatura fantástica e inusual centroamericana	128
2.1.2. La agencialidad narrativa: el personaje en la literatura fantástica e inusual	146
2.1.3. Cronotopo: la relación espacio-tiempo en la narrativa fantástica e inusual.....	170
2.1.4. La metaficción fantástica en la narrativa breve centroamericana	186
TERCER CAPÍTULO: ANTÍPODAS: LAS NARRADORAS DE LO FANTÁSTICO FEMINISTA E INUSUAL EN LA LITERATURA CENTROAMERICANA	215
3.1. EL DISCURSO FEMINISTA Y LA LITERATURA: ALGUNAS APROXIMACIONES TEÓRICAS.....	217
3.2. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA ESCRITA POR MUJERES	223
3.3. EL MARCO IDEOLÓGICO FEMINISTA PARA LECTURA DESDE LO FANTÁSTICO Y LO INUSUAL ...	229
3.4. REPRESENTACIONES DE LO FANTÁSTICO FEMINISTA Y LO INUSUAL EN LA NARRATIVA BREVE CENTROAMERICANA.....	236
3.4.1. Monstruosidad desde lo femenino: la bruja, la loca y la asesina	238
3.4.2. (Anti)maternidad, matrofobia e infancia desde una lectura fantástico feminista.....	277
3.4.3. Biopolítica y mujer: la denuncia de la violencia en los relatos fantásticos e inusuales	295

CONCLUSIONES: ALGUNAS SÍNTESIS GENERALES.....	310
BIBLIOGRAFÍA	319
TEXTOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS.....	321
CUENTOS ANALIZADOS	343

TABLAS Y GRÁFICOS

TABLA 1. LISTA DE AUTORAS Y TEXTOS.....	16
TABLA 2. AUTORES Y TEXTOS DE LO FANTÁSTICO Y NO MIMÉTICOS.....	77
TABLA 3. DIFERENCIAS ENTRE LO FANTÁSTICO POSMODERNO Y LO INUSUA.....	125
GRÁFICO 1. TEXTOS PUBLICADOS POR DÉCADA EN COSTA RICA.....	84

INTRODUCCIÓN

La idea de una literatura fantástica latinoamericana en el siglo XXI afortunadamente resulta ser un abordaje mucho más común en nuestros días de cara a la diversidad de narrativas que la contemporaneidad nos ofrece. Un corpus abundante y centaúrico, para usar la terminología de Alfonso Reyes, muestra una inclinación, desde distintas geografías, hacia una creación literaria tenuemente explorada en siglos precedentes en el continente, pero revitalizada hoy por el grito posmoderno, cuya atención se centra en las interrogantes irresueltas de antaño.

En el marco de los estudios contemporáneos, la dinámica de la nomenclatura para los fenómenos literarios, fundamentada desde la criticidad, ha constituido un espacio de discusión amplio y con horizontes infinitos. En este debate, la definición de las prácticas discursivas actuales se ha vuelto un territorio inestable en tanto que pareciera que el mismo objeto literario conscientemente se resiste a una clasificación de lectura y la no determinación termina definiendo un corpus amorfo, monstruoso y disidente que desde la región latinoamericana se yergue con vida propia.

Desde la academia, el rigor de la nómina ha ido en aumento y autores como Silva (2005) consideran que efectivamente la tendencia cuasi naturalista de los siglos XIX y XX, en términos de clasificación por especie y subespecie, ha caído a menos durante el siglo XXI, máxime cuando la noción de canon se ha modificado y cuando el liderazgo de ciertas obras o autores se halla en una etapa agónica.

La causa de ello deviene de la disparidad de textos y de la simultaneidad en la producción que imposibilita el reconocimiento de un solo proceso creativo que tardará, a su

vez, en ser considerado como una manifestación autorizada y, en consecuencia, canonizada. Sin embargo, y pese a la crítica que puede hacerse sobre la clasificación de las obras literarias pasadas y presentes, esta sigue siendo una herramienta necesaria para el estudio sistemático de la literatura.

Esta afirmación debe considerar que existen unas modalidades literarias más estudiadas que otras a nivel histórico y que un grupo de ellas —quizás por razones políticas, ideológicas y estéticas— han producido una criticidad menos favorable, como es el caso de la literatura gótica, fantástica y ciencia ficción en América Latina, las cuales poseen diferencias respecto a sus homólogas anglosajonas y europeas.

A manera de paréntesis me permito incluir desde ya dos definiciones fundamentales, que serán ampliadas a lo largo de este documento, sobre el abordaje de la materia literaria elegida para mi análisis: lo fantástico y lo inusual. La primera de ellas la asumo desde la teorización propuesta por David Roas, para referirme a una categoría utilizada tanto en el ámbito literario como las artes en general para hablar de la representación de un conflicto entre la idea de lo real y lo imposible. Para lo fantástico, o fenómenos que se presentan están dentro de un marco de inexplicabilidad y extrañeza, por lo tanto, la ruptura con la idea de realidad es directa y marca un intersticio que justamente es el que problematiza la materia literaria.

Insisto, pues, en que lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando esos dos órdenes —paralelos, alternativos, opuestos— se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita. Y no sólo eso, sino que en los relatos fantásticos, el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica (la de la realidad extratextual), que organiza el relato. Por eso nos inquieta” (Roas, 2008: 113).

El segundo concepto, no es excluyente del primero y más bien, responde a una modalidad discursiva que se muestra como un matiz de lo fantástico, nunca opuesto a él: lo inusual consiste en armonizar el concepto de lo real y con lo fantástico, pero sin concebir la

imposibilidad del mundo que presenta el texto literario. Preminentemente escrito por mujeres, aunque no exclusivamente, lo inusual, desde la propuesta de Carmen Alemany, está presente en aquellos textos, especialmente contemporáneos cuya extrañeza es más sutil y cotidiana que en lo fantástico y por ello el énfasis de la problematización radica más bien en la representación de lo real.

Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. La narrativa de lo inusual sería una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Si la realidad es la tesis y lo insólito su antítesis, la síntesis sería la realidad inusual que trata de sintetizar, de armonizar los opuestos. Es un péndulo que oscila entre lo insólito y la realidad convencional o convenida.

Estamos ante textos que intentan captar una percepción de la realidad; de una realidad —la de hoy en día— que ya no es «tan realista», pues parece que se centra más en lo referencial que en lo real; un enmascaramiento que cuando se quita la careta se hace más evidente su presencia. El autor, desde el discurso literario, juega con efectismos y desde su escritura nos hace percibir la sensación de estar ante algo insólito que en realidad no lo es. Desde esta perspectiva, la hibridez y la fragmentación son fundamentales, pero también las múltiples historias y el aparente caos (Alemany, 2022: 311).

Esta última concepción, sin embargo, también puede asumirse como parte de la elasticidad con la que el fantástico posmoderno se manifiesta, de tal manera que no constituiría una diferencia frente a él, sino quizá solo una gradación. La razón para la escogencia de un análisis literario, desde la categoría de lo fantástico posmoderno y lo inusual como punto de diálogo con el corpus elegido, tiene que ver con la variedad de escritura no mimética suscitada principalmente en las primeras dos décadas del siglo presente en el contexto centroamericano. Esta ebullición literaria, sin embargo, no ha sido estudiada como otros géneros y menos aún ha sido tratada la autoría femenina como una emergencia discursiva propia de un cambio generacional y cultural en la región, a partir de la cual se visualiza la disrupción con la idea de lo real.

La amplitud que ha tenido el desarrollo de las formas fantásticas contemporáneas no son sinónimo de un abordaje crítico en la región, pues aun cuando el corpus literario es abundante, ni sobre lo fantástico, ni sobre lo inusual, debido a lo reciente de su planteamiento,

existen suficientes evidencias de estudio como sí sucede en otros contextos como el mexicano, argentino y chileno. De ahí la importancia de un estudio sobre el contexto de lo fantástico en la región para entender su convivencia con otras prácticas literarias.

En primer lugar debe señalarse que las investigaciones existentes sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana tienen un desarrollo menos claro y constante que otras manifestaciones miméticas como el realismo, el modernismo e incluso la vanguardia. Pese a la marginalidad de los estudios no centralizados en las estéticas oficializadas como la novela regional, el costumbrismo, la literatura de la dictadura, la narrativa testimonial o histórica, el realismo social, la gauchesca, la literatura del exilio, la novela de la tierra, entre otros, existe un corpus literario que resalta la experiencia de lo fantástico y sus derivaciones en autores tempranos.

Escritores como Juana Manuela Gorriti, Rubén Darío, Clemente Palma, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Froylan Turcios, Pablo Palacio, Amparo Dávila, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Alejandra Pizarnik, por mencionar algunos ejemplos, se destacan como figuras que pese a los preceptos de su tiempo, lograron proponer una textualidad aliada a una estética no mimética, cuyas derivaciones se asocian con el terror, la incertidumbre y esa extraña presencia de lo ominoso, a veces más propia del siglo XIX que del XX, época en la cual escribieron buena parte de estos autores.

Sin embargo, estos estudios no han sido sistemáticos y tienden a abordar el fenómeno fantástico como un acto muy particular y hasta excéntrico por parte de sus creadores y no como una manifestación susceptible a la periodización tan rigurosa como la de las estéticas realistas antes citadas. Dos estudios recientes se salen de esta generalización: *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas (1830-1940)* e *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas (1940-2022)* en los cuales se hace un recorrido panorámico desde mediados

del siglo XIX hasta la primera cuarta parte del siglo XXI con significativos aportes sobre la evolución de lo fantástico en el continente, la identificación de los autores canónicos y exocanónicos, así como el análisis de ciertos fenómenos culturales y literarios que han propiciado el desarrollo receptivo de un género que hoy goza de un corpus robusto y con un creciente aporte crítico y teórico desde el enfoque latinoamericanista.

Esta preocupación por explicar la presencia de lo fantástico y sus variantes en la literatura del continente tiene suficientes bases para considerarse como un fenómeno de madurez literaria que deriva en la propuesta del presente trabajo en el que, a partir del análisis de diversos cuentos escritos por narradoras contemporáneas centroamericanas se muestra cómo opera lo fantástico y lo inusual revelando cómo la materia literaria construye un rebasamiento de la realidad¹ y se concentra en la región centroamericana por varias razones, entre las que cito:

- La poca sistematización historiográfica y crítica de las literaturas no miméticas y las textualidades aledañas.
- El resurgimiento editorial de autores nacidos en el istmo conducente al desarrollo de un nuevo boom literario en los últimos del siglo XX y primeros años del siglo XXI.
- La emergencia de la narrativa breve e hiper breve (minificción) en oposición a las grandes novelas históricas, políticas y testimoniales del siglo XX.
- La necesidad de evidenciar una ficción con importantes debates ideológicos entre los que se incluyen el feminismo, la biopolítica, la otredad, entre otros.

¹ Tal y como lo entiende Carmen Alemany al señalar que: “Las ficciones inusuales no se instalan ni en lo maravilloso, ni el realismo mágico, ni en la ciencia ficción, aunque en ocasiones —como adelantamos en líneas ulteriores— en su discurso puedan hacer uso puntualmente de estos géneros narrativos. Se trata de un tipo de ficciones que rebasan la realidad sin entregarse a la fantasía; de hecho, en lo fantástico lo real está al servicio de este; en lo inusual lo fantástico está al servicio de lo real” (2022:310).

- La visualización de un creciente corpus literario de autoras desde el cual se representa una crítica al sistema patriarcal y se reposiciona la escritura de mujeres en la región.

En atención a lo anterior, se proponen tres objetivos para el desarrollo del siguiente trabajo, el cual pretender ser un aporte desde lo historiográfico, lo teórico y lo analítico.

1. Realizar un recorrido panorámico sobre el concepto de lo fantástico y su crítica historiográfica en la literatura centroamericana.
2. Analizar los aspectos narratológicos desde los mecanismos empleados por lo fantástico posmoderno y lo inusual en una selección de novísimos relatos centroamericanos.
3. Estudiar el vínculo de la narrativa escrita por mujeres y las preocupaciones ideológicas desde el feminismo y la biopolítica en las ficciones fantásticas e inusuales centroamericanas contemporáneas.

Entiendo que un estudio de la literatura actual presenta una serie de retos que, por la ebullición editorial y crítica, dificulta la sistematización de lo escrito en la región, por ello los criterios aplicados para la selección del corpus literario en estudio se rigen por lo siguiente:

- Los textos literarios fueron escritos por autoras centroamericanas² residentes o no de sus países de origen.
- Los textos literarios están escritos en español.
- Los textos literarios poseen la estructura de narrativa breve, tanto en su modalidad de cuento breve como en microrrelato.

² Asumo la idea de Centroamericana, no solo desde los criterios geopolíticos, sino desde los aspectos unificadores de naturaleza histórica, cultural y lingüística desde los que establezco un accertamiento comparativo, razón por la cual excluyo la producción de Belice y Panamá.

- Los textos presentan algún aspecto narratológico desde el que se introduce la presencia de lo fantástico y lo inusual de acuerdo con la teorización propuesta por David Roas y Carmen Alemany.

Estos criterios, no obstante, pueden resultar insuficientes para unificar las diferentes formas en las que lo fantástico y lo inusual centroamericano puede aparecer y, por lo tanto, constituyen solo una guía inicial a partir de la cual se ha reclutado el corpus que desde un inicio se ha advertido variopinto y disperso, pero que a la luz de la propuesta teórica de David Roas (2006, 2008, 2011, 2022, 2021, 2012, 2011, 2001) y los acercamientos conceptuales de Carmen Alemany (2016, 2019, 2020) pueden encontrar una línea de interpretación.

Es por lo anterior que este trabajo intenta trazar una línea de investigación desde la cual se espera que nuevos teóricos y críticos literarios fijen su interés y se visualice la producción centroamericana como una modalidad diferenciada y como un fenómeno en franca ebullición. Finalmente el corpus de relatos que propongo está compuesto por las siguientes 21³ autoras que resumo en la siguiente tabla.

³ No he incluido en esta lista el cuento de Melanie Taylor Herrera “Psicopatología feminista” (2020). Aun cuando no estudio el caso de Panamá, este relato me resultó particularmente necesario para abordar el tema de la locura en el capítulo III. Queda sin duda una deuda para dedicarle, en investigaciones futuras un apartado a las narradoras de este país.

Tabla 1. Lista de autoras y textos

PAÍS	AUTORA	RELATO	AÑO
Costa Rica	Linda Berrón Sañudo	“El eterno transparente”	2021 (1997)
	Andrea Blanco	“Las mellizas”	2018
	Isabel Gamboa Barboza	“Ana”	2024
	Silvia Díaz Azoferia (Silvia Piranesi)	“Lluvia de ideas”	2020
	Larissa Quesada Arroyo conocida como Larissa Rú	“Vanidades”	2022
	Laura Zúñiga Hernández	“Insoñable”	2022
		“Doble”	2022
		“Baronesa”	2022
		“Esta casa mía”	2023
		“Yo cocodrilo”	2019
El Salvador	Jacinta Escudos	“Las ratas serán buenas madres para ti, hijo mio”	2001
	Claudia Hernández González	“Hechos de un buen ciudadano I”	2007
		“Hechos de buen ciudadano II”	2007
	Alu Mora	“El círculo del castigo”	2020
	Vanessa Núñez Handall	“Látex”	2015
		“Un gato en mi jardín”	2015
	María Ligia Orellana Calderón	“Gato encerrado”	2012
Guatemala	Marilinda Guerrero Valenzuela	“El ojo”	2020
		“Butterfinger”	2012
	Denisse Phé-Funchal	“Sala de estar”	2024
		“Buenas costumbres”	2011
		“Uno”	2011
Honduras	Ambar Nicté	“Eterna hambrienta Tegucigalpa”	2020
Nicaragua	Alejandra V. Baéz	“Detrás del espejo”	2019
	Marianela Corriols	“El horror sería”	2019
	Andrea Carolina Huete Medrano	“Espejito, espejito”	2019
	Marlen Landero Vargas	“El retrato de Elena”	2019
	Elisa Maturana Coronel	“Editando a Wallace”	2019
	María del Carmen Pérez Cuadra	“Día de cumpleaños”	2020
	Martha Cecilia Ruiz	“Manual de una buena esposa”	2020

PRIMER CAPÍTULO
HACIA UNA REVISIÓN DE LO FANTÁSTICO Y LO INUSUAL
EN LA CRÍTICA LITERARIA CENTROAMERICANA

1.1. APROXIMACIONES AL DESARROLLO HISTÓRICO Y CONCEPTUAL DE LO FANTÁSTICO

Este apartado presenta una síntesis de algunas de las teorizaciones más importantes que a lo largo del siglo XX y XXI se han generado sobre lo fantástico, considerando que este es el punto de partida de muchos de los debates que la posmodernidad ha suscitado y desde los cuales surgió el planteamiento de modalidades como lo inusual esbozada por Carmen Alemany y cuyo apogeo se centra en la narrativa escrita por mujeres en los últimos veinte años.

Primero se ofrece una revisión de algunos teóricos del siglo XIX y principios del XX, luego se abordan las perspectivas que desde la posmodernidad intentan deconstruir las concepciones clásicas de lo fantástico y, por último, se hace una revisión de algunas reflexiones generadas en el seno del continente para evidenciar cómo han calado tales preocupaciones. Esta revisión viene a subsanar la ausencia del abordaje de la literatura no miméticas en el contexto centroamericano.

Una vez trazado este panorama teórico, a modo de estado de la cuestión, se muestra una síntesis del estado actual de los estudios sobre lo fantástico en Centroamérica, comenzando por el abundante corpus literario y crítico costarricense mucho más extenso que el recopilado para el resto de los países, de los cuales solo existen algunas disertaciones académicas, artículos científicos y recopilaciones de comentarios en plataformas digitales. Debo aclarar que los conceptos sobre la literatura fantástica posmoderna e inusual propiamente dichos se trabajarán desde sus aspectos estructurales en el capítulo II y desde sus ejes temáticos más frecuentes en el capítulo III de esta tesis.

Para el desarrollo de este apartado vamos a trazar una línea cronológica respecto al concepto de lo fantástico a partir de tres momentos claves que coinciden con el desarrollo secular. Suele citarse el siglo XVIII como el periodo en el que, como acto de rebeldía, comienzan a surgir nuevas preocupaciones por las intenciones literarias de ciertos escritores

que, ligados al movimiento romántico, construyeron un auténtico paradigma de la ficción. Esta primera desobediencia de lo fantástico raya justamente en el hecho de que, desde sus inicios, lo fantástico rehuyó a los fines pragmáticos que solía tener la literatura ilustrada que, para entonces, era fiel a una modelo educacional y moralizante.

Durante el Neoclásico europeo, cuyas fechas de desarrollo preceden lo fantástico, existió una convención permeada por un fuerte academicismo y por la consigna de la enciclopedia. Este carácter científico se extendió a todos los quehaceres del ser humano, incluidos aquellos que han cuestionado el preceptismo como el arte. Erguir un proyecto contra intelectual tuvo consecuencias variadas que derivaron en manifestaciones menos medidas que la racionalidad y el equilibrio sobre el que la Ilustración sembró sus cimientos. Este fue exactamente el escenario que aprovechó lo fantástico.

En esta línea cronológica se propone la fecha de 1764 con la publicación de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole como un punto de partida, sobre todo porque en relación con lo publicado en ese periodo, claramente el carácter ficcional del relato rompió con los esquemas ilustrados. La ambientación medieval, el carácter épico, los personajes siniestros y de actitudes viciadas junto al sentimiento de misterio y terror que invade la novela, fueron luego clichés que definirían la novela gótica en la que poco a poco comienza a presentarse el carácter esencialmente cuestionador de la realidad que luego ampliaría los alcances de lo fantástico.

El periodo romántico fue clave en la popularidad de lo fantástico en tanto fue un periodo con una búsqueda permanente y constante por todos aquellos fenómenos que acentúan las pasiones fuertes del ser humano y las experiencias que sobrepasan la lógica racional como la apreciación de la belleza, el terror y lo sublime.

Esta última categoría ha sido uno de los conceptos más teorizados desde la antigüedad, para referirse al sentimiento de grandeza que emana principalmente de la naturaleza o del arte.

Edmund Burke en 1756 publica una de las obras que buscó sinterizar el pensamiento de sus antecesores como Joseph Addison (1711) y define lo sublime como aquel sentimiento avasallador que involucra sentimientos de asombro, admiración, terror y elevación emocional.

Frente a Pseudo-Longino, Burke acentúa el aspecto sombrío del patetismo sublime: el terror, la sensación y la idea de amenaza y de dolor, es el estado más intenso de la mente y en cuyo asalto puede ésta llegar a padecer la sublimidad. Este gesto de realce de lo psicológicamente negativo ha sido leído (Cfr. Bodei 111) como un síntoma de nuevo horizonte de comprensión de la naturaleza abierto por la ciencia moderna y, en particular, por la física y la geología, que precipitan al hombre, en él vértigo ante la enormidad del espacio y del tiempo. El terror aparece vinculado, en esta perspectiva, a la conciencia de las desproporción entre los tremendos poderes telúricos y cósmicos y la marginal, pequeña y frágil presencia de lo humano en un mundo apartado del centro y destinado también a la ruina.

Lo sublime se presenta como una amenaza relativa a la conservación del individuo; y no hay nada que ponga más en peligro la *self-preservation* que la muerte, fuente directa o velada de todos los terrores. Pero el padecimiento de esta amenaza puede ser simplemente atroz, en cuyo caso se vuelve imposible todo goce. El deleite que proviene del terror sublime se distingue tanto del puro pavor como del placer positivo. Del puro pavor, porque supone la distancia y un cierto estar al resguardo de los poderes, las dimensiones o espacios que perturban los sentidos y el ánimo; del placer positivo, porque no sólo la causa, sino también la naturaleza del deleite es diferente. Burke cristaliza su sentido en la palabra *astonishment*, qué significa la suspensión de todos los movimientos del ánimo en la forma de un terror que atrae: el asombro (Cruz, 2006: 136).

La dicotomía entre lo bello y lo sublime evoca una serie de experiencias estéticas que permiten crear imágenes y resignificar la realidad y nuestro papel en ella. En esta reducción del poder humano se reconoce la fragilidad de su condición, pero al mismo tiempo se potencia la capacidad del arte por representar y despertar no solo emociones, sino permitir la reflexión moral.

Para esta etapa, cuyo consenso temporal contempla la primera centuria del siglo XIX, existe una serie de rasgos que permearon lo fantástico como una clara manifestación de lo sobrenatural y su contraparte: lo real. Esta visión bipartita polarizó la discusión inicial en torno a la segmentación de dos espacios que divididos por un umbral, dan cuenta de una serie de dualidades en las que la manifestación del maniqueísmo suele ser imperativo.

En habla hispana uno de los teóricos que más ha desarrollado estudios sobre lo fantástico es David Roas⁴ quien ha sistematizado el fenómeno desde sus orígenes románticos hasta sus manifestaciones más posmodernas en España y que podrían ser extensibles a ciertas regiones latinoamericanas a las que llegó este discurso por las relaciones directas con la cultura europea.

Esta forma de ficcionalidad también estuvo asociada con una corriente de rebeldía, no solo hacia los preceptos sociales, sino, mejor aún, literarios, que permitió desajustar el modelo neoclásico previo, cuyo premisa didáctica fue rápidamente desplazada, durante el siglo XIX por tendencias mucho más libres en las que se privilegiaba las emociones, los sentimientos y los efectos sobre las concepciones racionalistas y científicas que comenzaron a asociarse con la idea de realidad, tal y como lo define Roas al señalar que la literatura fantástica es:

(...) un género que presenta fenómenos, situaciones que suponen una trasgresión de nuestro concepto de la real, puesto que tales fenómenos son imposibles, inexplicables según dicha concepción. Y para que esta dimensión fantástica se haga perceptible lo imposible debe aparecer en un mundo como el nuestro: ello permite hacer evidente el contraste, la perturbación que dichos fenómenos plantean (Roas, 2006: 10).

Roas también señala que durante este periodo el romanticismo no estuvo exento de ciertos desafíos que luego van a contribuir con un marcado sesgo negativo como, por ejemplo, el hecho de que se consideró como un movimiento literario y, por lo tanto, buena parte de los estudios se enfocaron en el problema de la creación desde el análisis estructural: morfología, temas e interpretación. Asimismo, no había un conocimiento global tal y como lo conocemos hoy, debido al desconocimiento de la reacción crítica y la recepción del texto sumado a un mercado editorial que comenzaba a crecer en términos de producción y traducción, pero también en sesgos de censura.

Fuera de la luz de la razón empezaba un mundo de tinieblas, lo desconocido, que Goethe bautizó como lo demoníaco'. «Lo demoníaco es lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por

⁴ Entre los que se pueden citar destacan “La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo” (2022); “Nuevos caminos en la teoría de lo fantástico: el tiempo y su subversión” (2021) “La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX” (2012), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011), “De la maravilla al horror” (2006), *Teorías de lo fantástico* (2001).

la razón». Y esa imagen demoníaca «esconde en su esencia la visión cósmica de síntesis de contrarios, como totalidad unificadora de rasgos, características y comportamientos antitéticos que la razón no logra comprender». Así, los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco tanto en el mundo como en el ser humano, supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista (Roas, 2001: 23).

El hecho de que lo romántico se observara como un gusto foráneo, alimentado por manifestaciones locales como el gótico inglés⁵ vinculado con el efecto de terror y angustia, más que con la especulación de la realidad y construido desde una atmósfera mórbida, perversa, macabra y grotesca⁶, ocasionó una suerte de incomprensión que Roas justifica desde cinco hipótesis: 1. una reacción en contra del romanticismo; 2 una reacción contra la traducción o la publicación extranjera; 3. una problematización por la literatura nacional; 4. una preocupación de orden moral o aleccionador; 5. una incomprensión del fenómeno de lo fantástico. Claro está que estas primeras preocupaciones tuvieron su contraparte en una gran cantidad de producción ficcional en la península y un creciente desarrollo de traducciones que permitieron un pujante movimiento que, poco a poco, comenzó a migrar a Latinoamérica.

Añado que para este último caso, la posición antirromántica también se consideraba un movimiento extranjero, clasista (especialmente en América), con una perspectiva excéntrica y cuyo actitud rebelde y escapista conducía a un pensamiento libre, contestatario y anárquico, que para épocas de emancipación resultó ser especialmente peligroso e instigador. La

⁵ Según la teoría de la novela gótica de Miriam López (2011) el principal componente de estas ficciones es el enigma como punto de partida. La oscuridad se devela poco a poco a partir de situaciones fortuitas en las que se genera una tensión y prevalece la disyuntiva entre un espacio diurno y nocturno, de ahí la importancia del cronotopo. Los motivadores del texto tienen que ver con la generación de miedo a partir de la presencia de lo sublime. En efecto las novelas góticas enfrentan al lector a temas prohibidos y tabú logrando que este se identifique con el dolor moral padecido por los protagonistas. Se trata en definitiva de contenidos condenados y censurados que frente a lo esperable no suelen aparecer por lo general expuesto de manera evidente sino que son tan solo insinuados.

⁶ Algunos de los temas enunciados por Roas (2001) dentro de esta manifestación gótica se asocian con la representación de crímenes, cadáveres y cuerpos abiertos; las situaciones de venganza y de delitos sexuales (perversión); la presencia de eventos sobrenaturales en sentido estricto; la construcción de prodigios, apariciones nocturnas, mundo de ensueño-vigilia, sucesos trágicos y conductas irracionales (locura); los problemas de carácter teológico y disyuntivas religiosas; escenificación de espacios oscuros y cerrados; los debates sobre la noción de castigo y culpabilidad; el protagonismo de los personajes monstruo y arquetipo.

exaltación individualista y subjetiva junto con su ligamen con la preocupación del pasado y no con el presente, fueron otras tantas causas de crítica.

La corriente filosófica del idealismo tuvo también su cuota de responsabilidad, ya que promulgaba la relativización de las experiencias y el desprecio por lo apariencial. Esta perspectiva consideraba que había una autonomía de las ideas que permitían crear una nueva realidad, pues las ideas sobrepasaban el significado de lo real, una preocupación que armonizaba con la literatura fantástica.

Respecto a la preocupación de orden moral es claro que para los sectores más conservadores una literatura nacida desde contextos y lenguas desconocidas iba a producir una oposición acérrima, sobre todo en tiempos en los que el nacionalismo era fundamental como proyecto ideológico.

A inicios del siglo XIX, prácticamente todas las colonias americanas se habían emancipado y construían ahora un proceso de autonomía política, económica e intelectual en el cual se priorizó una literatura nacional, políticamente panfletaria y con un sentido mimético evidente, en menoscabo de textualidades en las que el proceso creativo e imaginativo, junto a otros intereses de carácter estético, eran esenciales.

Esta lucha que desde muy temprano libró lo fantástico contra la censura, no es sino una muestra clara de la vigencia que en el pensamiento decimonónico tenía el clásico régimen horaciano: *docere et delectare*, enseñar y deleitar a un mismo tiempo, pero que, poco a poco, comenzó a superarse, especialmente con el desarrollo de una tradición literaria más independiente del contexto político y social de la época.

Las preocupaciones de lo fantástico se centraron no solo en debatir esta noción rígida de realidad, y las posibilidades que para la ficción trajo la idea de lo sobrenatural, sino también

incluyó importantes cuestionamientos del hombre moderno como la idea de Dios, la inexplicabilidad de la muerte, la representación del miedo y la culpa, los deseos y su represión, que muestran a una sociedad conflictuada por la religión, la relación con los otros y el reconocimiento de las emociones.

Lo fantástico halló también una cercanía con algunos elementos de géneros como la leyenda, vinculada siempre a una temporalidad pretérita, con una intención didáctico-moralizante, que hoy día sería imposible de aceptar, y con un bestiario corolario de comportamientos censurables. Desde esta urgencia por desligarse de los patrones neoclásicos, lo fantástico fue asimilado con las urgencias del Romanticismo europeo y, quizá como él, se visualizó como periodo, sujeto a una suerte de agotamiento, una vez que este fue desplazado por estéticas miméticas como el realismo y el naturalismo.

Para el caso latinoamericano, la unión de lo fantástico y lo romántico fue muy claro y adquirió tintes políticos⁷. Autores como Juana Manuela Gorriti⁸ (Argentina), Juan Montalvo⁹ (Ecuador), Eduardo Wilde¹⁰ (Argentina) y Eduardo Blanco¹¹ (Venezuela) fueron de los primeros en construir espacios extraños, esquizoides y en los que se conflictúa el mundo material con el espiritual y a partir de quienes luego se erigirá una tradición con referencias a los motivos europeos.

Los procesos de alfabetización de Latinoamérica, sin embargo, no pueden compararse con los del viejo continente y ello pudo ser la causa por la que, aun con más ahínco que en España, en la zona latinoamericana lo fantástico se desarrolló desde el siglo XIX con más

⁷ Equivocadamente Oviedo consideró “El matadero” de Esteban Echeverría el primer cuento romántico del continente, escrito entre 1838 y 1840 (2001, Historia de la literatura hispanoamericana: 2. Del romanticismo al modernismo).

⁸ En “El guante negro” y “Una visita infernal”.

⁹ En “Gaspar Blondin”.

¹⁰ En “Alma callejera”.

¹¹ En “Asiento 111”.

fuerza solo en los que habían sido centros culturales del periodo colonial. Contrario a lo anterior, Centroamérica y el Caribe evidencian más actividad literaria antimimética hasta muy avanzado el siglo XIX y su vínculo roza con las manifestaciones naturalistas y modernistas, estas últimas iniciadas por Rubén Darío.

De los estudios desarrollados sobre lo fantástico en el contexto Latinoamericano decimonónico la tesis de Lola López es uno de los abordajes más completos donde se señala no solo la génesis del relato fantástico en Hispanoamérica, sino también el contexto histórico cultural que propició la creación de una poética dotada de una tonalidad transgresora que evocaba aspectos como los bestiarios, el mundo de la superstición, la recurrencia a lo arcano y lo prohibido, las metamorfosis, los desdoblamientos, la locura y los fenómenos psicológicos, lo teosófico, así como los seres que ella denomina como trasmundo por su carácter monstruoso.

El cuento fantástico decimonónico se vertebra sobre una situación de tensión que problematiza la frontera entre la razón y la intuición, entre lo normal y lo que está fuera de las leyes del mundo natural, al fin y al cabo, entre lo posible y lo imposible. En la gran mayoría de los textos estudiados se ha visto que el enigma, asunto medular del cuento fantástico, suele presentarse en el centro de la narración, y sus efectos estallan en el desenlace de la historia. El sentimiento de temor e inquietud, derivados de la asimilación de lo inconcebible, que sufre el protagonista de las ficciones de misterio da lugar a un cambio en su identidad. Hemos intentado considerar qué consecuencias comporta esta estructura, cómo se formula el conflicto desde el enunciado, qué caminos ha llevado la narración para introducirse en la exploración de zonas ocultas de la realidad inmediata, cómo se corrobora la irrupción del elemento sobrenatural y cómo queda planteada su naturaleza inefable, tanto como el vacío ontológico o la imposibilidad de su explicación (López, 2009: 635-636).

Esta nueva forma de manifestación va a tener un gran desarrollo dentro de los estudios de lo fantástico sobre todo porque va a representar una evolución de los motivos románticos hacia otros más preciosistas y centrados en la problematización del individuo. Los monstruos que antes eran externos se muestran ahora desde la interioridad y se da paso a lo que autores como Ana Casas van a definir como mundos interiores:

El cambio de siglo es también el momento en que el género fantástico presenta con mayor intensidad la fusión de lo sobrenatural y lo inconsciente. Es cierto que Hoffmann y, más tarde, Poe ya habían explorado con maestría la dimensión subjetiva de lo fantástico, entendida como manifestación o proyección de los miedos y deseos más ocultos del ser humano, siempre

contemplados, y de ahí su efecto ominoso, como una amenaza para éste. Así, a diferencia de los textos que articulan el efecto fantástico a partir de la agresión de un elemento exterior –fantasma, vampiro, monstruo—, en este tipo de historias el peligro proviene del interior del propio individuo. Eso llevó a la proliferación de relatos que desarrollan el tema de la alteración de personalidad en todas sus manifestaciones: sueños, delirios, locura, desdoblamiento, influencia magnética (aquí la amenaza interior se combinaría con la exterior, con la posibilidad de que nuestra voluntad pueda ser controlada por otro ser) (Casas, 2008: 364).

La noción de límite y de isotopía del horror, tan clara en el romanticismo, ofrece durante el modernismo una insinuación hacia la deconstrucción de lo real, pues no solo se presenta lo sobrenatural, sino también lo natural. A partir ello, para finales de siglo, lo fantástico va a desarrollarse desde discursos laterales que involucran la confluencia de ideas acerca de la secularización; los debates sobre la humanidad y los riesgos de la ciencia; la subversión de la cronología; el apocalipsis y temor ante el cambio de siglo; el eros pervertido y la androginia; el esoterismo, el magnetismo, la hipnosis y el espiritismo.

Los roces con el naturalismo permitieron que también surgiera una serie de relatos en los que el enfrentamiento con un hiperrealismo cruento y macabro redirigieran la discusión sobre el determinismo social y en los que se plantea como, en ocasiones, la idea de realidad es más fantástica que la ficción. Un ejemplo claro de estas prácticas son los relatos de Horacio Quiroga¹², en quien lo fantástico es ineludiblemente devastador y conducente siempre al cataclismo, a las reflexiones existenciales y al esplín propio de la época que condujo a la tendencia decadentista:

Hacia los años 80 nos encontramos, especialmente en Francia, pero también en Alemania, Italia e Inglaterra, con la aparición de unos movimientos artísticos cuyos representantes se llamaron a sí mismos decadentistas o decadentes, y que representan ya una ideología modernista propia del siglo XX, una ideología que se fundamenta especialmente en la condena del mundo moderno y para la cual, por tanto, el concepto de decadencia se convierte en central, una ideología que apenas ya ve el lado positivo de lo que representa la modernización y sus promesas. El decadentismo es un movimiento que tuvo lugar más o menos en los últimos 20 años del siglo pasado y se prolonga en algunos casos hasta la I guerra mundial. (...)

El cultivo de estos elementos –los placeres, las neurosis, la histeria...– son los elementos de su programa existencial y estético. El decadentismo se presenta, pues, frente a una existencia horrorosa, espantosa, causada sobre todo por el progreso, por la “americanización”, se presenta,

¹² En “La gallina degollada”, “El almohadón de plumas” o “El hijo”.

digo, como una salida de índole esteticista consistente en el refinamiento subjetivista de la sensibilidad (Vilar, 1987: 24-25).

Otro elemento que marcó lo fantástico modernista tiene que ver con el desarrollo de los temas asociados con el inconsciente. El influjo que las discusiones psicoanalíticas comenzaron a tomar para este periodo se tradujo en una serie de relatos en los que se exploró un mundo intangible, lleno de especulaciones y alejados de un concepto hermético de realidad a partir de los roces con los icónicos temas de lo fantástico: la muerte, el doble y lo onírico.

En 1919 el texto titulado *Lo ominoso (Das unheimliche)* sistematiza la teorización que Freud observa sobre un aspecto ambivalente y complejo, tanto desde lo vivencial –relacionado con la práctica psicoanalítica–, como de lo ficcional –vinculado con el plano literario–. Lo ominoso se propone diferente a sentimientos como la angustia, pues aunque están relacionados, esta última es una de las tantas consecuencias de lo primero.

A través de dos métodos Freud intenta estudiar el fenómeno, primero a través de un estudio lingüístico del término en alemán y segundo por medio de una descripción de los elementos que lo producen. El rodeo lingüístico de las primeras líneas no es sino una forma de escritura ominosa en sí misma y propone la definición de que lo ominoso es aquello que se torna abominable, oculto, indecible, desentrañable y ajeno, aun estando dentro del plano de la familiaridad.

La condición perturbadora implica una confrontación con las raíces primitivas y que dentro del contexto social son castigadas como las conductas pedófilas, incestuosas, homicidas y todas aquellas que alteran el orden y que, por reprimirse, el mismo Freud vincularía con el malestar en la cultura.

El padre del psicoanálisis vuelve sus ojos a la literatura para explicar lo ominoso y reconoce en un texto fantástico el basamento para definir la teoría de lo siniestro. Con la pericia

de un ávido lector Freud hace de “El hombre de arena” de Hoffmann no solo una lectura psicoanalítica, sino también ominosa, pues está consciente de que no todo está dicho en el texto y que, en consecuencia, no todo puede ser cabalmente interpretado.

Temas como la angustia, la locura, del temor de la castración, el complejo edípico, la pulsión de la muerte, la pujanza del deseo, entre otros, son elementos que conforman la propuesta de lectura la cual, cabe señalar, ofrece una propuesta interpretativa supra e infra, esta última justificada desde las nota al pie de su escrito.

El doble, por ejemplo, es tomado como una instancia que permite la observación de sí, la autocrítica y la consecuente censura psíquica del sujeto. De la nota al pie destaca sobre todo la noción de sujeto escindido que se mira a sí mismo como un otro y que descubre, al tiempo que se enfrenta con lo ominoso externo, que se halla inmerso en la indefinición y en espacios que le son ajenos, inteligibles y extraños, esto es lo inconsciente:

Creo que cuando los poetas se quejan de que dos almas moran en el pecho del hombre, y cuando los adictos a la psicología popular hablan de la escisión del yo en el hombre, entrevén esta bifurcación (perteneciente a la psicología del yo) entre la instancia y el resto del yo, y no la relación de oposición descubierta por el psicoanálisis entre el yo y lo reprimido inconsciente. Es verdadero que la diferencia se borra por el hecho de que entre lo desestimado por la crítica del yo se encuentran en primer lugar los retoños de lo reprimido (2001: 235).

Freud asegura, además, que el doble puede asociarse con la fantasía del libre albedrío y que su formación se remonta a “las épocas primordiales del alma”, concebida, en un principio, como benévola y trocada luego en terrorífica. A ello se une la pulsión de repetición como un desdoblamiento de la pulsión de muerte, considerada como una forma del horror, de lo oculto y de lo fantasmal. Este temor deviene en parte, por el desconocimiento científico del descenso vital y también por una serie de supersticiones que se han creado alrededor del muerto y de su supuesta envidia con los vivos. Nociones como la omnipotencia del pensamiento, de lo que sobreviene la angustia al mal de ojo, por ejemplo, y al animismo muestran, desde la concepción freudiana un espíritu humano que siempre procura la proyección narcisista.

La supremacía de lo ominoso en la creación literaria se debe a que en esta las posibilidades de lo siniestro se potencializan y también se puede elegir el material con qué construir eso siniestro. Por esta razón, Freud concede a la figura del autor tanta relevancia no por que establezca los sentidos del texto, sino por orientarlos:

Frente al vivenciar nos comportamos en cierto modo pasivamente y nos sometemos al influjo del material. En cambio, el creador literario puede orientarnos de una manera particular: a través del talante que nos insta, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarlos a otro, y con un mismo material a menudo puede obtener los más variados efectos (Freud. 2001:250).

El aporte del concepto de Freud a los estudios de lo fantástico puede considerarse en tres grandes componentes que contemplan: 1. Lo ominoso como categoría de análisis textual, presente en teorizaciones como las de Tzvetan Todorov, Harry Levin y Víctor Bravo, entre otros; 2. Lo ominoso como acercamiento psicoanalítico de los textos y de escritura ominosa en sí misma, pues Freud realiza una hermenéutica del texto a partir de la cual teoriza el concepto; 3. Lo ominoso como un método de lectura en vista de que la teoría literaria posestructuralista insiste en la existencia de una interpretación inacabada que deviene de los silencios y de lo no dicho del texto.

Ante este desplazamiento que la consciencia hace de lo ominoso, otros teóricos como Rudolf Otto¹³ construye el concepto de numinoso para referirse a la experiencia frente al

¹³ “El término numinoso fue acuñado por el influyente teólogo e historiador de las religiones, Rudolf Otto. La palabra proviene del latín "numen" que significa "poder o potencia divina" (y no tiene que ver estrictamente con el noumenon kantiano). Otto desarrolló su noción de lo numinoso en su libro "La Idea de lo Sagrado", donde escribió que lo sagrado además de un componente de perfección moral tiene un aspecto numinoso. Esto es "una experiencia no-sensorial y no-racional o sentimiento cuyo objeto primario e inmediato está más allá del sí mismo", y el cual se presenta como un Gran Otro, una alteridad radical, en una condición en la que el ser humano se ve "completamente desconcertado". Es Otto el que introduce en gran medida la noción de que lo sagrado está acompañado por algo que no sólo es misterioso sino suele ser, por momentos, terrible o tremendo (el *mysterium tremendum*) y a la vez fascinante, lo cual se puede relacionar con la idea junguiana de integrar la sombra o de atravesar una especie de inframundo para alcanzar lo divino. O también con la visión de lo divino (teofanía) que es tan radicalmente otra que desconcierta y hasta perturba, como es el caso por ejemplo de la visión que tiene Arjuna de la forma universal de Krishna, que devora universos en su cuerpo y la cual recordó Oppenheimer al lanzar la bomba atómica. Otto escribe: La sensación puede llegar repentinamente como una suave marea que permea la mente con un ánimo tranquilo o de profunda adoración. Puede pasar hacia una actitud más estable y duradera del alma, continuando como un estremecimiento vibrante y resonante, hasta que finalmente se desvanece y el alma retoma su modo de experiencia cotidiana no-religiosa o profana... Tiene sus antecedentes y manifestaciones tempranas crudas y bárbaras, y luego puede de nuevo desarrollarse en algo bellissimo y puro y glorioso. Puede convertirse en la humildad silenciosa, temblorosa y muda de la criatura en presencia de -¿qué o

espacio de lo sagrado, como un límite de mayor otredad y exterioridad, y de que deviene no una sensación de abominabilidad como la propiciada por lo ominoso, sino como un efecto sorprende y crea en nosotros un efecto de maravilla.

Lo fantástico como rareza provocadora de terror o de fascinación será fuente de importantes debates posteriores como los de Roger Caillois quien en 1939 publica "El hombre y lo sagrado" (2014) y considera al menos cuatro categorías que lo componen: el miedo, el asombro, lo repugnante y el éxtasis.

El primero se asocia con la experiencia de terror caracterizada por una construcción inquietante y perturbadora; lo segundo es una categoría que incluye la experiencia maravillosa y que se desliga, hasta cierto punto, de la noción negativa anterior; lo tercero, involucra la aversión y lo grotesco; y finalmente el cuarto vislumbra una pérdida de identidad y la fusión con lo desconocido en la que los límites de lo real y lo irreal se diluyen. Asimismo, este autor argumenta que lo fantástico es un espacio de interacción entre lo conocido y lo desconocido e implica una ruptura de las normas y las categorías tradicionales, todo ello disipado con claridad en el siglo XX cuando el crecimiento de lo fantástico permitió un carácter esencialmente cognitivo y no a merced de potenciar un solo sentimiento como quizá fue la intencionalidad inicial.

Además de los criterios temporales, los inicios de lo fantástico fue definido en términos temáticos de los que Caillois supo taxonomizar solo aquellos que tenían un interés sobrenatural y de los que por supuesto no hubo referencia alguna a las posibilidades de otros contenidos que no estuvieran a su alcance y de los que se si destacaron fueron por su asidero supersticioso. La lista del llamado "Asalto a lo imposible" incluye el pacto con el demonio; el alma en pena

quién? En la presencia de aquello que es un misterio inexpresable que está en lo alto más allá de las criaturas" (Jimena O, 2017: s.p.).

en busca de reposo; la muerte personificada; la “cosa” indefinible que provoca la muerte; el vampiro; la estatua que cobra vida; la maldición de un brujo; la mujer fantasma, seductora y fatal; la inversión del orden realidad y sueño; la casa, habitación o lugar borrados del espacio; y la detección o la repetición del tiempo.

Esta conexión con las historias populares, va a sufrir importantes cambios en la evolución de lo fantástico, pero curiosamente habrá periodos en los que será una fuente de referencia para ciertos relatos contemporáneos de Centroamérica que, de manera anacrónica, vuelven su mirada a este modalidad. De los textos más citados respecto al estudio de lo fantástico, no puede dejarse de mencionar el canónica estudio de Tzvetan Todorov (1970), cuyo enfoque estructuralista dio forma a una teoría desarrollada desde el corpus occidental europeo.

La noción tradicional asociada con su propuesta define lo fantástico como aquel acontecimiento que no se explica mediante leyes conocidas. A esta falta de explicación se añade uno de los efectos que, desde la teorización del búlgaro, es connatural a lo fantástico y enfocado en el sentimiento de incertidumbre que provocan estos eventos.

Lo más discutido en esta propuesta compete no solo a este nuevo mundo integrado a lo que conocemos como realidad (que desde Todorov existe como premisa), sino mejor aún, a la relación intrínseca que frente a lo fantástico tiene lo real, pues por antonomasia uno se define en contraposición al otro. Es por ello que en Todorov el debate entre explicar el fenómeno fantástico con causas naturales o causas sobrenaturales genera esta disonancia en el texto e introduce la vacilación sea en los personajes del entramado narrativo, sea en el lector que como ente externo contempla con extrañeza los acontecimientos.

Este papel hegemónico del lector, sin embargo, está condicionado por lo que el narrador le provee y por ello la posibilidad interpretativa es indispensable en esta consideración. Esta exégesis tiene algunas particularidades: primero, el lector considera el mundo leído como real

y vacila entre la explicación natural y la sobrenatural; segundo, esta vacilación puede ser secundada por la experimentada por el personaje, o bien, el mismo texto puede tener como tema central esa vacilación; y finalmente, a diferencia de otras textualidades literarias, no incluye las interpretaciones alegóricas ni poéticas, esto último excluye la posibilidad de un carácter simbólico en el texto fantástico.

A estas reflexiones, sobre el proceso de lectura, que sin duda es uno de los rasgos que luego marcará una línea de análisis desde la metatextualidad¹⁴, se une la ya clásica categorización que trazó Todorov como una estrategia clasificatoria que, aun con sus aportes valiosos para el corpus decimonónico existente, no deja de ser una camisa de fuerza para la mayoría de textualidades del siglo XX y siglo XXI.

La dicotomía entre lo *extraño* o *sobrenatural explicado* (en donde las leyes de la realidad permanecen intactas y explican los eventos presentados) y lo *maravilloso* o *sobrenatural aceptado* (en donde se crean nuevas leyes que organizan al mundo presentado) marcó una separación de ambos elementos, pero con el tiempo, principalmente en las manifestaciones regionales de lo fantástico (el centroamericano, el caribeño, el africano, entre otros) ambas categorías se diluyen y se presentan casos en los que convergen.

Los teóricos contemporáneos van a distanciarse de esta primera clasificación y sobre todo rechazarán la idea de que todo lo fantástico mueve hacia un sentimiento de temor o terror. Esto último defendido por Todorov en los siguientes términos:

Es por esto que debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. [...] Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de poderes insólitos». Este sentimiento de miedo o de perplejidad es invocado a menudo por los teóricos de lo fantástico, aun cuando la doble explicación posible sigue siendo para ellos la condición necesaria del género (Todorov en Roas, 2001: 58).

¹⁴ Algunos ejemplos sobre la relación de lo fantástico y la metaficción son los estudios “Lo fantástico, lo agnóstico y lo ancestral en la literatura de Jorge Luis Borges” (Marín, 2012); “La metaficción y la intertextualidad: figuras de lo fantástico en la *Ciudad ausente*” (Macedo, 2010); “La metaficción y la intertextualidad como catalizadores de lo fantástico en tres cuentos de José Güich Rodríguez” (Snauwaert, 2016).

Una progresiva y necesaria evolución en el abordaje de lo fantástico condujo a una serie de teorizaciones durante el siglo XX plagadas, por un lado, de críticas a los planteamientos genéricos, temporales y aun temáticos definidos previamente; y por otro lado, con nuevas nomenclaturas que, no solo han complejizado la forma en cómo se entiende lo fantástico, sino también los roces cada vez más cercanos con los discursos miméticos en tiempos de posmodernidad y crítica ideológica que serán abordados en el siguiente apartado.

La teorización de lo fantástico más reciente busca, a toda costa, problematizar los alcances simbólicos, culturales e ideológicos de lo fantástico más que atenerse a las consideraciones temáticas decimonónicas. En esta perspectiva uno de los autores más cuestionados ha sido el que fuera el más canónico: Todorov pierde vitalidad en este nuevo debate que busca a ultranza separarse de aquella programación maniquea que funcionó para un corpus muy específico y pequeño, pero que al menos para los proyectos literarios nacidos desde fuera de occidente como Latinoamérica, África e incluso Asia resultan insuficientes.

Una de las autoras que mayor hincapié hizo sobre la necesaria ruptura con el concepto de lo fantástico predecesor fue Martha Nandorfy para quien es esencial no evadir las preguntas filosóficas acerca del concepto de realidad, ya que lejos de ser una categoría susceptible a la estructuración, es cambiante y sustentada desde la otredad. Parte de sus discusiones se centran en la contraculturalidad que engloba lo fantástico y por ello en su estudio “La literatura fantástica y la representación de la realidad” establece una serie de razones que obligan a replantear las concepciones absolutistas propuestas por Todorov, cuyas críticas resume en los siguientes argumentos:

1. La realidad y la ficción no son categorías cerradas.
2. Lo fantástico no es un género literario, sino una realidad con flexibilidad conceptual y epistemológica.
3. Las categorías de lo extraño o lo maravilloso son limitadas.
4. Lo maravilloso se emplea como un comodín para todo aquello que no sea fantástico.

5. Las diferencias categóricas son limitadas por una preocupación de carácter temporal.
6. Lo fantástico es efímero porque depende del lector.
7. El lenguaje puede crear realidades inexistentes y con ello Todorov afirmaría la existencia de una realidad inmutable y verdadera.
8. Lo poético se excluye como posibilidad explicativa de lo fantástico.
9. El psicoanálisis vino a sustituir las inquietudes que planteaban algunas categorías de Todorov como los temas del tú y yo.
10. La concepción limitada de realidad propuesta por Todorov plantea la dialéctica de elegir entre lo sobrenatural y lo natural.

Según lo anterior, las principales reflexiones que propone lo fantástico giran en torno al concepto de realidad problematizado en el relato. Si la literatura fantástica es el arte de lo imposible, corresponde una discusión sobre aquello que hemos modelado como posible y que ha estado excluido del plano imaginativo.

En términos sencillos, lo fantástico entonces es un tipo de construcción de la realidad basada en lo anticonvencional, lo sobrenatural o incluso lo metafísico que pone entre dicho la concepción inamovible de realidad, de la que se han diseñado una serie de preceptos, tal y como lo propone Alfredo Franceschi (1994).

Este filósofo sostiene que nuestra idea de realidad ha sido erigida bajo ciertos preceptos —no necesariamente ciertos—: la REALIDAD se rige bajo una condición de lo concreto; representa lo que no es una apariencia o una ilusión; congrega un conjunto de fenómenos probables; responde a un principio de verdad; se opone a la idea de apariencia; y es lo que vincula con la experiencia (interna y externa). Pese a toda esta reflexión la realidad conlleva a superar la consigna de que es todo aquello que existe en tiempo y forma, por lo tanto, depende de una concepción subjetiva de cómo pensamos el mundo y qué incluimos en él como realidad. Si se cambia la percepción de lo real, en consecuencia se cambia el sentido de esta.

Así, lo que mueve profundamente nuestro ser, es lo real, lo que podríamos llamar la serie fuerte de nuestra vida. Y llamaremos real, desde nuestro particular punto de vista, a esto o aquello, siempre que incida con fuerza en nuestro vivir. Realidad es, desde este aspecto no teórico, lo mismo que intensidad o fuerza. Lo opuesto es fugacidad, inestabilidad de lo que no atañe a nuestro vivir. Para Platón, espíritu matemático, la realidad está en las ideas, porque las ideas

viven en él. En el polo opuesto, la realidad coincidirá con la afección, con la sensación, es decir, con lo concreto. Se puede sentir intensamente la idea como se puede sentir la sensación, y, en el fondo, estos dos términos tan opuestos se unifican en ese término común los dos nos afectan (Franceschi, 1994: 165).

Más aún para la literatura fantástica, además de esta inminente amplificación del sentido de la realidad, también se incluye el concepto y problematización de la ficción desde donde se cuestiona lo verificable. Así como lo real se ha propuesto como este mundo de lo concreto, la ficción (que desde mi concepción es lo que atañe a la preocupación última de lo fantástico) se puede expresar como el arte de la abstracción, pues supera las limitaciones de lo real. La ficción como este arte de la invención muestra un espacio propio del ejercicio literario. Debido a lo anterior, y de lo cambiante que ha resultado lo fantástico, es que la crítica de Nandorfy resulta importante para reconocer la amplitud de las distintas aristas que envuelven la discusión.

En alianza con estas preocupaciones Rosemary Jackson muestra los sesgos racionalistas de los que pudo ser víctima la primera crítica de lo fantástico. Para esta autora lo fantástico se entiende como contracultura, pues es en la manifestación literaria en donde se evidencia la perturbación de las leyes del arte incluso. El carácter transgresor de esta literatura la ha confinado a espacios de marginalidad dentro del mismo canon literario dado que sus alcances modernos, además de dismantelar lo real, deconstruyen muchos de los fundamentos culturales:

Una vía para la comprensión de la función subversiva de la literatura fantástica emana de las lecturas estructuralistas, en mayor medida que de las puramente temáticas. Se ha advertido que muchas fantasías de finales del siglo XVIII en adelante pretenden socavar el orden filosófico y epistemológico dominante. Subvierten e interrogan a las unidades nominales de tiempo, espacio y carácter, al tiempo que ponen en duda la posibilidad -u honestidad- de la representación ficcional de dichas unidades. Al igual que lo grotesco, con el que se solapa, lo fantástico puede verse como un arte de la separación, que se resiste a la compartimentación, que abre estructuras que categorizan la experiencia en nombre de una «realidad humana». Al llamar la atención sobre la naturaleza relativa de esas categorías, lo fantástico se orienta hacia un dismantelamiento de lo «real», muy en particular del concepto de «carácter» y de sus asunciones ideológicas, ridiculizando y parodiando toda fe ciega en la coherencia psicológica y en el valor de la sublimación como actividad «civilizadora». En el centro de esta coherencia sistemática se encuentra un «ego» unificado y estable, y lo fantástico hace estallar esa coherencia mostrando la oscuridad del centro (Jackson en Roas, 2001:146).

Asimismo, para esta autora no existe limitante interpretativa dentro de la literatura fantástica. Desestructurar el centro como espacio de poder en el cual interviene el logocentrismo, el idealismo y el teologismo, será uno de los propósitos de la estética fantástica.

Desde esta perspectiva, se entiende que la literatura fantástica sería aquella donde el discurso de lo fantástico prima sobre otros y cuyo carácter subversivo se movería en dos vertientes: una con la configuración de los espacios relegados al campo de la irracionalidad; y la otra, con la representación de marginalidades y alteridades entre las que estaría implícita la recurrencia a temas prohibidos y la participación de seres que podrían llamarse aculturales, es decir, aquellos que escapan tanto a la lógica racional como a la social.

Lacan ha sido posible señalar que lo fantástico tiene una función subversiva en su intento de presentar un *reverso* de la formación cultural del sujeto. Si lo simbólico es visto como «la unidad de competencia semántica y sintáctica que permite la aparición de la comunicación y la racionalidad», el área imaginaria que se da a entender en la literatura fantástica sugiere todo lo que es otro, todo lo que está ausente de lo simbólico, fuera del discurso racional. Las fantasías de identidades deconstruidas, demolidas o divididas, y de cuerpos desintegrados, oponen categorías tradicionales de sujetos unitarios. Intentan llevar a cabo representaciones gráficas de sujeto *en proceso*, que sugieren las posibilidades de otros innumerables sujetos, de historias distintas, de distintos cuerpos. Denuncian las tesis y categorías de lo tético, en un intento por disolver la verdadera base del orden simbólico, allí donde se establece en el sujeto y a través de éste, donde se reproduce el sistema de significación dominante. Ello no implica que los sujetos puedan existir fuera de la ideología y de la formación social, sino que las fantasías imaginan la posibilidad de una transformación cultural radical, a partir de la disolución o la destrucción de las líneas de demarcación entre lo imaginario y lo simbólico. Se rechazan las categorías de lo «real» y sus unidades (Jackson en Roas, 2001: 148-149).

Finalmente, dentro de la línea de estudios canónicos destaco los acercamientos de David Roas quien define la imposibilidad como uno de los aspectos decisivos en la naturaleza narrativa de la ficción fantástica. De acuerdo con su planteamiento, esta literatura experimenta un cambio conceptual cuando se comenzó a relativizar el tiempo y el espacio y cuando la noción de realidad dejó de ser una medición exacta y evocó la renuncia a una unidad perceptiva.

La convivencia de esta multiplicidad de realidades que Roas sostiene desde las discusiones propuestas por la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica, la neurobiología, la filosofía constructivista y la cibercultura abogan por la idea de que no existe una realidad real, sino representaciones diversas de esta, pues: “la realidad ha dejado de ser una entidad

ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (Roas, 2011: 28) . Estos cambios son parte de la narrativa posmoderna para la cual ni el lenguaje ni la literatura son sinónimo de referencialidad, ya que esta pluralidad diluye el binomio: realidad/ficción.

En este sentido, la narrativa fantástica no es sino el “conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (Roas, 2011:30) y, por lo tanto, tiene implicaciones no solo intratextuales, sino extratextuales desde las que se permite esta constante reflexión por lo que es o no es lo real. Como bien señala el autor, asumir que lo fantástico es un mero asunto interno del relato, excluiría la implicación del lector quien no solo asume que la realidad textual es semejante a la suya, sino que sus propios códigos son los que determinan la presencia de lo imposible en la ficción, ya que la realidad mostrada no es compatible con su horizonte de expectativas.

Por tanto, como resulta evidente, lo fantástico descansa sobre la necesaria *problematización* de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real. La poética de la ficción fantástica no sólo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha existencia tanto dentro como fuera del texto (Roas, 2011: 36).

Este aspecto receptivo del texto es fundamental, como se verá en el capítulo II, para reconocer lo fantástico de los textos y algunos matices que se muestran si seguimos la perspectiva de lo inusual, pues para este último sí opera el autoreconocimiento del lector en la realidad textual, pero no la irrupción de lo imposible; todo lo contrario: en la lectura de la ficción aun cuando se reconoce algo extraño, el personaje lo asume como un fenómeno natural e inherente a su realidad; es decir, se propone que dentro de la realidad lo insólito sí existe y se mantiene dentro de los límites de lo posible.

Esta distinción aplicaría también para las que Roas crítica como narrativas pseudofantásticas en las que no existe el conflicto entre esas dos realidades, y que consideran que lo fantástico no es sino una extensión de la realidad, lo cual no es cierto en el plano de lo extratextual. Textos donde intervienen seres divinos, hadas o seres extraordinarios escapan a

este orden de lo fantástico, pues se normaliza la imposibilidad (como en el relato maravilloso, el realismo mágico, la alta fantasía, las leyendas) o bien se introduce una explicación racional como en algunas novelas góticas.

Queda por agregar que la tesis de Roas también sostiene que las ficciones fantásticas no pueden serlo de manera global; es decir, para que lo fantástico surta efecto debe haber una construcción realista que permita representar el recurso de verosimilitud y ciertos procedimientos que generen un efecto de lo real, tales como descripciones minuciosas, personajes, espacios, referentes, entre otros. Una vez que el lector se familiariza y “abandona su escepticismo”, lo imposible permite crear la ruptura y el estremecimiento esperados:

La voluntad de construir un mundo ficcional semejante a la del lector implica, como hemos visto, que el narrador ofrezca una descripción realista y detallada de ese mundo. Sin embargo, en el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible su expresión suele volverse oscura, torpe, indirecta. El fenómeno fantástico, imposible de explicar, supera los límites del lenguaje; es por definición indescriptible porque es impensable (Roas, 2011:128).

Esta retórica de lo indecible da cuenta de la imposibilidad de enunciación y deriva en evocaciones, vaguedades, silencios o tenues referencias a esto que precisamente no puede nominarse. Aun cuando este sea un recurso que también utiliza la literatura realista, Roas sostiene, sin caer en un esencialismo lingüístico, que no existe un lenguaje fantástico en sí mismo, sino una forma de usar el lenguaje.

Esta brevísima revisión conceptual de lo fantástico permite contar con un panorama teórico que será ampliado en el II apartado, en relación con los aspectos similares y diferenciadores entre lo fantástico y lo inusual y su desarrollo en el contexto centroamericano. Es necesario señalar que algunas aproximaciones de lo fantástico no han sido de estricto cumplimiento en contextos fuera de los anglosajones y europeos, por lo tanto, conocer los abordajes críticos desde un corpus latinoamericano (ampliado luego a la región centroamericana) y las exploraciones conceptuales que, a raíz de ello se han realizado, son materia del siguiente apartado.

1.2. TEORIZACIONES DE LO FANTÁSTICO DESDE UN ENFOQUE LATINOAMERICANISTA

Los abordajes sobre lo fantástico que, desde la visión latinoamericana se han generado, han sido múltiples y muchos de ellos han ampliado y modificado parte de las conceptualizaciones emanadas de las teorizaciones europeas y norteamericanas. Los centros desde los cuales se han hecho estas discusiones se ubican mayoritariamente en el Cono Sur del continente debido a su enorme producción textual de lo fantástico que, desde mediados del siglo XIX, priorizaron este discurso frente a otros vinculados a los procesos nacionalistas o fundadores del estado-nación.

Argentina principalmente ha sido un espacio que, por sus cercanías con Europa, permitió que desde muy temprano los roces con lo fantástico se desarrollaran de manera sistemática y mucho más constante que en el resto de Latinoamérica; la apertura editorial, el impulso de programas didácticos, el proyecto de alfabetización, el conocimiento intertextual, el culto por la lectura y el poliformismo cultural son algunas razones que permitieron la gestación de un corpus robusto y constante en producciones ficcionales no miméticas.

Autores como Juana Manuela Gorriti, Eduardo L. Holmberg, Jorge Luis Borges, Bioy y Casares, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Leopoldo Lugones, Manuel Mujica, Ana María Shua, María Granata, Enrique Anderson Imbert, Vicente Barbier, Julio Cortázar y más recientemente Angélica Gorodischer, Samantha Schweblin y Mariana Enríquez, han sido solo una pequeña muestra de un extenso semillero literario que ha derivado también en el surgimiento de la inquietud crítica por definir este fenómeno.

La propensión a temas filosóficos, la reflexión metatextual y el cuestionamiento de lo real determinaron la producción de textualidades en las que la alteridad ha instaurado una discusión en torno a las posibilidades que lo fantástico en la época posmoderna puede ofrecer.

No es extraño que con estas inquietudes buena parte de los autores críticos de lo fantástico en América Latina sean de origen argentino y que, desde esa espacialidad, definan lo fantástico con ojo crítico, tal y como lo hace Ana María Barrenechea (1972), cuya tesis sostiene que, a diferencia de lo planteado por Todorov, en lo fantástico no existe una riña con lo poético y lo alegórico. Su propuesta incluye lo siguiente:

Proponemos para la determinación de que es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov. Así se forman las subclases de:

Contraste de	LO A-NORMAL /	LO NORMAL	Solo LO NO A-NORMAL
Como	PROBLEMA	Sin PROBLEMA	
	Lo fantástico	Lo maravilloso	Lo posible

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (Barrenechea, 1972: 392-393).

Aun cuando esta categorización puede ser cuestionable, el aporte de Barrenechea radica en la creación de una tipología que amplía la forma de entender lo fantástico en un contexto diferenciado; una crítica que, como ya se vio, Martha Nandorfy también recapituló haciendo las mismas críticas que, un par de años después, señaló la autora argentina colocando las textualidades latinoamericanas como paradigma y que Barrenechea amplía en los siguientes términos:

I) Nivel semántico de los componentes del texto: 1. Existencia de otros mundos: dioses o poderes maléficos y beneficios; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares; mundos de naturaleza indefinida; 2. Relaciones entre los elementos de este mundo, que rompen el orden reconocido: tiempos; espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto.

Esta última distinción podría comprender los íconos o simulacros: los sueños, los espejos y reflejos y, entre ellos, el arte (literatura, teatro, pintura, escultura, fotografía, película); los dobles (desdoblamiento del sujeto, o confusión sujeto/objeto); la rebelión de la materia (inanimado contra animado), de los animales y de las plantas (humano contra no humano).

II) semántica global del texto: 1. La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo. No se duda de que seamos seres vivos, de carne y hueso, pero se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan ("El Chac Mool", de Carlos Fuentes; Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones; "Insolación", "El fantasma", "El síncope blanco" de Horacio Quiroga); 2. Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia. Lo otro nos "contagia de irrealidad", como dice Borges (pensemos en "El

oxolotl" o "La noche boca arriba" de Julio Cortázar y en toda la obra de Macedonio Fernández) (Barrenechea, 1972: 400-401).

La también argentina Rosalba Campra, una década después, va a establecer una discusión que, en cierta manera, supera las de Barrenechea porque lejos de establecer más categorías, sobre la crítica todoroviana, propone la idea de lo fantástico como una isotopía de la transgresión a partir de siete ejes que muestran el quebrantamiento de lo fantástico en múltiples niveles.

La autora parte de una idea de lo fantástico como un producto de la imaginación que permite la oscilación permanente y una definición en negativo. Considera que es insuficiente establecer la dualidad realidad-fantástico, pues el texto fantástico produce realidades también. Si esto no se concibe así, todo en el texto se asumiría dentro del campo de lo no real y, por lo tanto, pensar en lo que existe y en lo que no, reduce la lectura. Esta propuesta implica una transgresión en el propio concepto de lo fantástico. Para Campra lo más importante en lo fantástico es tener presente la noción de escándalo racional y divide el estudio de lo fantástico en los elementos sustantivos y los elementos predicativos¹⁵, cuya clasificación responde a lo siguiente:

1. Elementos predicativos

Concreto: leyes espacio-temporales (objetividad)

Abstracto: carencia de leyes (subjetividad)

Animado: humano, animal, vegetal

¹⁵ "Dentro de las categorías predicativas, se puede establecer la oposición concreto/abstracto (no utilizo los términos materia/espíritu, propuestos por Todorov, porque tienen una excesiva connotación ideológica, ni los de real/irreal porque, a pesar de que lo concreto aparezca como única realidad del personaje, el segundo término es tan real como el primero, sólo que lo es en otro plano). Por «concreto» se entiende aquí, simplemente, todo lo que está sujeto a las leyes de la temporalidad y de la espacialidad: tiene un volumen, un peso, ocupa un lugar en el espacio, y su existencia está probada por una experiencia colectiva que lo afirma como real: responde por lo tanto a un código general. Lo «abstracto», en cambio, se escapa a todas estas reglas, responde a un código individual o reducido a un grupo, y carece de materialidad" (Campra en Roas, 2001, p. 162).

"Un segundo grupo de temas se organiza en torno a los ejes que constituyen las categorías de la enunciación (categorías sustantivas): la identidad del sujeto, el tiempo, el espacio. Las fronteras se definen en este caso entre yo/otro; ahora/pasado y/o futuro; acá/allá. Lo fantástico implica la superación y la mezcla de estos órdenes: el yo se desdobra y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia. Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica. Es éste el eje predominante de la literatura fantástica de hoy, en la que se ven proliferar desdoblamiento, usurpaciones del yo e inversiones temporales" (Campra en Roas, 2001, pp. 164-165).

- Inanimado: vida-muerte
- 2. Elementos sustantivos
 - Desdoblamientos
 - Yo/otro; ahora/pasado y/o futuro; acá/allá

Este eje presenta una transgresión semántica en la que se amplían las manifestaciones de lo fantástico y se incluyen consideraciones sobre la voz narrativa, los personajes o el lector. Para ello, las condiciones que ofrece Campra son mucho más diversas y engloban relaciones en las que “Coinciden personaje y narrador en la afirmación del acontecimiento fantástico; Coinciden personaje y destinatario; Solo el personaje afirma el acontecimiento fantástico; Coinciden narrador y destinatario; Solo el narrador afirma el acontecimiento fantástico; Solo el destinatario afirma el acontecimiento fantástico”.

Otros aspectos que considera la autora son el concepto de la verosimilitud en el “hay secuencias narrativas que fingen la realidad” (algo en lo que insiste Roas siguiendo a Barthes) y la sintaxis como un rompimiento con el sistema de dos elementos y la disolución de los límites entre ambos. Esta sería una transgresión de los órdenes binarios que siempre han fungido como base para la discusión de los mundos (el real y el imaginado).

La transgresión que se produce en el plano semántico es el resultado de una acción. De aquí se deriva que a nivel sintáctico la estructuración más simple del relato fantástico se presente con la siguiente articulación: indicación de los límites, es decir, la definición explícita o implícita de la existencia de dos órdenes irreconciliables (situación de equilibrio); transgresión de los límites (situación de ruptura); y como conclusión -y ésta es la diferencia más vistosa en el plano sintáctico entre el relato fantástico y otros tipos de relatos- una reintegración del equilibrio ni necesaria ni completa (Campra en Roas, 2001: 181).

El discurso de lo fantástico implica entonces la transgresión desde el ideario socio-cultural, pues según Campra nada en esta manifestación es gratuito e inocente, sino que está cargado de una serie de valores simbólicos y contextuales que, desde el abordaje de este estudio, es transcendental por tratarse de una representación donde impera la crítica ideológica que sustituye la obviedad de los textos miméticos.

Finalmente, la síntesis del pensamiento de Campora se halla en la idea de la transgresión como isotopía, en tanto que son justamente los mundos adversos, reprimidos y de alta complejidad cognitiva los que saltan en el ejercicio fantástico y desde los cuales se intenta entablar un diálogo con la otredad en todas sus manifestaciones, incluida la propia autopercepción. Esta sería la transgresión de la transgresión.

Otra aproximación al concepto de transgresión es la noción de alteridad propuesta por el venezolano Víctor Bravo en su texto *La irrupción y el límite* (1988) desde donde se define lo fantástico, cuya génesis la alía con un acontecimiento narrativo basado en la alteridad, en tanto que parte de un cuestionamiento de lo real, sin que por ello se prescinda de los procesos ideológicos en los que toda producción literaria está inmersa. Lo fantástico es una suerte de discurso subversivo porque cuestiona la realidad misma, presentando lo extraño y lo ajeno a la racionalidad, pero también porque es un lugar propicio donde convergen otros discursos prohibidos y tabú como la sexualidad, la locura y la manifestación del mal en todas sus formas lo cual no requiere la subordinación a un espacio real, entendido como “el conjunto de lógicas, acontecimientos y contextos previsibles en los cuales el sujeto actúa” (1988: 19).

Desde su concepción el enfrentamiento entre la representación de lo propio literario (productividad) y la exterioridad de ella misma, esto es el mundo real, permite la funcionalidad de la literatura fantástica, en tanto que construye un universo regido bajo otros preceptos. La representación del objeto literario en sí, junto a esa otra realidad, parece ser el interés primero de lo fantástico, al tiempo que diluye los límites entre lo real y lo ficticio. No en vano Louis Vax (1965) señalaba que lo fantástico es un auténtico escándalo de la razón, pues se mueve dentro de ambos espacios sin que tenga que estar confinado a la exclusividad de uno u otro.

Paralelo a ello, se entiende que lo fantástico no tiene una sola manera de manifestarse y por ello Bravo concibe el horror, la irrisión y el absurdo como tres posibilidades de lo

fantástico, desde donde lo paródico, lo escatológico y lo digresivo participan del hecho literario. Lo fantástico es, entonces, una posibilidad para que los discursos extraoficiales se manifiesten y emerja lo prohibido y la crítica a la cultura oficial, a través del cuestionamiento de las instancias de poder que la sustentan.

Esta forma de cuestionar los preceptos establecidos también rige para la misma nomenclatura de lo fantástico, como lo propone Graciela Speranza (2006) desde la concepción del llamado “realismo idiota” que denuncia la idea de mimesis como recurso literario en menoscabo del carácter lúdico y diferenciador. Para esta autora la pretensión “realista” de autores como Flaubert y la idea de ilusión objetiva de ciertas propuestas de Borges (creador de una referencialidad enciclopédica inexistente) no es sino una propiedad de lo literario desde donde se crea lo imposible, pues nada más lejano de lo representado que lo real.

Si de algo nos han convencido las parábolas más extremas de la literatura moderna es de la inadecuación esencial entre el lenguaje y lo real. Pero el escritor no se resigna. El deseo de alcanzar la realidad renace transfigurado incesantemente y los *expedientes verbales, a menudo muy locos*, con los que cada escritor niega, enfrenta o intenta burlar esa falta de paralelismo podrían organizar toda la historia literaria en una sucesión variada de “realismos”. La literatura es así categóricamente realista y obstinadamente irrealista (la paradoja es de Barthes), *cree sensato el deseo de lo imposible* (Speranza, 2006: s.p.).

De igual manera, María Celeste Aichino (2014)¹⁶ considera que el contraste con lo real no puede entenderse como el contraste con el realismo (como género literario diferente al concepto de realidad). Los textos literarios ofrecen una configuración de sensación de realidad desde ciertos modelos narrativos como los establecidos en el siglo XIX, pero deconstruidos principalmente desde las textualidades posmodernas donde se muestra una auténtica disputa

¹⁶ En esta problematización del realismo, la autora menciona las diferentes formas en como algunos autores al calificado el realismo que desde lo literario no puede ser real, sino solo una posibilidad de él, de ahí que mencione el “realismo intranquilo” –en el caso de Pampa Arán y Susana Gómez–; el “realismo agujereado” –para Elsa Drucaroff– el “realismo despiadado” –de Luz Horne–; el “realismo inverosímil” –según Marina Kogan–; el “realismo atolondrado” –tal como lo entiende Washington Cucurto–; el “realismo incierto” (o inseguro) –desde Marcelo Cohen–; y el “realismo delirante” –concebido por Alberto Laiseca– (2014: 4).

entre el mundo representado y el mundo referenciado, como sucede con Macedonio Fernández para quien la realidad es aspecto inestable y de “todoposibilidad” (2014: 3).

La pretensión de los realismos por figurar el mundo real ha sido una cuestión que la literatura de lo fantástico ha sabido abordar desde una dinámica mucho más lúdica y menos exacta. Aquello que llamábamos fantástico, desde la concepción de Aichino, no es sino un realismo con nuevas dimensiones.

Según Danto, “el arte contemporáneo se rehúsa a ser definido por las narrativas que lo sostuvieron, la de la mimesis, la de la autonomía, la de la pureza”, a lo que Arán agrega la de la clausura genérica. Por eso, Arán afirma que “el género fantástico se ha de-generado (sin connotación negativa), ha perdido la regularidad genérica convertido en un *hipergénero* y al hacerlo exalta un camino de búsqueda, favorecido por nuevas condiciones culturales”, en las cuales “los lectores de hoy establecen la legibilidad genérica a partir de otros códigos (el del cine y la TV)” (Arán, 2009: 21).

Incluso podríamos dar un paso más y cruzar estas nociones actuales, y ampliadas, del fantástico con otras elaboraciones teóricas recientes que toman en consideración al grotesco. Nos referimos a las reflexiones de Rocco Carbone y Soledad Croce, quienes consideran al grotesco moderno como una continuación enriquecida o modificada del realismo grotesco carnalesco analizado por Mijail Bajtin (2014: 10).

Otras revisiones que se han hecho de los estudios de lo fantástico en la región latinoamericana son los del cubano José Manuel Sardiñas en *Teorías hispanoamericanas de lo fantástico* (2007) para quien lo fantástico es:

(...) un texto literario generalmente narrativo en el que, en primer lugar, coexisten dos formas de mundos fictivos construidas con arreglo a leyes ontológicas inconciliables y, en segundo lugar, se manifiesta un conflicto -o choque o ruptura- entre esas dos formas de mundos. Otros rasgos atañen a los efectos de la manifestación del conflicto, a la sintaxis narrativa y al aspecto verbal o estilístico (2007: 7).

A partir de esta concepción el autor señala la importancia de los efectos intelectuales del texto fantástico los cuales pueden ser perceptibles por algún actante textual o bien por el lector. El campo abierto de la polisemia junto con la exploración verbal son elementos que definen el fenómeno, cuyo carácter esencial puede ser debatido, debido al roce con otras prácticas como el “realismo mágico, real maravilloso, literatura del absurdo, surrealismo, ciencia ficción y narrativa policial” (2007, p. 8). Igual que ya lo propusiera Víctor Bravo, es el principio de choque (irrupción) el que permite la operancia de lo fantástico:

Puesto que el surgimiento de un choque entre una zona o representante de nuestro mundo y la otredad dista de ser un suceso colateral en un texto fantástico todo lo contrario: es su centro-, sus efectos son perceptibles, y normalmente los percibe y señala alguna entidad textual; el protagonista, otro personaje, el narrador, el lector implícito; los efectos abarcan un amplio rango entre el terror y la mera conmoción intelectual (temor, angustia, ¡incertidumbre, extrañeza, inquietud y otros). Las acciones narrativas, por su parte, se estructuran -como, por demás, en todo relato de intriga- de manera ascendente hacia el clímax o hacia lo que, extrapolando el término de la *ghost story*, puede denominarse momento de la aparición. En el nivel verbal, son frecuentes las expresiones de inseguridad o duda, resultantes de la proximidad a lo otro o a lo desconocido, y las que en la primera lectura se toman en sentido figurado pero posteriormente -en la relectura real o mental, completa o parcial, que es forzoso hacer- demuestran su sentido recto o literal; es decir, frases o palabras de una bisemia o polisemia artísticamente muy marcada (Sardiñas, 2007: 8).

Sardiñas también establece un intento historiográfico de lo fantástico y propone tres etapas para su desarrollo: la primera de ellas incluye la década de 1940 y los prólogos de las antologías de Bioy Casares y Borges. Estos prólogos, en los que se justifica la integración de ciertos textos como fantásticos, pecan de una clásica selección temática (por argumento), o bien, siguen la clasificación de Torodov de acuerdo con el nivel de explicación de los hechos sobrenaturales. Esta década, además, propone la propia teorización, principalmente de Borges, sobre la literatura fantástica:

Las primeras aproximaciones corresponden a la década de 1940, en consonancia con el auge que la narrativa fantástica comenzaba a experimentar. Son trabajos además escritos por dos de los más notables cultivadores del género, Borges y Bioy Casares, quienes continuarían pronunciándose sobre el tema en conferencias, prólogos y entrevistas, a lo largo de las décadas siguientes. Sus puntos de vista tienden más a la delimitación de una poética del género en el sentido tradicional, con rasgos a veces un tanto normativos y de base sobre todo empírica, que a una conceptualización con un grado de abstracción demasiado alto o abarcador. No obstante, a ellos se deben varias observaciones que han conservado una prolongada vigencia y que se, han rescatado desde el discurso teórico posterior (Sardiñas, 2007: 31).

El segundo periodo Sardiñas lo traza de 1950 a 1960 con las conferencias de Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Pinero: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (1957) y *La literatura fantástica en Argentina* (1957); de Enrique Anderson Imbert: *La originalidad de Rubén Darío* (1967); de Emilio Carilla: *El cuento fantástico* (1968) y de Ángel Rama: *Fantasmas, delirios y alucinaciones* (1969). Es un período cuyo interés se centra en encontrar definiciones generales de la literatura o de la categoría de lo fantástico e intenta ir más allá de los temas. (Sardiñas, 2007: 31).

La última periodización la ubica de 1970 a 2005, cuando aparece el canónico estudio de Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (1970) y emerge la mayor cantidad de estudios sobre todo generados desde Argentina y México. Para esta época destacan tres estudios de Ana María Barrenechea: *Ensayo de una tipología de la literatura Fantástica* (1972), *La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género* (1979) y *El género fantástico entre los códigos y los contextos* (1991). También menciona el libro *Teoría de lo fantástico* (1976) del peruano Harry Belevan de quien señala:

Su objeto es establecer una «sintomática» de la literatura fantástica, con miras a lograr en algún momento «una preceptiva general de lo fantástico», conceptos ambos -el de lo fantástico y el de la literatura correspondiente- que de modo general se diferencian aquí. Belevan busca «lo que podríamos denominar el epistème fantástico», «el detonante causal más que el efecto, su irreductibilidad más que sus formas, el espíritu más que la letra; en una palabra, [...] el *ontos* constitutivo de lo fantástico literario» o lo que acaba por llamar «el epistema» o esencia de aquel concepto, valiéndose de una etimología un tanto rara. «Más que un semio [...] -dice- lo fantástico lo entendemos como una *signálética* [...]» sólo irradia señales y síntomas, carece de organización semántica. Y esa señalética constituye una «descripción fantástica», que es lo más próximo a una noción tangible de operación literaria, aun cuando no se identifique con ninguna manifestación concreta: «un equilibrio muy particular de escritura y de ambientación». La fuente de este concepto se halla, aclara Belevan, en lo Unheimliche, como lo replanteó Freud (Sardiñas, 2007: 17-18).

De este periodo son también los abordajes de las autoras argentinas Susana Reisz “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria” (1979); y Rosalba Campra “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión” (1981), “Fantástico y sintaxis narrativa” (1985) y “Los silencios del texto en la literatura fantástica” (1991); de la mexicana Flora Botton Burla “Los juegos fantásticos” (1983); del argentino Jaime Alazraki *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983) y “¿Qué es lo neofantástico?” (1990); del venezolano Víctor Bravo *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción* (1988); del boliviano José Sanjinés *Paseos en el horizonte* (1994); de la argentina Pampa Olga Arán *El fantástico literario* (1999); de la mexicana Ana María Morales *Las fronteras de lo fantástico* (2000); del mexicano Rosario Fortino Corral Rodríguez *La narrativa fantástica en México: época moderna* (2000); de la argentina Andrea Castro *El cuento fantástico en México: los últimos cincuenta años* (2004); y

del mexicano Rafael Olea Franco *El reino fantástico de los aparecidos* (2004). De toda esta exhaustiva revisión Sardiñas concluye que:

Es el lapso más rico y variado, en que ven la luz los estudios más rigurosos, también académicos, y en que se produce un intercambio más activo y polémico con las teorías europeas y norteamericanas. Comienza con la irrupción del estructuralismo francés, y en años sucesivos ha dado cabida además a conceptos procedentes de la estética de la recepción, de la semiótica de la Escuela de Tartu, de los estudios bajtinianos, de la comparatística y de la filología medieval y clásica, entre otras perspectivas. Es también el periodo en que, una vez conseguidas definiciones más satisfactorias o por lo menos más sutiles sobre el estatuto genérico de lo fantástico, se hace posible la exploración de temas más profundos y específicos o la revisión de aspectos hasta entonces descuidados (Sardiñas, 200: 32).

Finalmente mencionado que una revisión no menos exhaustiva sobre los aportes teóricos generados en habla hispana se halla en el artículo “Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión” (2013) de Alfons Gregori i Gomis.

Como conclusión de este apartado puede señalarse que la síntesis de las teorizaciones presentadas permite identificar que lo fantástico sigue siendo materia de discusión para la producción textual latinoamericana desde abordajes múltiples y, en algunos casos, contrarios entre sí. Algunos de los énfasis mencionados definen lo fantástico en función del efecto que genera (incertidumbre, duda, miedo, terror, incomodidad, asco); de las implicaciones contextuales (lo social, lo político, lo religioso, lo ideológico); de la relación con estéticas o movimientos literarios (romanticismo, modernismo, vanguardia, posmodernidad); del diálogo con perspectivas teóricas (metaficción, feminismo, biopoder); o bien, del establecimiento de vínculos disciplinares (antropología, psicoanálisis, psicología, mitología, etnografía, esoterismo, filosofía).

Algunas otras perspectivas redujeron lo fantástico a un asunto de naturaleza meramente temática (brujería, muerte, amor trágico, animismo, entre otras) y arquetípica (fantasmas, demonio, dobles, vampiros, villano, femme fatal, monstruo) otras profundizaron en la relación con aspectos más complejos como la noción de realidad (y su anverso); las modificaciones del

espacio y el tiempo; el ser humano y la divinidad, el sueño y el desdoblamiento, entre otros, para lo que sin duda se requería una amplificación de criterio como el que ha prevalecido en las discusiones del siglo XX y del XXI. Las preocupaciones que sortean lo fantástico entonces comienzan por los problemas en la definición conceptual que desde mi concepción tiene implicaciones que incluyen:

1. La imposibilidad de una única definición.
2. El carácter ambivalente y enigmático de su naturaleza de estudio.
3. La coexistencia de una nomenclatura similar que no debería pensarse como excluyente.
4. La dependencia de la percepción lectora y el mundo extratextual que lo acompaña.
5. La apertura metodológica para su estudio desde la multidisciplinariedad.
6. El uso de un sistema racional y científico para un objeto que se resiste a ello.
7. La problematización de un fenómeno que va más allá de lo literario en tanto implica una varianza en la conceptualización de lo real.
8. La inexistencia de consenso para determinar si es género, periodo, discurso, movimiento, modalidad u otro.
9. La vecindad con otros modos literarios como lo maravilloso, la alta fantasía, la ciencia ficción, lo real maravilloso, el realismo mágico, lo mítico, y recientemente su matiz inusual.
10. El cambio en la aproximación: de lo estructural a lo semiótico, de la recepción de la filosofía ontológica sobre la realidad.

Esta variedad en el abordaje de lo fantástico ha permitido que se generen formas diversas para su estudio en las regiones menos canónicas respecto a la producción literaria. Si bien es cierto, Centroamérica no puede compararse con el desarrollo teórico de los países como México y Argentina, es cierto que existen algunos estudios críticos que permiten revisar la preocupación de la academia por visualizar estas producciones y que también contribuyen a justificar la continuidad de lecturas académicas sobre las propuestas emergentes. En el siguiente apartado, por lo tanto, se anotan algunos textos, artículos y tesis que han tratado el

tema y que nos permitirán posteriormente reconocer su relación con el concepto de lo inusual, cuyo germen se halla en lo fantástico.

1.3. ALGUNOS ANTECEDENTES SOBRE EL ESTUDIO DE LA LITERATURA CENTROAMERICANA

La literatura contemporánea latinoamericana y específicamente centroamericana ha pasado por un proceso de evolución gestado desde finales siglo XIX con la apropiación de manifestaciones, si se quiere, exocanónicas para su tiempo como el Modernismo. La emblemática figura de Rubén Darío permitió la construcción de una estética que, a todas luces, tuvo un fuerte vínculo con las manifestaciones de lo gótico y la fantástico y es ahí en donde podría establecerse la fuente de esta estética que hoy tiene un carácter mejor definido en la región.

Debe aclararse que, siguiendo la tónica general de lo fantástico en la región latinoamericana, para la centroamericana el desafío ha sido aún más grande en vista de que pese a la cercanía geográfica, las diferencias culturales entre los países, sumado a la poca movilidad editorial, han hecho que poco se conozca de las posibilidades críticas existentes entre los países del istmo. Sin embargo, y para bien nuestro, un reciente estudio sobre el desarrollo de la fantástico en Centroamérica, esclarece lo acontecido en los cuatro países de estudio y cuya descripción se avecina como parte de esta preocupación por evidenciar las carencias teóricas y críticas ya señaladas.

Los estudios existentes sobre la literatura no mimética se han desarrollado de manera asistemática y se hallan prácticamente ausentes de las historiografías oficiales de cada país en cuestión durante el siglo XX. Prevalecen los artículos académicos de análisis particulares de textos en los que se señalan los rasgos poco realistas de los relatos. Sin embargo, la reflexión

sobre el fenómeno que motiva este tipo de literaturas se ha incrementado en el siglo XXI y es ahí donde se concentra la búsqueda de fuentes que ayuden a entender mejor su evolución en Centroamérica.

La literatura centroamericana es joven. Si se observa la extensa tradición de escritura ficcional en el continente, se evidencia que este ingreso literario fue tardío y comenzó su ascenso hasta muy entrado el siglo XIX. Esta ausencia de estudios sobre las primeras manifestaciones ha permitido que en los últimos años del siglo XX haya proliferado una serie de publicaciones, muchas de ellas asociadas al desarrollo de proyectos de investigación¹⁷.

A la diversidad conformada por países con características sociopolíticas y dinámicas culturales diferentes, se suma una realidad editorial que no se asemeja a la de las grandes urbes literarias como México y Argentina, ya sea por falta de recursos económicos que financien proyectos culturales, ya sea por falta de apoyo institucional de los gobiernos e incluso por amenazas a la libre expresión creativa en algunos de estos países, cuyos estados han asumido el totalitarismo como forma de control político.

El mismo contacto con las novedades narrativas, y de cualquier otro género literario, sigue siendo una traba importante en el reconocimiento de nuevos fenómenos, así como su posterior difusión y estudio. Han sido los proyectos editoriales más artesanales los encargados de agilizar la movilización de recientes tendencias entre las que las literaturas no miméticas se

¹⁷ Ejemplo de ello es el proyecto “Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas” (1995) de la Universidad Centroamericana (UCA) de Managua junto al Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CICLA) de la Universidad de Costa Rica con las cuales se ha intentado forjar parte de la ausente historiografía literaria de la región con publicaciones como las siguientes:

- *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica* (Mackenbach, 2008);
- *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo* (Grinberg Pla, Valeria y Ricardo Roque-Baldovinos, 2009);
- *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (Cortez, Beatriz, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada, 2012);
- *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución* (Héctor M. Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman, 2018);
- *Memoria, escritura y miradas de la Centroamérica decimonónica* (Fumero Vargas, Patricia, 2022);
- *Textualidades indígenas y discursividades coloniales* (Rodríguez Cascante, Francisco, 2022).

asoman con timidez en vista de lo avasallador que resultó para la región la producción de tres tipos de literatura dominante: la nueva novela histórica, el discurso testimonial y, más recientemente, la novela negra o policiaca, eclipse las tres del desarrollo crítico de Centroamérica.

El boom de la narrativa latinoamericana surge con fuerza a mediados del siglo XX cuando comienza el desarrollo de distintos momentos de promoción para universalizar las letras del continente. Desde 1940 inicia esta transformación que implica el paso de una literatura regional a una literatura universal, con autores como Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges y Alejandro Carpentier, quienes figuran como modelos de una escritura que declara la obsolescencia de la narrativa social y roza las aún vigentes vanguardias a través de innovaciones estéticas que, hasta esa fecha, se siguen escribiendo en la zona. Condiciones como la innovación del lenguaje en tema y forma, permiten hablar de una superación de la narrativa suprarregional o telúrica junto a la preeminencia de la novela como género estelar del siglo XX.

Estos signos de transformación van a ser también importantes para los narradores de 1950 como Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, José María Arguedas, José Lezama Lima y Juan Rulfo representantes todos de una narrativa mucho más personal y con grandes influencias internacionales como Faulkner, Kafka, Joyce y Sartre. Para estos autores la deconstrucción novelesca permite la creación de una nueva forma narrativa, una mucho más monológica y que manifiesta una alianza indestructible entre el concepto narrativo y la exploración lingüística.

Este proceso de transformación latinoamericana llegó a la cúspide con el boom latinoamericano que a partir de 1960 es ya una manifestación de liderazgo literario en el mundo hispano. Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e incluso otros autores que han reclamado el prestigio internacional como Guillermo Cabrera Infante y

José Donoso fueron los promotores de la auténtica renovación de las letras latinoamericanas, aunque agrupados más por razones de mercado, que por criterios estéticos o generacionales.

Este, que ha sido calificado como el periodo más significativo de la literatura latinoamericana del siglo pasado y quizá el más estudiado de la región, tiene algunas particularidades que permitieron el reconocimiento literario, pero también un deterioro de aquellas narrativas o poéticas que abiertamente se diferenciaron de las propuestas de los autores hegemónicos.

Lo primero que debemos señalar es que no todos los novelistas fueron innovadores, algunos de ellos más bien reciclaron formas anteriores y su logro efectivamente fue aprovechar la influencia del mercado editorial del momento, principalmente representado por la Casa de las Américas y la editorial Seix Barral. Esta creación de los grandes relatos latinoamericanos en los que se caricaturizaba la realidad y se llevaba a extremo de crítica exacerbada, permitió también una concepción lúdica de la literatura que va más allá del cumplimiento de un proyecto político social como había sucedido a inicios del siglo XX; el recurso paródico y este auténtico compromiso con la literatura misma permitió la creación de poéticas auténticas que allanaron, sin duda, el camino para otras textualidades como la literatura fantástica.

Otra etapa de la literatura latinoamericana que complementa las anteriores y que quizás es la más contemporánea a la que se deben las narrativas actuales centroamericanas, es la promoción después de 1980. En ella figuran autores como Manuel Puig, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas, Augusto Roa Bastos y Luis Rafael Sánchez, quienes amplían la concepción del acto narrativo y comienzan a introducir una suerte de irrespeto al canon literario establecido previamente por el boom.

A ello se suma el hecho de que, poco a poco, las voces de mujeres se comienzan a incorporar como una rectificación de la posición femenina que, hay que decir, no tuvo

suficiente visualización en los periodos anteriores. Ángeles Mastretta, Isabel Allende, Laura Esquivel, Cristina Peri Rossi y Elena Poniatowska son algunas de estas escritoras latinoamericanas que a viva voz comienzan a reclamar un espacio en la historiografía literaria.

Este último periodo es interesante porque muestra carencia del mesianismo literario al que se une la disimilitud ideológica, filosófica, política y de género. Este etapa que va de 1980 a 1990 permite el protagonismo de una generación de escritores mucho más jóvenes, pero también marginados, pues no son las voces autorizadas del boom latinoamericano anterior. Antes bien, esta nueva generación incorpora la exacerbación de los espacios urbanos y la afiliación de intertextos que van desde lo musical —con ritmos populares como el bolero, el tango, la guaracha, el son, la balada y el rock—, hasta la llamada mitología contemporánea en la que se incluyen referencias al cine, la televisión, la canción, la receta, el pastiche y desde los que se reinventa el concepto de historia.

La evolución de la literatura latinoamericana permitió que a partir de 1990 las generaciones con una actitud rebelde, e incluso decepcionada, entrarán a la escena literaria. Dos de los ejemplos más citados son la generación del crack¹⁸ y la generación McOndo¹⁹. Para ambas el rompimiento con el realismo mágico o las escuelas que tuvieran relación con el boom latinoamericano era fundamental para introducir el concepto de cultura popular en el texto literario. Un intento por borrar las fronteras y desacralizar el acto literario nace primero de la

¹⁸ Según Héctor Perea este es un conjunto nacido alrededor de 1968 justo después de la Guerra Fría. Como proyecto literario intenta romper con el literatura light y acepta la heterogeneidad de sus miembros, hijos todos de talleres literarios. Parte de sus intereses radica en la construcción de un mapa de lo humano y la representación de grandes temas en los que se incluye el espectáculo de lo grotesco, el agotamiento de los recursos renovables, la contaminación del planeta, la pérdida de referentes ideológicos, la caída de los totalitarismos y la desaparición de los grandes relatos (2001).

¹⁹ Esta generación se caracteriza por la advertencia de lo anti sublime del acto literario y a través del manifiesto se habla de una ausencia de compromiso sustentada desde poéticas personales. Asimismo, destacan al menos cinco dimensiones que cimentan su programa literario: la supremacía citadina; la globalización; la influencia estadounidense; la nueva dinámica de las relaciones sociales y el sentimiento de fracaso.

necesidad de los nuevos autores por representar sus intereses intelectuales, pero también del cambio del sujeto lector que busca poéticas mucho más personales y cotidianas.

Esta publicación de generaciones tiene también una ventaja respecto a las anteriores ediciones que desencadenaron una serie de largas novelas con apego realista. La preocupación de estos jóvenes narradores más bien radicó en proyectos colectivos²⁰ que reunió en un mismo texto disímiles formas de abordar lo literario y distintas relaciones humanas en los albores del cambio de siglo.

A propósito de ello, vale mencionar que las ediciones en volúmenes colectivos caló de manera particular en la región centroamericana ya que se ha convertido en la forma más ágil para la publicación de la región. Estudios como el de Soltero Sánchez²¹ (2013) abordan el fenómeno a través de un sinnúmero de antologías que recopilan el tráfico literario que ha permitido la emergencia de jóvenes y maduros escritores.

Otro fenómeno particular para este periodo fue el surgimiento de la academia estadounidense como epicentro crítico. Este nuevo lugar de visibilidad introdujo no solo una intertextualidad del norte del continente, sino que también se propuso como un modelo utópico de las nuevas sociedades latinoamericanas; así como la *fast food* implementó una moda de consumo, así la literatura de 1990 se volvió un acto banal en la que el tema de la identidad se trata siempre con signos de interrogación y en la que, como señala Diana Palaversich (2005), se muestra un abierto favoritismo neoliberal:

La falta de interés por la situación sociopolítica que afecta a sus respectivos países -que ni siquiera figura como trasfondo sobre el cual se perfila lo narrado- es aparente en el prólogo y en la casi totalidad de los cuentos. Hoy el mundo que dibujan coincide con los barrios altos de las metrópolis latinoamericanas. Hoy fuera de sus límites queda lo desconocido, lo otro, lo abyecto. Hoy los protagonistas de todos los cuentos provienen de las clases medias altas y viven en un

²⁰ Algunas de estas colecciones son: *Se habla español, voces latinas en Estados Unidos* (2000) y *Líneas aéreas* (1999).

²¹ Soltero Sánchez, E. (2013). "Un acercamiento al cuento centroamericano del siglo XX". En *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, núm. 6: 1-13. <https://ojs.elte.hu/lejana/article/view/59/52>

ambiente protegido y aislado de la pobreza, del desempleo y de la violencia. Hoy se reúnen y comen en McDonald's, consumen comida macrobiótica y hacen yoga; van al gimnasio o hacen ejercicios viendo vídeos; manejan coches lujosos; escuchan lo último del rock en inglés; viajan a Europa y con más frecuencia a Estados Unidos; hoy visten pantalones “livais” (145); usan “microgüey” (135); hablan del sida, de los gays, de “rita heyguor”, “ton cruís” o “jeremy airon” (139). Su idioma está salpicado de palabras inglesas y francesas; no hablan de los exiliados que salieron de la época de Pinochet hoy sí no de los que salieron luego de la elección de Allende (137).

El denominador común en estos cuentos es el sentimiento de enajenación, desencanto y spleen que sienten los personajes que se aburren y deambulan de una fiesta a otra, se emborrachan o se drogan, se suicidan o piensan hacerlo (2005: 39).

Este panorama literario excluye, hasta cierto punto, las manifestaciones que hubo en Centroamérica, las cuales compartieron muchas de estas preocupaciones, aunque en ninguno de los tratados literarios figuran los nombres de autores de la región, salvo nombres canónicos como Miguel Ángel Asturias.

Como se señaló más arriba, uno de los fenómenos que han marcado el hito literario de la región del istmo es la Nueva Novela Histórica, un género que por las condiciones sociales de América Central permitió incluir algunos elementos clave de crítica y desconstrucción de las voces de autoridad anteriores que legitimaron procesos como la colonización, las dictaduras y los golpes de estado, los periodos de guerra y revolución, junto a la violación de derechos humanos.

Una de las claras definiciones de esta modalidad la propuso Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993) y retomada con insistencia por autores como Fernando Ainsa (1996), Werner Mackenbach (2000), Carlos Pacheco (2001) y José Ángel Vargas (2004) a partir de una serie de características cabalmente resumidas por Nascimento:

Volviendo a la discusión sobre la NNH y al hiato señalado, es importante revisar cómo ella se ocupa de esas temáticas en el discurso literario. Para ello, veamos lo que nos dicen los análisis de Menton y Ainsa. Menton (1993) define la NNH a partir de seis características principales: (1) la distorsión histórica, (2) los conceptos dialógicos bajtianos, (3) los anacronismos, (4) la intertextualidad, (5) la meta ficción, (6) la ficcionalización de personajes históricos (en lugar de protagonistas ficticios) y la presentación de ideas filosóficas en vez de la reproducción mimética del pasado.

Aínsa (1996), por su parte, considera nueve características principales que están relacionadas con la deslegitimización de la historia: (1) la impugnación de la legitimidad de las versiones oficiales, (2) la intertextualidad, (3) el anacronismo y el palimpsesto, (4) la multiplicidad de perspectivas e interpretaciones y el rechazo a una única verdad, (5) el descentramiento de los mitos degradados de la historia oficial, (6) la superposición de tiempos diferentes en la narración, (7) la escritura paródica, (8) el predominio de la ficción sobre la historia y (9) la representación mimética (Nascimento, 2017: 58).

A esta lista podría agregarse la constante búsqueda de una visión verosímil de una época lejana basada en una preparación documental y erudita que permite la construcción ficcional con una base histórica. Esta importante recopilación de fuentes y visión objetiva no exime el hecho de que en este tipo de novelas aparezcan visiones personales y de fuerte carga ideológica a partir de la cual se le da voz a aquellos que no fueron parte de la historia oficial.

El otro gran fenómeno literario de la región centroamericana en los últimos 50 años ha sido el desarrollo del género testimonial²². Ampliamente debatido debido a sus implicaciones éticas y sociales, el testimonio es un registro de la crudeza basado, igual que la novela histórica, en acontecimientos verídicos, pero contados, no ya desde el registro ficcional enteramente, sino con una carga mucho más subjetiva que da cuenta de una vida excepcional, que no pocas veces sucumbe a la tentación de la hipérbole.

El testimonio es un texto de la desventura, una escritura que permite reconocer la desigualdad humana, los intereses mezquinos y la supremacía del poder que arrasan con la vida de seres humanos en desventaja socioeconómica. El testimonio es la voz que permite el registro o la transcripción, en muchas ocasiones, de eventos que superan la ficción, pero que con

²² “El discurso testimonial promueve la identificación con ciertos efectos de verdad (Arias 1998); se construye una identidad colectiva sobre las experiencias pasadas, lo que posibilita a los grupos periféricos transformarse en agentes de la auto-representación. El testimonio tiene entonces un efecto de reterritorialización de la identidad desplazada, pero si asumimos que las identidades no solo son móviles sino que se construyen relacionamente, concluiremos que el testimonio adquiere sentido si y solo si es recibido por la gente de afuera que no forma parte de la comunidad. De esta manera, es fundamental que el texto sea capaz de convencer a los lectores de la verdad de los hechos, persuadirlos de que aquello que se relata realmente ocurrió; entonces habrá acuerdo de credibilidad entre la voz enunciante y el conjunto de receptores y el relato no será considerado literatura ficcional” (Singer, 2012: 72).

optimismo muestra la superación de una serie de elementos de carácter trágico que permite la reivindicación de estos sujetos marginados.

Afincada en la escritura en el hacer de la historia, no será causal para el autor que el auge de la narrativa testimonial coincida con la transformación de las luchas guerrilleras en guerras civiles en la década de los ochenta. La expresión directa (no mediada por la ficción) de las experiencias de la guerra no será menos importante en estos textos que la construcción de un sujeto colectivo en correspondencia con la ampliación de la base social de la lucha. La novedad y eficiencia del género tendrá que ver con la manifestación de las personas de carne y hueso en los textos, con la propuesta de un nuevo pacto de referencialidad factográfica y con la capacidad de esos textos para atender relaciones de identificación, colaboración y solidaridad entre sujetos (Leyva, Mackenbach & Ferman: xxi-xxii).

Las dos figuras claves en el discurso testimonial, a diferencia de la novela –escrita por un solo sujeto y cuya autoría no es cuestionable– son, por un lado, el testimoniante, la persona que ha sufrido una serie de acontecimientos que merecen ser contados como parte de la identidad colectiva, y por otro lado, el testimador que funciona como una suerte de escriba que autoriza, transcribe y difunde el testimonio. En muchas ocasiones esta dualidad ha problematizado la distancia entre el letrado y el sujeto marginado, tanto es así que muchos hablan de que el testimonio no es sino el reflejo de una superioridad académica frente a una historia popular²³.

Los debates acerca de la mirada, cómo es visto el otro y qué es lo que quiere proyectar ha sido comparado incluso con las crónicas coloniales como el *Códice florentino* de Fray Bernardino de Sahagún (1577) quien desde su mirada hegemónica testimonia al indígena, pero siempre desde la visión que a él y a la Corona le convienen en aras del proyecto evangelizador.

²³ “La modernidad ha privilegiado el discurso académico como fuente legitimadora del saber y la argumentación se fundamenta en paradigmas que pueden estar muy lejos de las realidades comunitarias de los grupos subalternos, empezando por la definición de los conceptos verdadero y falso. Stuart Hall (1983) destaca que los discursos se estabilizan a partir de un set de prácticas institucionales ya conocidas; esto implica que –independientemente de cuál sea la historia narrada– se hace uso de un marco dado de interpretaciones para darle sentido a los hechos y esas explicaciones terminan por hegemonizarse. En este proceso, la academia juega un rol primordial como legitimadora de verdades; de allí la importancia de reconocer que las disciplinas conforman un tipo de saber que no debería ser considerado único (Foucault: 2004). Pero seguimos ante la misma interrogante acerca del alcance de la mediación: ¿cómo saber en qué medida se manipuló la información? ¿Cómo saber cuándo las palabras de la informante se apresuraron, cuándo hubo una duda, dónde se produjeron las pausas? (Singer, 2012: 75).

Pese a estas polémicas, el testimonio sigue siendo un recurso vital dentro de las narrativas centroamericanas sobre todo porque no ha olvidado ese carácter denunciante que desde sus inicios lo ha caracterizado.

Muchos testimonios no hacen sino crear un mito y registrar a esos héroes locales, capaces de sobreponerse a situaciones límite, lo cual conlleva en sí mismo un propósito de carácter catártico; más aún, el hecho de tener que pasar de la oralidad al artificialidad de la escritura establece un vínculo con los mismos principios literarios.

Cabe resaltar, entonces, que el testimonio es la lucha por la apropiación de la palabra. La lucha del decir, que autentifica un evento surgido de la insurgencia popular y que pugna contra el silencio. Sin embargo, el testimonio tiene importantes limitaciones como el hecho de constituir una sinécdoque que impide la cabalidad histórica pretendida desde el inicio por algunos testimoniante.

Ahora bien, el motivo principal del testimonio es de naturaleza política a partir de estas historias de resiliencia en las que con frecuencia la violencia hacia el cuerpo, el poder deslegitimado y la imposición cultural son elementos que comparten las víctimas que se atreven a publicar su testimonio como en repetidas ocasiones ha señalado Mackenbach.

En Centroamérica, en esas tres o cuatro décadas pasadas –al igual que en América Latina en general– ha sido especialmente una práctica cultural-escritural la que ha ocupado un lugar privilegiado en la recuperación de la memoria y la reconstrucción de la historia contra el olvido y el silencio, la omisión y la supresión, la tergiversación y la mentira: el testimonio en sus más diversas formas. En los años ochenta y noventa se volvió un lugar común hacer énfasis en una vinculación muy estrecha entre el testimonio y la historiografía, porque el testimonio «soporta las pruebas de veredicción, se refiere a acontecimientos que han ocurrido, en sentido estricto, en la vida social, y por lo tanto, tienen existencia fuera del discurso» (Zavala, 1990: 250s.). Se habló de su función de «rescate de la memoria colectiva y la comunicación de la historia oculta» (ibid.: 260) e incluso de «la oportunidad –repleta de privilegio y de responsabilidad– de escribir la verdadera historia de nuestro tiempo» (Randall, 1983: 7). El historiador francés Paul Ricœur en su obra *La mémoire, l'histoire, l'oubli* incluso otorgó un papel estratégico al testimonio como puente entre memoria e historia: «[...] el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre memoria e historia» (Ricœur, 2000: 26, citado en Burgos, 2001: 23).

Sin embargo, parece que a partir de los años noventa estamos confrontados –en Centroamérica al igual que en América Latina en general– con un cambio de paradigma, una transmutación de

los valores que dominaban los discursos político-militares y literario-culturales de las cuatro décadas pasadas (Mackenbach, 2019: 2-3).

A diferencia de la novela, en la que el carácter lúdico está presente y la advertencia de ficción es constante, en el testimonio se produce una delgada línea entre lo sucedido y lo creído, más aún el carácter individual del testimonio cede a una necesidad colectiva que pugna como una urgencia militante y que se yergue con un carácter ejemplificador para las nuevas generaciones.

El caso centroamericano más citado es el de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) desde donde se abordan las masacres y expropiaciones sufridas por el pueblo maya quiché. No pocas veces el texto rememora un carácter determinista, debido a la crudeza de lo contado, pero es un texto que también contribuye a fabulizar la historia de Rigoberta, ya que se acude a la hipérbole y a una exageración que construye el personaje. Desde esta perspectiva, el problema de lo testimonial no radica en el texto, sino en la crítica debido a que esta se centra en aspectos de carácter literario siendo este un texto que presenta preocupaciones de carácter social y principalmente de carácter político.

Una posible lectura del testimonio de Rigoberta Menchú es aceptarlo como un exponente de la fabulación y que contribuyó al desarrollo de la solidaridad mundial con los indígenas guatemaltecos. Para Mario Roberto Morales, que ella no hubiese sido testigo ocular de todo lo narrado, le imprime una dimensión inusitada el testimonio, pues reubica el valor estructurador de la ficción en la verdad testimonial y dismantela cualquier pretensión de postular al testimonio como una forma de expresión alternativa a la literatura, para ubicarlo como una posible forma literaria de la subalternidad, mediada a veces por interlocutores letrados (¿una oraliteratura?). Y a veces escrito directamente por sus protagonistas (Singer, 2016: 23-24)

Finalmente, el otro gran fenómeno que marca la historia de la literatura contemporánea centroamericana tiene que ver con el género policiaco. La ebullición de este tipo de novelas ha hecho que muchas editoriales centren los ojos en estas narrativas, cuyo desafío radica en la supremacía de los referentes realistas más que ficcionales. Esto no implica que la construcción radique en un ejercicio solo mimético, antes bien lo neopoliciaco ha permitido que también los

desdoblamientos literarios, los recursos metaficcionales y la intertextualidad sean parte de estas nuevas narrativas.

En las narraciones neopoliciacas centroamericanas contemporáneas la literatura se homenaja a sí misma, deviene autorreferencial, como se ha visto. Pero no solo hay alusiones al arte literario, sino también al cine y la televisión. Esto establece un cambio radical con respecto al relato negro clásico, el de Dashiell Hammett y Raymond Chandler que, como género realista, otorgaba plena carta de naturaleza a la existencia de un referente externo, lo real. El gran cambio de la filosofía postmoderna, que influye con fuerza en la literatura contemporánea y concretamente en las obras que aquí se analizan, es que el mundo no existe independientemente de la percepción del individuo y que constituye, pues, un tejido de signos que ayudan a aprehenderlo. De ahí que la realidad de la que hablan estas obras se conciba en clave discursiva y la palabra o la imagen, el artificio del signo, pues, preceda y elabore la experiencia (Coello, 2018: s. p.)

Con el surgimiento de grupos organizados en la región centroamericana y el uso de la zona como puente para el trasiego de contrabando, mercancías ilícitas y droga, la literatura policiaca ha tenido poco margen para la imaginación y más bien ha resultado en una construcción hiperrealista, alimentada, en parte, por los crímenes y la violencia que aquejan a las sociedades de esta sufrida franja de tierra.

El concepto de lo neopolicial ha sido ampliamente estudiado en la literatura mexicana con el caso de autores como Paco Ignacio Taibo II²⁴ para quien la novela negra tiene características bien definidas como la incorporación de la ciudad y la ambivalencia ético-moral del detective que supera su maniqueísmo previo: “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso del poder; un sentido del humor a la mexicana y un poco de realismo kafkiano” (Taibo II, 1990: 14).

Este mismo carácter es extensible a la narrativa centroamericana, la cual se separa de la novela negra tradicional y presenta aspectos relacionados con la denuncia social y la representación de la policía como fuerza represiva.

²⁴ Argüelles, Juan Domingo (1990): «El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)», *Tierra adentro*, 49: 13-15.

El relato neopolicial centroamericano, precisamente por la esfumación de los acontecimientos que atañen al crimen y por la diversidad de explicaciones a que este da lugar, se convierte en un ejemplo excelente de la filosofía de la deconstrucción. El homicidio se concibe, pues, como un cúmulo de imágenes dispersas, como una sustancia inconocible a la que, a través de la fabulación, hay que violentar para encontrarle un sentido que por sí misma no tiene. Todas las versiones añaden, por lo tanto, una cuota de mentira a lo ocurrido, porque la realidad, por sí misma fragmentaria y anárquica, no se aviene con los imperativos de la lógica o de un sistema racional (Coello, 2018: s. p.).

Estas nuevas novelas de lo policiaco enfrentan una disyuntiva sobre si mantenerse en la corriente realista o volcarse hacia la violencia, la corrupción y el cambio político; con frecuencia tienen un tono más psicológico y periodístico que muestra el quebrantamiento del orden jurídico burgués y el establecimiento del detective marginal y sometido a la vulnerabilidad.

La ausencia de interés real por resolver el conflicto y la evidencia del delito están por encima de la resolución del enigma, lo cual pone en tela de juicio el orden establecido. De ahí que la focalización centrada en la sagacidad del detective y sus estrategias de resolución del crimen sean ahora sustituidas por los asesinatos minuciosamente descritos y por sus protagonistas que van desde los clásicos estafadores, ladrones y drogadictos hasta personajes exguerrilleros y narcotraficantes, como lo señala el estudio de Mackenbach (2018)²⁵ sobre Centroamérica como zona de tránsito delictivo.

Este mundo criminal ha dado origen a un género hermano que, desde la concepción de Orlando Ortiz²⁶, se constituye desde el prejuicio y revela intereses comunes con la llamada

²⁵ Mackenbach, Werner. “Transit Zone. El narcotráfico en la novela centroamericana”. *Narcodependencia. Escenarios heterogéneos de narración y reflexión*. Eds. Luis Fernando Lara, Alicia Ortega y Hermann Herlinghaus. México: El Colegio Nacional, 2018: 573-610.

²⁶ “La primera pregunta que me asalta a propósito de la llamada “narcroliteratura” (el entrecomillado obedece, como se verá, a que cuestiono tal denominación) es si en verdad existe, o si es un prejuicio. Porque en la primera mitad del siglo pasado se escribieron muchas novelas cuyo eje eran los caciques; sin embargo, nadie aventuró la idea de que hubiera una caciqueliteratura. De igual manera, en la segunda mitad proliferaron los relatos cuya acción se desarrollaba en el DF y nunca oí que se hablara de chilangoliteratura.

Posteriormente, en toda Latinoamérica se dieron novelas con el tema de los dictadores y tampoco se habló de una dictadoliteratura o cosa por el estilo. El nombre narcroliteratura tiene algo, o mucho, de retintín, de intención –consciente o subconsciente– peyorativa. Y no es cuestión de semántica. En la expresión narcroliteratura late, en el fondo, un silogismo del tipo: la droga es mala para la salud, luego la narcroliteratura es mala para la literatura. Por ello me inclino a que se le denomine, en el peor de los casos, literatura del narcotráfico, para eliminar la calificación a priori” (Ortiz, 2010: s. p.).

literatura de la dictadura en la que un déspota ejerce su poder a partir de la dominancia económica. La falta de consenso teórico sobre el nombre de esta modalidad ha derivado en la creación de una amplia nomenclatura desde la que se presume la presencia de redes delictivas dedicadas al trasiego de droga, junto a las implicaciones económicas y políticas de tal actividad:

Es necesario resaltar que estas discusiones sobre la manera apropiada de etiquetar a este tipo de producciones literarias, y en general la mayoría de las investigaciones sobre literatura y narcotráfico, se han enfocado sobre todo en México y en Colombia, dejando por fuera a un área geográfica que es también una de las principales rutas de la droga hacia el hemisferio norte, Centroamérica. Al respecto, Mackenbach lanza la interrogante de si en la región se puede hablar también del surgimiento de un nuevo género o subgénero, llamado narcoliteratura, narconovela o narconarrativa (ver 604). La respuesta es que si bien existen publicaciones que tocan el tema del narcotráfico, siguen a su vez patrones de otros géneros como la novela negra y la novela policial, los cuales se expondrán más adelante.

Es pertinente considerar, de momento, que bajo la sombrilla de términos como narcoprosa, narconarrativa, narconovela o literatura del narcotráfico, se pueden ubicar aquellas obras que tratan sobre el narcotráfico como tema central o secundario. No obstante, el compartir un tema en común no las convierte en un género propiamente dicho, ya que este requiere aún más rupturas temáticas y estilísticas (Cordero, 2019: 127).

En este tipo de representación prevalece el uso de la violencia²⁷ como un elemento estético, aspecto que ha sido clave en la representación literaria desde finales de los años 80, incluida la literatura fantástica y la narrativa de lo inusual, en alianza con géneros periodísticos como la crónica, que dota a esta narrativa de una característica híbrida desde donde, con frecuencia, se problematiza la operatividad de la ficción en un texto hiperrealista, ya que efectivamente el mundo del narcotráfico no escatima en recursos de agresión como los representados en este tipo de modalidad.

A esta complejidad literaria se une la noción de sociedad como espectáculo. El nuevo consumo se concentra en el placer, en el ocio y en el entretenimiento que, desde una perspectiva neomarxista, propone la lógica de la violencia como un sometimiento capital que involucra el establecimiento de un poder que controla la vida, pero principalmente la muerte.

²⁷ Relacionado con el tema de la violencia se halla el tema de la movilidad y la migración como procesos desfragmentadores de las sociedades centroamericanas tal y como lo estudia Norma Cuevas (2017) en su estudio “Narrativa centroamericana: frontera, violencia y exilio. Apuntes para una crónica de la corrupción”.

La categoría de necropoder, la cual retomaremos en el capítulo III, cuya definición radica en este uso de la muerte como un código organizador de las sociedades, el uso del cuerpo y su manipulación, la naturalización de la atmósfera de miedo y amenaza, son parte del capitalismo gore en el que la violencia extrema interactúa con el mercado global, tal y como lo define Sayak Valencia:

En primer lugar, es necesario apuntar qué entendemos por capitalismo gore: con dicho término nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la precarización económica, el crimen organizado, la construcción binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de “necroempoderamiento”.

Denominamos “necroempoderamiento” a los procesos que transforman contextos y/o situaciones de vulnerabilidad y/o subalternidad en posibilidad de acción y autopoder, pero que los reconfiguran desde prácticas distópicas y desde la autoafirmación perversa lograda por medio de prácticas violentas rentables dentro de las lógicas de la economía capitalista.

Dentro de éstas, los cuerpos son concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen el proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar de juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas de violencia extrema como el secuestro, la venta de órganos humanos, la tortura, el asesinato por encargo, etcétera. Por ello, al hablar de capitalismo gore nos referimos a una transvalorización de valores y de prácticas (económicas, políticas, sociales y simbólicas) que se llevan a cabo (de forma más visible) en los territorios fronterizos y vulnerabilizados de todo el orbe; donde es pertinente hacerse la siguiente pregunta: “¿Qué formas convergentes de estrategia están desarrollando los subalternos —marginalizados— [...] bajo las fuerzas transnacionalizadoras del Primer Mundo?”²⁸. Nos oponemos a una respuesta simplista donde se criminalice per se a los vulnerabilizados (Valencia, 2012: 84-85).

De acuerdo con Valencia, el capitalismo *gore* es un cambio del capitalismo tardío y de la aparición de las nuevas tecnologías que redefinen el estilo de vida y también de muerte. Este dominio sobre la gestión del cuerpo, sobre cómo se construye, cómo se materializa y cómo se vende y se consume es clave para entender la dinámica de ciertas sociedades en las que los sujetos pierden el norte de lo humano y se convierten en monstruos que buscan su bienestar y su placer desde el dolor y la muerte del otro. El necroempoderamiento no es sino un efecto del denunciado biopoder definido anteriormente por Foucault²⁸.

²⁸ En textos como *Nacimiento de la bio-política* (2007) y reabordado en el artículo de Daniel Toscano López (2008).

Este sistema tiene cabida en sociedades cuya posición económicamente es marginal frente a otros mercados y que, a su vez, padecen de un exceso por el deseo hiperconsumista. La precariedad laboral y la deficiencia educativa de la región centroamericana ha permitido que esta nueva lógica mercantil se apodere de los sujetos con mayores carencias que ven en la figura del narco un líder a seguir.

Este ya no es un sujeto revolucionario como los que podían aparecer en los textos testimoniales o las novelas históricas, sino que es un sujeto adaptado a la práctica distópica y al desencanto que muestra una actitud cínica, para utilizar la terminología de Beatriz Cortés, desde la que se hiperboliza una masculinidad tóxica e individualista. La noción de sujeto endriago, también acuñada a Sayak Valencia, es producto de este sistema capitalista gore en el que la muerte se hace rentable, pues se compra un producto y se compra la vida también. Este sujeto endriago lucha contra el monopolio del Estado y, entre otras cosas, hace una explotación irracional de los recursos con los que se cuenta; se apropia del cuerpo como un producto y es quien determina los espacios de seguridad o no.

A estos Otros, en nuestra taxonomía les denominamos sujetos endriagos²⁹ y se caracterizan por combinar la lógica de la carencia (círculos de pobreza tradicional, fracaso e insatisfacción), la lógica del exceso (deseo de hiperconsumo), la lógica de la frustración y la lógica de la heroificación (promovida por los medios de comunicación de masas) con pulsiones de odio y estrategias utilitarias. Resultando anómalos y transgresores frente a la lógica humanista.

Adyacente a estas nuevas búsquedas de transformación de la economía global, inicia el trazado de una fina línea para el florecimiento y establecimiento del capitalismo gore. Este proceso se empieza a concebir a través de la confluencia de varios fenómenos, como: la subversión de los procesos tradicionales para generar capital, el acrecentamiento del desprecio hacia la condición obrera y hacia la cultura laboral, el rechazo a la política y el crecimiento del número de los desfavorecidos, tanto en los cinturones periféricos de las grandes urbes económicas como en el Tercer Mundo. Dichos factores aunados a la creciente socialización por el consumo—como única vía de mantener vínculos sociales— y al hecho de que las presiones y las actitudes consumistas no se detengan en las fronteras de la pobreza sino que se extiendan

²⁹ “Tomamos el término endriago de la literatura medieval, específicamente del libro *Amadís de Gaula*. El endriago es un personaje literario, monstruo, cruce de hombre, hidra y dragón. Se caracteriza también por una gran estatura, ligereza de movimientos y condición bestial. En el libro se le describe como un ser dotado de elementos defensivos y ofensivos suficientes para provocar el temor en cualquier adversario. Su fiereza es tal que la insula que habita se presenta como un paraje deshabitado, una especie de infierno terrenal al que sólo podrán acceder caballeros cuya heroicidad rondara los límites de la locura y cuya descripción se asemeja a los territorios fronterizos contemporáneos. El endriago representa también la construcción del Otro, el abyecto que por diferente debe ser sometido o erradicado dentro de las narrativas justificativas de la colonización de América” (Valencia, 2012: 87).

por todas las capas sociales, incluidas aquellas que se encuentran ultraprecarizadas; así como la desculpabilización, la trivialización y la heroificación de la delincuencia tanto en las zonas sociales de exclusión como a través del bombardeo televisivo, el ocio, la violencia decorativa y el biomercado¹⁰. Nos conducen a la ejecución de prácticas gore como algo previsible y legítimo dentro del desarrollo de la sociedad hiperconsumista (Valencia, 2012: 87).

En este tipo de novelas centroamericanas se rompe especialmente con el marco legal de estupefacientes, pero también se evidencia la corrupción y la participación de la autoridad en esta nueva forma de gobierno. Muchas de estas narrativas denuncian como las figuras políticas han financiado sus campañas gracias al mecenazgo de estos grupos narcos que tienen la potestad de quitar y poner las autoridades según su conveniencia comercial. Aspectos como la productividad del negocio, el uso de las armas y las relaciones de lealtad y traición son parte de los motivos literarios que aparecen en estas narrativas y que invitan a replantear el problema ético de la lectura.

Una de las respuestas teóricas a la manifestación de todas estas narrativas surgidas en la contemporaneidad centroamericana, principalmente de las novelas publicadas en los años 90, es la llamada estética del cinismo ya mencionada, cuyas principales líneas sirven también para justificar su alianza con la posterior literatura fantástica e inusual.

Beatriz Cortez señala que, una vez agotados los modelos de identidad en la región centroamericana, la caída de las utópicas revolucionarias fomentó una actitud cínica que derivó en la escritura de una serie de novelas, cuyos protagonistas constituyen modelos de un sujeto en desmembramiento. La existencia de una conciencia subalterna y marginada dentro de los conflictos bélicos y posguerrilleros facilitó la naturalización de la muerte y la violencia y excluyó una actitud crítica y preocupada. Se plantean en estos textos temas como el olvido y la evasión, unidos a una constante sensación de absurdo, desencanto y decepción.

Debo de más aclarar que este texto contiene un argumento que es también cínico. Por tanto, no contiene un argumento romántico sobre la estética del cinismo. Por el contrario, mi objetivo es mostrar la forma en que esta estética del cinismo dio lugar a la formación de una subjetividad precaria en medio de una sensibilidad de posguerra colmada de desencanto: se trata de una subjetividad constituida como subalterna *a priori*, una subjetividad que depende del

reconocimiento de otros, una subjetividad que solamente se posibilita por medio de la esclavitud de este sujeto que *a priori* se ha constituido como subalterno, de su destrucción, de su desmembramiento, de su suicidio, literalmente hablando. En otras palabras, no es mi interés proponer que la estética del cinismo funciona como una alternativa a la utopía que estaba ligada a la sensibilidad revolucionarias. Por el contrario, mi interés es explorar la estética del cinismo como un proyecto fallido, como una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser a quien constituye como sujeto (Cortez, 2010: 25-26).

En estas narrativas también se cuestiona la memoria como un ejercicio del presente y se presentan situaciones cuasi deterministas. Existe un conflicto con el otro desde el cuerpo, desde el objeto del deseo y desde la desconfianza, por eso prevalecen figuras anónimas, invisibles y estereotipadas que muestran, hasta cierto punto, la época conservadora de antaño. Se han roto todos los principios de la arcadía y aparece el desequilibrio psicológico a partir del desencanto existencial y la ebullición de personajes abúlicos que no ofrecen esperanza.

Algunos autores como Emiliano Coello (2015)³⁰ han establecido un paralelismo entre la figura del pícaro del siglo XIX y el cínico del siglo XXI. El pícaro, por ejemplo, busca la aventura y debe enfrentarse a una serie de situaciones para poder sobrevivir con un valor cuasi mesiánico y un carácter heroico. El pícaro es víctima de su sociedad, pero de forma estratégica idea formas para burlar su destino. El cínico, por el contrario, es escéptico y lleno de sarcasmo,

³⁰ “Las similitudes entre las novelas cínicas centroamericanas y las novelas picarescas españolas son tantas que el aire de familia es evidente, tanto a nivel formal como a nivel de contenido. En ambos casos se está ante autobiografías ficticias en las cuales todos los elementos, desde el uso de los recursos narrativos hasta la estructuración de la historia, adquieren una funcionalidad de cara al significado último del texto. Por otra parte tanto unas como otras configuran unos personajes que, a través de sus confesiones literarias, ajustan cuentas con la sociedad de la que voluntariamente se han escindido. El pícaro español toma distancia con respecto a la atmósfera opresiva de su época, un trance histórico enrarecido por el fanatismo religioso, el culto a la honra y a la posición, la excesiva austeridad o los cánones éticos y estéticos platonizantes. Y aquí habría que resaltar la afinidad genética que une el cinismo antiguo grecolatino a la novela picaresca española, hasta tanto que podría decirse que esta última completa los escasos testimonios escritos de filósofos como Diógenes, Antístenes o Crates que han llegado hasta nosotros.

Por ello habría que dejar de considerar al pícaro una víctima de las circunstancias, como ha hecho la crítica hasta el momento, y proponer más bien que en muchas ocasiones se trata de un individuo activo que elige una vida al margen de las pomposidades y las artificiosidades de una civilización que a lo largo de las diferentes etapas históricas se ha alejado, de una manera o de otra, de la naturaleza. Y esto valdría para novelas como el Estebanillo González, buena parte de la picaresca cervantina y tantas otras narraciones de este género hasta llegar al *Periquillo Sarniento* (1816), del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi. Las moralinas religiosas o ideológicas que van unidas, en mayor o menor medida, y según el caso, a las aventuras de los pícaros, no serían otra cosa que un modo de edulcorar la insoportable (socialmente insoportable) sustancia cínica que todas ellas portan en sí” (Coello, 2015: s.p).

se revela contra el estatus quo y muestra los múltiples fallos del sistema. Es un sujeto igual que el pícaro amoral, pero, a diferencia de este, su carácter rebelde se genera del desánimo vital.

Ambas figuras son autobiográficas en muchas ocasiones y tienen esa naturaleza anecdótica propia de los sujetos marginados en los que existe hambre física, pero sobre todo hambre afectiva. Ambos personajes son huérfanos: uno de padres biológicos y otro de padres políticos. Esta orfandad compartida permite que los personajes tengan entre sí principios de huida y que la ironía y el humor sean, en muchas ocasiones, una estrategia de sobrevivencia.

Algunos otros estudios sobre la literatura centroamericana se inclinan por el análisis de las textualidades y abogan por el sentimiento de fracaso y abulia, pero siempre desde registros miméticos que excluyen de sus debates todo lo vinculado a la literatura fantástica e inusual, como si en ellas los debates actuales no fueran posibles.

Magda Zavala, por ejemplo, en su artículo “Historizar las literaturas centroamericanas” (2004) presenta una serie de problematizaciones en torno al diseño historiográfico de la región, pero omite la posibilidad de textualidades no miméticas, pues no menciona los estudios fantásticos como una vertiente dentro de las líneas de trabajo que propone, como se observa en la siguiente cita:

Con la intención de proponer un punto de partida, por supuesto, abierto a otras propuestas, defino aquí los siguientes campos, considerándolos como una diversidad por escudriñar en ellos mismos:

a) Literaturas indígenas: precolombina, colonial, de resistencia o asimilación ante el crecimiento de los estados-nación, de permanencia oral en el presente, de autor indígena canónico del presente.

b) Literatura del Estado-Nación: literaturas que apoyan la aparición y afincamientos de los estados-nación, literatura de resistencia ante el estado-nación, literatura de dilución y rechazo al estado nación.

c) Literatura de mujeres en América Central: literatura de mujeres en la tradición literaria precolombina; la literatura de mujeres en el período colonial centroamericano, sumisión y resistencia; mujeres creadoras en la literatura independentista; las escritoras del estado-nación: la maestra célibe. Las escritoras perseguidas de las vanguardias literarias. El movimiento feminista, la revolución y la literatura de mujeres en el fin del siglo XX.

d) Literaturas afrocaribeñas de América Central. La producción literaria de garífuna. La literatura de la diáspora originaria; esclavitud y cimarronaje. La literatura garífuna. Literatura relativa a la migración y el afincamiento de las etnias de origen africano en el Caribe centroamericano. Los autores canónicos contemporáneos en esta serie. La literatura de las mujeres afrocentroamericanas.

e) Visión histórica de la literatura tradicional popular criolla: mitos, leyendas, casos, oraciones, canciones, poesías, etc. como fuente de la historia de los sectores populares centroamericanos, en distintos períodos de la vida sociopolítica. La leyenda centroamericana: implicaciones psicosociales. Particularidades y patrimonio cultural literario en la región centroamericana. El testimonio y la alzada de los movimientos sociales en el siglo XX.

f) La literatura alternativa centroamericana y la historia de las revoluciones, alzadas, guerras civiles, revueltas y movimientos sociales de protesta. La literatura de la izquierda centroamericana. Movimientos de las minorías sexuales y su expresión literaria.

g) Literatura y medios de masas en Centroamérica: Prensa y literatura en la conformación de los estados nacionales centroamericanos. Los movimientos y organizaciones culturales ligados a los medios. Literatura, educación, prensa, radio y desarrollo del estado-nación. Literatura, TV, radio y literatura. La crítica literaria en los medios. Premios y promociones. La literatura de dilución del estado nacional y los medios (2004: s.p.).

Ahora bien, aunque quizá en los años 2000 era aún temprano para hablar de una contundente presencia de lo fantástico en Centroamérica, y ello podría justificar su ausencia dentro del listado anterior, debe considerarse que este fenómeno no ha sido el único excluido. Zavala es de las primeras críticas en reconocer que, en América Central, la resistencia cultural ha impedido una formación historiográfica sólida y de hecho, años más tarde, ella misma propone 12 indicadores sobre los desafíos que los estudios centroamericanos enfrentan para historizar los fenómenos literarios. Estos principios bien podrían ser la base para explicar por qué la literatura fantástica y otros tantos otros registros novísimos, no han sido estudiados con tanto rigor en la región:

1. Dispersión e inconexión de los estudios literarios centroamericanos;
2. Estudios hechos mayoritariamente según nacionalidades;
3. Bagaje teórico y prácticas investigativas sucedáneos de las metrópolis;
4. Las distancias notorias entre las líneas principales del desarrollo de la investigación literaria;
5. Salvo excepciones, no parece haber una suficiente tradición de trato respetuoso y simétrico entre colegas;
6. Escasa interacción entre los estudios hechos por los escritores y algunos periodistas y la crítica especializada;
7. No se ha superado, sino escasamente, la dificultad de la circulación del libro y del conocimiento experto producido en este campo en la región;
8. La realización de estudios monoculturales en sociedades multiculturales;
9. La ausencia de la noción clara de Centroamérica y la desatención a su relatividad histórica;
10. La observación de lo literario al margen de las probables interacciones con las demás prácticas artísticas;
11. La existencia de campos muy poco asumidos por la crítica, como la literatura para niños;
12. La separación entre el conocimiento experto y la enseñanza (Zavala, 2007, s.p.).

Frente a este panorama tan desalentador para los estudios críticos, Zavala también propone soluciones entre las que menciona asumir la región “como una sociedad multiétnica, plurilingüística y multicultural en transformación” desde la cual se deben reconocer las “comunidades interliterarias” y se precisen “los contextos, los sujetos y las razones de los estudios literarios sobre Centroamérica, para lograr una lógica propia, aunque diversa en sus bases y métodos”. Por último, la autora advierte sobre los peligros de seguir estudiando a Centroamérica desde fuera de ella. Una amonestación que perfectamente debe ser considerada como preocupación para el estudio de lo fantástico y la narrativa de lo inusual:

En la actualidad, es posible identificar algunas tendencias básicas comunes a varios de ellos (por supuesto, no todos: a) crean sus propios cánones, con el riesgo de resulten algo “livianos” y que se repitan sin cuestionamiento, b) difunden con cierto autoritarismo modelos teóricos; c) producen al margen de la realidad de referencia, para lograr un lugar en su propia institución de origen, d) miran a Centroamérica como sitio culturalmente indiferenciado, adonde lo importante resulta ser la cultura criolla o mestiza, principalmente. e) trabajan con la obra de autores y obras específicos muy reconocidos, olvidándose del resto, sin valorar que en los márgenes puede haber más elocuentes resonancias de la vida social. f) Practican la crítica literaria “de ocasión” en este campo, sin interés por un desarrollo mayor. g) atienden los nexos de lo literario con los procesos económicos y políticos más generales del Istmo cuando se estima correcto, y se olvidan cuando ya no están bien visto por el discurso intelectual en boga. Sin embargo, existe otro grupo que busca: a) proponer campos de observación nuevos, destinados en principio, por sus temas, a un contexto centroamericano; b) difunde con mirada crítica la innovación del conocimiento literario; por lo tanto, cumple con una importante labor de transferencia de conocimiento, cuando se da la divulgación adecuada. c) considera con visión solidaria las exclusiones (grupos sociales relegados económicamente, mujeres, etnias, otras minorías...) d) no se sitúa en sitio de poder, promueve la tolerancia y las solidaridades, que toman diversos caminos y apoyan distintas reivindicaciones. e) Propone y desarrolla procesos investigativos de largo alcance. f) Tiene una posición de escucha y respeto hacia el conocimiento producido en la región y acepta la crítica. Este último grupo ha sido especialmente importante aunque tal vez no el más visible. Suele suceder que los líderes de estos procesos han vivido o viven en la región, aunque no sean centroamericanos. Y ocurre el fenómeno contrario: varios de los que viven fuera siendo de la región suelen perder la perspectiva de las necesidades y realidades intelectuales internas (Zavala, 2007: s.p.).

Fuera de estas propuestas para el estudio historiográfico en Centroamérica, parte de la crítica que ha estudiado la reciente producción excluye toda referencia a la literatura fantástica o no mimética. Por ejemplo, Hector Leyva en “Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar” (2005) resume lo que ha sido la historia narrativa contemporánea y sostiene cuatro aspectos que sustentan las formas narrativas actuales, pero descarta por

completo las preocupaciones de naturaleza fantástica, pese a ser una realidad en la región luego de los años 90.

1. el vínculo solidario del testimonio entre el autor letrado y el subalterno se disuelve aunque emergen otras formas de multivocalidad, documentalidad y cooperación discursiva;
2. se restablece la figura del autor como creador y de la obra como producto de un sujeto individual (vinculado ostensiblemente a las clases medias y medias altas) al tiempo que se muestran signos de que se debilita la ilusión de expresar una conciencia nacional;
3. se vuelve a modelos textuales conocidos en la literatura como lo son las novelas, pero con cierta inconformidad con respecto a los modelos tradicionales que se manifiesta en un afán experimental orientado a la problematización de los asuntos y al registro de las singularidades locales como en las vanguardias; y
4. se confrontan los poderes establecidos, el Estado y la propia cultura desde posiciones que vinculan la condición actual con una decadencia general de las sociedades, lo que puede hallarse asociado a una inclinación más o menos generalizada al conservadurismo (ya sea de izquierda o de derechas) (Leyva, 2005: s.p.)

Años más tarde, María López Martínez (2012) en “Reinventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción”, muestra que las inquietudes de la ficción actual en Centroamérica se centran en ejercicios subjetivos e individuales en los que se presentan “el deseo, la pasión, la sexualidad, son las temáticas que se abordan y en las que se propone ya no poner sobre la mesa las normas, los roles, la moral existente y cuestionarla, sino trasgredir cualquier posible intento de reordenamiento en cuanto a los roles sexuales” (2012, p. 183). Sin embargo, insiste en que el tema de la memoria es ineludible para la región que aún vive en posguerra y en la que la literatura se visualiza como un fenómeno de resistencia a partir de la cual se diseña un imaginario social.

Sin incorporar algunas variaciones a lo anterior, un año más tarde Sergio Villalobos Ruminot en “Literatura y destrucción: Aproximaciones a la narrativa centroamericana actual” (2013) sucumbe ante las mismas cuestiones y concibe la literatura de la región desde la destrucción que ha abandonado todo intento renovador. La precariedad institucional, la imposición política de su decir y la cuasi imposición de hablar sobre la historia, la memoria y la violencia permiten concluir que:

La literatura centroamericana no ha trascendido el afectado contexto desde el que emerge, ni su patética inclinación a mostrar la devastación del siglo. Pero sí ha hecho explícito el carácter naturalizado de la violencia, la honda crisis de la lengua comunitaria para nombrar una historia en común, la complicidad estructural entre militarismo y partisanismo, y la diferencia entre derecho y justicia como aquello que permite seguir interrogando la historia por los desplazados y los olvidados de siempre. Es como si la narrativa centroamericana actual fuese eso, una “coda para la singular danza macabra de nuestro último siglo” (Rey Rosa, *El material humano* 14). Un siglo que tiende a exagerar su cuota dramática y que tiende a citarse a sí mismo en cada nuevo experimento de destrucción. Quizás esto es todo lo que hay que pensar, cómo la historia natural de la destrucción es el obrar de la historia humana. Sin sacrificio y sin redención (Villalobos, 2013: 147).

Esta somera revisión por algunas de las tendencias contemporáneas de la literatura centroamericana permite afirmar que la crítica ha centrado sus estudios en condiciones particulares de los textos: lo primero es su naturaleza mimética y lo segundo la hegemonía de la novela. Las ficciones realistas o con alguna connotación política-social tienen no solo una amplia recepción, sino también un respaldo historiográfico que identifica el fenómeno como propio de la región.

En los próximos apartados se presenta una serie de antecedentes sobre el estudio de la narrativa fantástica, lo inusual en los países centroamericanos que, a modo de estado de la cuestión, intenta probar no solo la existencia de ciertos textos en el periodo contemporáneo, sino también los silencios en el pasado por la crítica. Advierto que algunos países como Costa Rica y El Salvador cuentan ya con un camino más sólido sobre esta modalidad (tanto en textos literarios publicados como en la recepción crítico-académica); otros aprovechan el boom de lo fantástico y de manera más constante se adentran en estos estudios como el caso de Guatemala; pero aún existen los tímidos actores en materia crítica, como Honduras y Nicaragua, que muestran los desafíos de continuar teorizando sobre esta manifestación.

1.4. LOS ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LO FANTÁSTICO EN LAS LITERATURAS CENTROAMERICANAS

La presencia de los discursos no miméticos en la historiografía centroamericana ha comenzado a ser una preocupación desde finales del siglo pasado, cuando la ebullición editorial permitió que nuevos autores desarrollaran parte de las preocupaciones del pasado con una visión menos referencialista. El ludismo que invadió la literatura latinoamericana a partir de los años 60, se presentó quizá de manera tardía en Centroamérica y fue luego de esos años que el discurso fantástico se tornó una preocupación teórica.

Uno de los textos de mención obligatoria para este apartado es la tesis *El cuento fantástico centroamericano contemporáneo. Una mirada hacia las nuevas propuestas* (2017) de María Eugenia Santos, quien desde la tradicional teoría todoroviana aborda algunos cuentos de la región con un enfoque estructural. Su catálogo de cuentos, elaborado a partir de los estudios centroamericanos es bastante completo en relación con otros estudios analíticos de las literaturas nacionales y cuyas conclusiones son las siguientes.

En el recorrido por el cuento fantástico centroamericano queda evidente, no solo la tradición literaria que lo sustenta, sino la diversidad de autores que se han aproximado a lo fantástico en distintas épocas y circunstancias. Algunos guiados por la experimentación, otros por nuevos intereses y están aquellos que simplemente han encontrado en el género las herramientas para dar forma a su discurso. Merodeando durante el post romanticismo, en la obra de Ramón A. Salazar, mezclándose con el modernismo en los cuentos de Rubén Darío, abriendo las fronteras en los relatos regionalistas de Salarrué, superando la literatura comprometida y el testimonio con la obra de Álvaro Menén Desleal, para alcanzar el siglo XXI, lo neofantástico en la narrativa de Claudia Hernández; lo fantástico ha ido adaptándose a casi todas las corrientes y períodos de la tradición literaria. Ha logrado transformarse en función de los cambios que experimenta nuestra idea de la realidad. En un concepto cada vez más amplio,

lo fantástico en la narrativa breve de la región, acoge recursos, estrategias y temáticas muy variadas.

En la actualidad, los autores centroamericanos parecen encontrarse en una difícil encrucijada. Hijos de las guerras civiles y de los rescoldos de un pasado que todavía repite los discursos de la modernidad, fijan su mirada en el mundo contemporáneo que abandona los límites territoriales y que abre espacio híbridos a los elementos de representación. En esta intersección entre la tradición y la innovación, los relatos fantásticos parecen tener la deliberada intención de incomodar, abordando temas controversiales bajo una mirada aparentemente ligera y despreocupada que evita a toda costa el panfleto y la denuncia, pero que expone la dinámica absurda de la actualidad que describe (Santos, 2017: 90-91).

Complementario a este estudio, la otra gran revisión historiográfica la constituye los dos artículos de Lucía Leandro en los dos volúmenes de la *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas*. En esta revisión se incluye una contextualización histórica por país, excluido Costa Rica³¹, en el que se muestra la marginalidad de lo fantástico y las literatura no miméticas en los primeros años del siglo XX. Para la segunda mitad de la centuria, el corpus se torna mucho más robusto, aparece la autoría femenina como un elemento distintivo de las otras etapas literarias y se establece un vínculo con el carácter ideológico que siempre ha sido imperativo en la escritura de la región, tal y como lo señala la autora.

Al darse por finalizadas las Guerras Centroamericanas, la literatura fantástica continúa desarrollándose influenciada por la violencia del territorio. Algunos textos se alimentan de hechos como la migración forzada, las desapariciones de personas o el autoritarismo de Estado. Además, destaca en las obras estudiadas el tema de la violencia hacia las mujeres y la violencia

³¹ Se exceptúa Costa Rica por tener esta una línea de estudio más sistemática. La mención a este caso en particular, la recopilación y análisis de los principales textos se propone más adelante de este estudio.

intrafamiliar. Lo fantástico sirve, así, para abordar situaciones sociales que provienen tanto de la esfera pública como de la privada (Leandro, 2024: 53).

De ambos aportes se concluye una lista de obras que constituyen una evidencia valiosa sobre el desarrollo de los relatos centroamericanos y que en apretada síntesis resumo a continuación:

Tabla 2. Autores y textos de lo fantástico y no miméticos

Periodo	Nicaragua	Salvador	Honduras	Guatemala	Panamá
1880-1900	-Rubén Darío, <i>Azul</i> (1888), “El caso de la señorita Amelia” (1894), <i>Verónica y otros cuentos fantásticos</i> (1896), “Thanatopia” (1897), “D. Q.” (1899), “La larva” (1910).			-Ramón A. Salazar, <i>Stella</i> (1896).	
1900-1925	-Manuel Antonio Zepeda, <i>Historias espeluznantes</i> (1922).	-Francisco Gadivia, “La loba” (1904). -Salvador Salazar Arrué, <i>El señor de la burbuja</i> (1927), <i>O-Yarkandal</i> (1929)	-Froylán Turcios, <i>Vampiro</i> (1910)	-Rafael Arévalo Martínez, <i>El hombre que parecía un caballo y otros cuentos</i> (1914).	-Darío Herrera, “La nueva Leda” (1901)
1925-1950	-Juan Aburto <i>El convivio</i> (1927): “El Sisimico”, “El gato”, “Desaparecidos”, “Madre superiora” y “Sacarse los huesos”. -Manuel Cuadra, <i>Itinerario de Little Corn Island</i> (1937). -Joaquín Pasos, “El ángel pobre” (1940). -Octavio Rocha, <i>El asesino de su sombra</i> (1940). -José Coronel Urtecho, “El mundo es malo” (1947).	-Salvador Salazar Arrué, <i>Eso y más</i> (1940).	-Froylán Turcios, <i>Cuentos de amor y de la muerte</i> (1929). -Arturo Martínez Galindo, <i>Sombra: “Desvario”</i> (1940).	-Esmeralda Putseys Illescas, “Al crear el tiempo” (1926).	
1950-1975	-Juan Aburto, <i>El convivio</i> (1972), <i>Los desaparecidos y otros cuentos</i> (1981)	-Salvador Salazar Arrué, <i>Nébula Nova</i> (1960). -Álvaro Menen Desleal, <i>Cuentos breves y maravillosos</i> (1963).	-Oscar Acosta <i>El Arca</i> (1956): “La espada”, “El cazador” y “El regresivo”.	-Ligia Escibá, “Succión” (1954). -Augusto Monterroso, “Mister Taylor” (1959). -Ana María Sandoval, <i>Con la venda en los ojos</i> (1959).	-Rogelio Sinán, “La boina roja” (1954). -Ramón H. Jurado “Heredia, la lejana” (1975). -Enrique Jaramillo Levi, <i>Duplicaciones</i> (1973). -Boris Zachrisson “El arete” (1975).
1975-2000	-Franz Galich, <i>Ficcionario Inédito: “El ratero”</i> (1979).		-Roberto Castillo, <i>Subida al cielo y otros cuentos</i> (1980): “Las moscas”, “El hombre que se comieron los papeles”, “No se culpe a nadie”, “Fin del mundo del fin” y “Chabacán”. -Pompeyo del Valle, “La calle prohibida” (1981). -Jorge Luis Oviedo. <i>La muerte más aplaudida</i>	-Ana María Rodas, <i>Mariana la Tigresa</i> (1996): “Monja de clausura”.	-Dante Liano, “El vuelo del ángel” (1996).

			(1983): “La cara del espejo”.		
			-Galel Cárdenas, “Margarita en la casa del viento memorioso” (1991).		
2000-2025	-Eunice Shade, “Obituario para Rizú” (2007). -María del Carmen Pérez Cuadra, “La mujer sombra” (2014), “Obra” (2014) -Ángela Saballos, “Desintegración” (2017) -Alberto Sánchez Argüello, “Descasarse” (2017) -Verónica Rosil, “El minotauro enamorado” (2017) -Ulises Juárez Polanco, “El enterrador” (2017).	-Claudia Hernández, “Color de otoño” (2001), <i>Mediodía de frontera</i> (2002), <i>Olvida uno</i> (2005), <i>De fronteras</i> (2007), <i>La canción del mar</i> (2007), <i>Causas naturales</i> (2013). -Mauricio Orellana, “Bitácora: Insomnio” (2007). -Jacinta Escudos, “Yo, cocodrilo” y “Película japonesa de los años 60” (2008). Vanessa Núñez Handal, <i>Espejo</i> (2015). -Olivia Olivia, “La inmigrante” (2017).	-Marta Susana Prieto, “Lavador de platos quasi una fantasía” (2002). -Kalton Harold Bruhl, “Reencuentro” (2014). -Giovanni Rodríguez, “Pesadilla indeleble” (2017).	-Ronald Flores, <i>Retorno a la vasija</i> de (2000). -Esmeralda Putzeys Illescas, “Al crear el tiempo” (2001). -Ana María Sandoval, “Con la venda en los ojos” (2001). -Rodrigo Rey Rosa, <i>Otro zoo</i> (2001). -Maurice Echeverría, “El ascensor” (2001). -Mildred Hernández, “Paranoica City” (2003). -Denise Phé-Funchal, “Luna” (2011). -Marilinda Guerrero, “La Matina” (2014).	-Yolanda Hackshaw, “La maldición” (2001). -Erika Harris, “El acantilado” (2003). -Roberto Pérez-Franco, “La intrusa” (2005). -Enrique Jaramillo Levi, “Su secreto” (2006). -Carlos Wynter Melo, “Boxeador” (2007) y “El hambre del hombre” (2012). -Cheri Lewis, <i>Abrir las manos</i> (2013).

Elaboración propia a partir de Santos (2017) y Leandro (2023) y (2024).

Tal y como lo afirmaba Santos, un rasgo particular de la literatura fantástica, a diferencia de algunas particularidades de la literatura mimética, es que: “En la literatura de posguerra el centro no es lo nacional ni la colectividad, sino la individualidad y sus circunstancias. Los autores utilizan un lenguaje más estandarizado que elimina las marcas culturales originarias y que expresa mayor interés por los temas como la ficción, la identidad erótica así como una narrativa más híbrida” (Santos, 2017:13).

Esta falta de colectividad en la literatura fantástica es quizá uno de los rasgos que más ha dificultado su estudio, pues no existe un carácter generacional ni estético simétrico entre muchos de los escritores de este tipo de ficciones y, por lo tanto, las publicaciones se hallan dispersas y estudiadas de manera aislada, como se verá en la recopilación de algunos

antecedentes por país. Más aun, las antologías que existen hasta este momento³² sobre el cuento centroamericano, incluyen relatos de variada naturaleza, pero no exclusivamente fantástico, tales como:

1. *Antología de escritores del istmo centroamericano* (1999).
2. *Cuentos centroamericanos* (2000).
3. *Cuentos centroamericanos* (2001).
4. *Los centroamericanos. Antología de cuentos* (2002).
5. *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo* (2003).
6. *Cicatrices* (2004).
7. *Tiempo de narrar: cuentos centroamericanos* (2007).
8. *Antología del personaje negro en la cuentística de escritoras centroamericanas* (2007).
9. *Huellas ignotas. Antología de cuentistas centroamericanas (1991-2005)* (2009).
10. *Puertos abiertos. Antología de cuento centroamericano* (2011).
11. *Pasos audaces. Tomo II. Antología de sexualidades en los cuentos de escritoras centroamericanas* (2012).
12. *Relatos fantásticos latinoamericanos 2* (2013).
13. *Un espejo roto. Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana* (2014).
14. *Muestra colectiva* (2015).
15. *Aquí hay dragones: breve antología de minificción centroamericana contemporánea* (2016).
16. *Tierra breve: antología centro-americana de minificción* (2017).
17. *Penélope. setenta y cinco cuentistas centroamericanas* (2017).
18. *Mujeres que narran. Muestra de narrativa breve de escritoras centroamericanas* (2017).
19. *Conjuro y concilio: narrativa fantástica centroamericana* (2017).
20. *El camino del abismo* (2019).
21. *América fantástica* (2019).
22. *Refugio asistido I* (2020).
23. *Territorios olvidados. Quince cuentos del Triángulo Norte y uno más al Sur*³³ (2021).
24. *Anábasis, Antología de narrativa fantástica y ficción histórica* (2021).

³² Uno de estos estudios es la reseña de Moisés Fuentes (2016) sobre la antología *Conjuro y consilio*, en la que se incluyen los siguientes cuentos: “Retrato” de Francisco Solares-Larrave (Guatemala); “A quien interese”, de Jessica Masaya Portocarrero (Guatemala); “Prolongación del fin de semana” de Luis Alfredo Castellanos (El Salvador); “Androide nacional” de Vanessa Núñez Handal (El Salvador); “Infinito” de Jessica Sánchez (Honduras); “De impulsos internos” de Gustavo Campos (Honduras); “Emelina” de María del Carmen Pérez Cuadra (Nicaragua); “El cuarto blanco” de José Adiak Montoya (Nicaragua); “Nochevieja” de Laura Fuentes-Belgrave Costa Rica); “Rotulación nocturna” de Guillermo Barquero (Costa Rica); “Bajo el manguito” de Gloria Melania Rodríguez (Panamá).

³³ Dennis Arita, Luis Báez, Allan Barrera, Salvador Canjura, Jacinta Escudos, Mario Gallardo, Raúl López Lemus, Francisco Alejandro Méndez, Mauricio Orellana Suárez, Xavier Panchamé, Estuardo Prado, Byron Quiñónez, Michelle Recinos, Giovanni Rodríguez, Álvaro Sánchez y César Yumán.

Son los artículos especializados de literaturas particulares nacionales los que han permitido armar un estado de la cuestión sobre lo fantástico y desde el cual se podrían extender algunas generalidades para el resto del contexto centroamericano como el caso de Emanuela Jossa en “Desvestirse y huir. Ejercicios de fuga en tres narradoras centroamericanas: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra y Jessica Isla” (2022), cuyo análisis se centra en una visión desde lo fantástico y el recurso metafórico de la fuga como una estrategia para dar cuenta de esas situaciones anómalas presentadas en algunos relatos.

Para esta autora tres son las particularidades halladas en la literatura de la región respecto a lo fantástico: primero la importancia de la metamorfosis como en el cuento “Yo cocodrilo”, de Jacinta Escudos; segundo la incorporación del personaje monstruoso como en el cuento “Muñeca rota”, de María del Carmen Pérez Cuadra; y tercero la representación de la desnudez y el cuerpo como en el cuento “Correr desnuda”, de Jessica Isla.

Estos tres relatos permiten sintetizar la forma en cómo, desde una perspectiva de autoras, se evidencia una ruptura importante respecto a la literatura precedente no solo por la brevedad de sus expresiones, sino más aún porque lo fantástico en Centroamérica aparece liderado por una cantidad importante de escritoras desde lo fantástico, lo cual adquiere tintes ideológicos que proponen nuevas formas de escritura tal y como se analiza en el III capítulo de esta tesis.

No es casual que, a partir de los 90, muchos escritores centroamericanos incursionan en el género fantástico, poco practicado durante el auge de la literatura testimonial, con unas salvedades significativas. Si el conflicto social, político y económico persiste, la literatura puede contarlo de forma realística, o imaginar otras posibilidades. Los tres relatos aquí propuestos comparten la representación de sucesos extraños o decididamente fantásticos y, por lo tanto, permiten discutir las potencialidades de la imaginación en cuanto enfoque disyuntivo, tal vez capaz de cuestionar la opinión difusa de que la cifra de esta época globalizada es la impotencia, de rebatir la sensación de que la incapacidad de hacer y decir disminuye, mientras la capacidad de soportar y hasta de sufrir crece de forma exponencial, en cuanto forma de adaptación requerida por el capitalismo tardío. Paradójicamente, pero no demasiado, los tres relatos escogidos ponen justo en escena una de las formas menos valientes de oposición: la fuga (Jossa, 2022: 119).

Finalmente, un estudio fundamental para el estudio de las nuevas narrativas de Centroamérica lo constituye el catálogo de minificción sintetizado por Alberto Sánchez en el artículo “Minificción centroamericana: una primera mirada a la génesis y los rasgos propios del formato narrativo breve de la región” (2023), en el cual se hace un abordaje general de los textos, cuya naturaleza breve, permite hablar de una consolidación de este género en la región.

El estudio contempla un estado de la cuestión por país tanto sobre los textos críticos, como de las publicaciones literarias, colectivas e individuales, desde la que se permite establecer una periodización:

- I- 1880-1945: vinculada con el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas y como parte del proceso de experimentación;
- II- 1940-1970 y 1971-1998: en donde se incorporan ya los autores centroamericanos y se comienza con la publicación colectiva en México;
- III- 1990-a la fecha: caracterizado por una ebullición del género a partir de la antología especializada, la difusión digital y la formalización de la crítica académica conducente a la siguiente conclusión:

A partir del análisis de la muestra seleccionada, es posible afirmar que la minificción centroamericana utiliza la mayor parte de los recursos que le permiten concentrar su capacidad narrativa en pocas palabras: inicio anafórico, final catafórico; estructura *in medias res*, pocos personajes y casi ninguna descripción sobre estos; espacio inexistente o no descrito; importancia del paratexto (título) como información relevante para el encuadre o relectura del escrito; el tiempo elíptico que permite omitir información para maximizar el uso del espacio textual; la utilización de la analepsis y prolepsis para jugar con el marco temporal. También se identificó el final sorprendente y el final abierto, así como el uso del humor y la ironía como componentes usuales. Sin embargo, elementos posmodernos, como la hibridez genérica, intertextualidad y metatextualidad están casi ausentes en la muestra (Sánchez, 202: s.p.).

1.4.1. Costa Rica: un caso atípico de tradición no mimética

El caso costarricense, como lo hemos sugerido en la título del apartado, es el más atípico de la región centroamericana, en vista de que se tiene registro desde muy temprano (1887 con la publicación del cuento “La poza” de Manuel Argüello Mora) pues fue una de las literaturas más constantes y su desarrollo sigue hasta la fecha con una cuantiosa cantidad de producciones textuales, muchas de ellas ya con estudios formales que van desde artículos científicos hasta tesis especializadas.

Uno de los textos más completos sobre la revisión del caso costarricense es el estudio historiográfico de Ruth Cubillo (2023) que sintetiza los inicios de la literatura fantástica en el país. Para Cubillo la primera publicación registrada en Costa Rica es de 1880 e indica que no es sino hasta 1960 que el género se desarrolla de manera plena y sistemática.

Durante los primeros años, la veta fantástica estuvo directamente relacionada con autores de formación europea o modernista. Este grupo de intelectuales radicales y con una clara ideología liberal, vieron en el patrón extranjero el mejor referente para la construcción de un universo distinto al representado por la hegemónica presencia de la escritura realista.

Así pues, lo cierto es que tanto dentro de la llamada generación del Olimpo como dentro de la generación de los intelectuales radicales encontramos escritores que podríamos considerar defensores del racionalismo ilustrado, pero son precisamente muchos de esos intelectuales los que llegan a comprender que no todo lo que llamamos realidad puede ser explicado racionalmente, es decir, que existe un punto de fractura o de quiebre dentro de la lógica de la razón. Para explicar esto, muchos de ellos recurren al estudio de lo terrorífico, lo misterioso, lo oculto, lo oscuro, lo inexplicable; por eso no es extraño que muchos de estos intelectuales liberales y radicales se adentraran en el esoterismo, la teosofía y el ocultismo, tal y como lo podemos constatar estudiando sus referencias biográficas (2023: 181-182).

A raíz de esta reflexión, Cubillo ofrece una extensa revisión de 57 textos que clasifica en ocho categorías de análisis y que resume en leyendas, relatos góticos, historia de fantasmas, relatos que giran en torno a objetos mágicos o encantados, relatos modernistas, relatos que dialogan con el discurso científico de la época, relatos que abordan la temática del doble y, finalmente, los relatos que presentan elementos vanguardistas.

Todos estos cuentos, de acuerdo con la investigadora, comulgan en un hecho y es que la autoría no tiene una única línea ideológica, religiosa, política, científica o artística. Más aún tampoco puede plantearse la idea de una conciencia generacional o de agrupamiento. Cada autor ha producido en tiempo y forma una textualidad casi siempre alejada de la canonicidad de su época.

El otro estudio que cito como parte de este desarrollo historiográfico de las literaturas fantásticas y derivado directamente de este proyecto de tesis es el estudio “Historia de la literatura fantástica en Costa Rica: de 1970 al presente” de mi autoría y publicado en la ya citada *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*.

Con una revisión de 177 textos (109 cuentarios, 59 novelas y 12 compilaciones de relatos largos y cortos) ofrezco un estudio, sino exhaustivo, al menos sí panorámico y referencial. Una primera metodología para la organización de un corpus tan vasto fue proponer una subdivisión por temas: lo grotesco, sexualidad perversa, relación con lo esotérico, metaliteratura, temas clásicos de lo fantástico (lo onírico, la muerte, la locura, el doble), fantástico ideológico e intertextualidad borgiana; y por composición: cuentarios, novelas fantásticas, novelas de alta fantasía, antologías de variada autoría, microrrelatos y mezcla genérica.

Con estas salvedades hago una separación por décadas que me permitió definir para cada decena de años una serie de características a fines al desarrollo historiográfico que evidencia el repunte de este tipo de publicaciones en los últimos 20 años, como se muestra a continuación.

Gráfico 1. Textos publicados por década en Costa Rica



Elaboración propia (Calvo, 2024: 208).

En esta revisión explico cómo los cambios socioeconómicos permitieron un repunte en la atmósfera cultural del país con una consecuente producción literaria mucho más diversa que la de las primeras décadas de nuestra literatura, lo cual me permitió abordar al menos cinco momentos que determinan las tendencia fantástica en el país, a saber:

I- La experimentación de lo fantástico: 1970-1979: para los años 70 y posteriores debe considerarse que tópicos diversos se comienzan a integrar en la literatura de Costa Rica, sujetos a las nuevas exigencias culturales como los procesos de urbanización, la violenta implementación industrial y el conocimiento de ideas políticas sustentadas a la luz de acontecimientos como la Revolución Cubana y la Guerra Fría, lo cual provocó una apertura a fronteras antes desatendidas por la intelectualidad del país. Quesada señala que justo para este periodo nace una nueva narrativa inclinada por la exploración fantástica y lúdica a partir de “recursos como el desdoblamiento, la intertextualidad, la ironía, la sátira y la parodia”. Esta literatura, mucho más versátil que las anteriores producciones, combina la realidad con la

ficción, mezcla géneros y discursos, emplea juegos literarios como la alteración espacio-temporal y concierta ámbitos como lo cómico con lo serio, al tiempo que manifiesta, con excepcional claridad, cómo operan los mecanismos de represión ideológica (Calvo, 2024: 208-209).

II- Los vestigios del desencanto en la literatura fantástica: 1980-1989: los años 80 son una década emblemática para la sociedad costarricense porque representó una devastadora caída económica debido al “aumento en las tasas de interés, una segunda alza en el precio del petróleo y una caída en la cotización del café” (Molina & Palmer, 2011: 145). Si a ello se le suma el incremento de la pobreza en un 48%, la clausura de la United Fruit Company, la firma de nuevos acuerdos con el Fondo Monetario Internacional, el incremento de la deuda externa, la eliminación de subsidios agrícolas, la explosión de los conflictos bélicos en el vecino país de Nicaragua, el intervencionismo estadounidense y un gobierno de tendencia neoliberal inclinado a la privatización de las instituciones y el aumento de capital extranjero, principalmente en el sector bancario, no queda duda de porqué se le conoce a los grupos intelectuales, hijos de su tiempo, como la Generación del desencanto.

Este concepto no solo debe entenderse como una actitud frente a los cambios políticos y económicos, sino también culturales. En este sentido, los escritores costarricenses, a partir de los años 80, se tornan mucho más críticos frente al ideario planteado desde la formación de la República; los mitos identitarios son cuestionados al mismo tiempo que se da paso a los intereses globalizadores. Este cambio en cómo se mira la finalidad literaria es clave para concebir el desarrollo de preocupaciones más ficcionales y alejadas de todo este convulso contexto social. La interiorización psicológica de los 70 se agudiza e impera un sentido de individualidad a la usanza vanguardista. Junto a esto el desarrollo internacional de lo fantástico y la ya sólida tradición borgiana y cortazariana hacen imposible la obiedad de lo fantástico en el país (Calvo, 2024: 212-2013).

III- Lo fantástico desde la urbanidad y la violencia: 1990-1991: mientras este debate cobraba fuerza y la fama literaria de la zona se asociaba con las narraciones históricas, las crueldades testimoniales y las poéticas resilientes, Costa Rica hacía su pleno ingreso a la posmodernidad y sin excluir la preocupación por la guerra de sus países hermanos, perfiló una literatura que, sin la base de un conflicto bélico particular y real, sí mostrará otros grandes temas de la década: la incomunicación y la urbanidad.

Las estrategias para el tratamiento de estos tópicos fueron diversas, pero aquí centramos la atención en aquellas de naturaleza fantástica que no fueron ni infrecuentes ni aisladas, sino que comenzarían a tener la misma validez que las literaturas realistas, sobre todo porque ya para la década de los 90 el fantástico costarricense, además de una preocupación estética, sostiene un cuestionamiento ideológico que puede cifrarse en la crítica religiosa, la apropiación sexual y la manifestación de la violencia en todas sus formas (Calvo, 2024: 216).

IV- La inminencia de lo fantástico: 2000-2009: algunos acontecimientos que aceleran este repunte son: 1) el auge que el mundo cultural adquiere en el país; 2) la ebullición editorial que facilitó el trasiego de libros; 3) la conciencia crítica para revisar las nuevas formas de lo literario y reivindicar los silencios pasados; y 4) el acceso a las nuevas tecnología y el uso de internet como mecanismo de difusión.

Muchas de las narraciones de este periodo se circunscriben al concepto de lo neofantástico (Alazraki, 1990), cuya aceptación marca una diferencia respecto a la noción tradicional de lo fantástico, asida principalmente desde los postulados románticos. Esta forma considera un cambio en la visión de la realidad asumida ya no como un estamento sólido, sino como una construcción también ficticia, que cubre una segunda realidad a través del enmascaramiento. Si la idea de lo fantástico introdujo la imagen de ranura, lo neofantástico propone una pluralidad mayor desde una realidad esponjosa, en cuyos orificios se deslizan

múltiples realidades más y no solo aquella que introduce lo sobrenatural. La permisividad de un efecto metafórico como una alternativa al conocimiento científico y la naturalidad de la anomalía, permite que en lo neofantástico la industria fantástica del siglo XIX ceda su teatralidad a lo cotidiano (Calvo, 2024: 221).

V- Lo fantástico como fenómeno digital y editorial: 2010-2022: este último apartado se rige por buena parte del contexto citado para inicios del siglo XXI y pretende abordar algunos textos que muestran cómo el sistema editorial del país ha logrado que esta sea la época de mayor apogeo de lo fantástico. Solo del 2010 a la fecha se han publicado más de 100 títulos, un número que quintuplica lo producido en otras décadas, cuyo promedio era de 20 publicaciones o menos. Este es un fenómeno inusitado que obedece principalmente al crecimiento exponencial que pequeñas editoriales han logrado a partir de esfuerzos particulares en alianza con las nuevas tecnologías. Los *ebook*, las aplicaciones como *Kindle*, las redes sociales e incluso las ediciones artesanales ha permitido que el proceso de publicación se haya simplificado como nunca, con dos consecuencias directas: la facilidad en el acceso a decenas de publicaciones que pululan en el mercado, y la relativa calidad de muchas de ellas.

Esta, que podríamos denominar la década de las antologías colectivas, ha tenido una serie de altibajos que al unísono con las políticas económicas del momento responde a esta idea de la premura, la síntesis y el reciclaje. Si antes la calidad era esencial para la edición de las obras, en las que se privilegiaba una sólida idea de los principios literarios como la originalidad, la erudición y el conocimiento de una tradición sea para seguirla, sea para cuestionarla, ahora ha migrado a una producción regida por la publicación masiva en la que incluso la alianza cogeneratedional ha funcionado muy bien (Calvo, 2024: 226).

Luego de este recorrido por 50 años de literatura costarricense de corte no mimética concluyo, por un lado, que la veta fantástica es una de las más sólidas en la región no solo

porque a diferencia de otros países, cuenta ya con estudios más sistemáticos, sino por la cantidad de publicaciones que surgen a la par de proyectos editoriales abocados casi exclusivamente a este tipo de producción; y por otro, también señalo la desigualdad que existe entre las publicaciones de autoría masculina y femenina.

“Al igual que sus homólogas de la región, las narradoras costarricenses han aprovechado lo fantástico como un mecanismo para mostrar la denuncia al sistema patriarcal, la apropiación del cuerpo, la matrofobia y la infancia” (Calvo, 2024: 233), pero cuentan con menores espacios de interacción que los hombres. Esto último justifica la inclinación por un estudio más especializado como el que busca esta tesis.

El otro aspecto que también menciono es la forma de abordaje que implica: “importantes salvedades para reconocer una manifestación que ha pasado de la tropicalización a la hibridez, de la representación más clásica de lo fantástico a un descarado coqueteo con otras formas que incluyen lo grotesco, lo experimental, la ciencia ficción, lo policiaco, lo maravilloso, lo existencial, lo metaliterario y lo urbano” (Calvo, 2024: 233-234).

Además de los estudios historiográficos citados, existe una gran cantidad de artículos que abordan algunas revisiones contemporáneas sobre el fenómeno, como los de Kimberly Huertas (2022) respecto a lo ecogótico y fantástico vegetal. También los enfoques tetratológicos, como el estudio de José Ricardo Chaves “Monstruos fantásticos en la literatura costarricense” (2016), e incluso las lecturas más ideológicas como las de José Pablo Rojas (2024), respecto a la relación entre literatura fantástica y política sobre el VIH/sida son parte de estos nuevos planteamientos.

1.4.2. El Salvador: lo fantástico como asunto político

El desarrollo de la literatura fantástica en El Salvador ha tenido, igual que en el resto de Centroamérica, un auge pausado y centrado en algunos autores particulares. Los estudios predominantes sobre su historia literaria han mantenido una visión eminentemente histórica y política, determinada principalmente por una novelización prolongada de los procesos bélicos y testimoniales.

Sin embargo, la evolución que desde los años 90 ha tenido la literatura de la región ha permitido diversificar las formas prevalecientes, sin abandonar el carácter ideológico que, incluso en las formas de lo fantástico, se visualiza con claridad. Aspectos como el protagonismo de la ciudad, la presencia de las formas de violencia, la mutilación del cuerpo, la incorporación de la massmedia y la representación de la marginalidad, intentan dejar atrás los textos más autobiográficos y centrarse en cuestiones, si se quiere, más atinentes a la ficción, como lo señalan Mackenbach y Ortiz:

En la reciente producción narrativa centroamericana de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se evidencia un cambio de paradigma en cuanto a las representaciones de la violencia, las cuales han abandonado la restricción de representaciones ligadas exclusivamente a proyectos políticos y revolucionarios, así como en nombre de utopías sociales. Esta producción muestra tanto las continuidades como las transgresiones que opera, en tanto configura un espacio de representaciones en el que conviven formas y medios de narrar anteriores –como la narrativa testimonial y autobiográfica, ahora en muchos casos resemantizadas, parodiadas o ironizadas–, con nuevas formas, como el recurso a elementos de la novela policiaca y de la novela negra, a elementos de la literatura fantástica y a puestas en escena intermediales. Con respecto a la escenificación intermedial nos parece relevante destacar la notable presencia de la oralidad, así como de intertextos de la música popular y de formas narrativas cinematográficas. Así, diversos tipos de representaciones literarias de la violencia conviven actualmente en la producción literaria centroamericana, articulando formas y funciones diversas que van desde la denuncia social y política, la violencia como recurso de sobrevivencia e identidad hasta la representación de la violencia como elemento lúdico y estético (Mackenbach & Ortiz, 2008: 93).

Este rasgo más metafórico de la denuncia social, propio de los discursos literarios de la región, están cabalmente representados por la figura de una de las autoras más reconocidas por su producción no mimética. Prácticamente los estudios de lo fantástico en El Salvador se han retomado por y desde la literatura de Claudia Hernández, cuyos espacios se caracterizan por

un imperativo familiar, pero también asido en la violencia. Temas transcendentales como la muerte, la perversión, el desmembramiento y la ambigüedad temporal son claves en el desarrollo de una manifestación que también ha marcado el resto de la literatura salvadoreña posterior.

Espacios como la casa (familiar), pero también en otros cuentos de Hernández las alcantarillas y las calles, son lugares invadidos, colmados de cadáveres y cuerpos mutilados en donde los motivos permanecen ocultos y a la vez tienen consecuencias asoladoras sobre las posibilidades de convivencia entre los individuos. La pregunta por la convivencia se desplaza hacia un espacio regido por la muerte, nunca natural sino violenta, que a través de la escritura literaria posibilita la pregunta acerca de cómo (con)vivir con la muerte. También pueden ser leídos estos relatos, que persiguen las íntimas perversiones y heridas de los individuos, como sintomáticos de una reciente salida de la experiencia traumática de la guerra y la guerra civil (Mackebach & Ortiz, 2008: 89).

El centro de la crítica contemporánea ha colocado su atención en el caso de Claudia Hernández desde varios enfoques, como, por ejemplo, los abordajes estrictamente fantásticos como el estudio de José Pablo Rojas González “Hechos de un buen ciudadano de Claudia Hernández. La naturalización de lo fantástico” (2014), quien, desde una visión freudiana, apela a la presencia de la ambigüedad, la paradoja, el absurdo y la confusión y propone una ausencia de extrañamiento en los relatos que, si se da, es solo bajo la percepción del lector, mas no de los personajes.

En los textos de Claudia Hernández, los dominios señalados por Castro podrían no parecer tan conflictivos; sin embargo, según se ha apuntado, este conflicto existe, pero no para los personajes de los cuentos de Hernández. El conflicto se activa en la interacción entre el mundo narrado y la experiencia del lector, todo a partir del texto mismo, que marca la tónica por seguir: la racionalidad expuesta por los personajes mismos —que funcionan bajo una lógica perfecta dentro de la realidad que se construye en el texto— altera, pone en crisis el orden sociocultural entendido como “normal” (Rojas, 2014: 51).

Esta misma profundización sobre los aspectos de lo fantástico los retoma Virginia Caamaño en el artículo “La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: un estudio sobre Color de Otoño de Claudia Hernández” (2015), en el cual se enfatiza el carácter alegórico de la desesperanza como una forma de reescritura dentro del contexto latinoamericano. Luego de la firma de los acuerdos de paz en la región, los mismos mecanismos de violencia y muerte se mantuvieron en la región como un aspecto determinista. En los relatos de Hernández también

se evidencia la crítica no solo a la debacle que ocasionó la guerra, sino también los desastres del patriarcado. El énfasis del artículo también permea la importancia que el personaje femenino tiene en la estética de Hernández.

También en los artículos “Parodia, simulación y canibalismo en "Hechos de un buen ciudadano I" y "Hechos de un buen ciudadano II" de Claudia Hernández” (2016a y 2016b), Caamaño retoma la visualización del tema de la muerte, la represión y los crímenes, pero esta vez se muestran mecanismos como la parodia a través de la cual se desacraliza la historia oficial y se evidencia la descomposición social salvadoreña desde una perspectiva fantástica con alto carácter reflexivo:

Pero este es una “ficción”, un “simulacro”, ya que los asesinatos, las desapariciones y muchos otros delitos contra la vida y la seguridad de las personas se llevaron a cabo bajo el amparo de los grupos en el poder, los cuales los han ocultado, invisibilizándolos e impidiendo su mención. Esto ha dado como resultado que los muertos se mantengan presentes en la memoria colectiva. Así es entendible que en los cuentos de Hernández la muerte violenta sea considerada normal y no cause reacción en los personajes, quienes no expresan asombro, dolor, ni miedo ante ella. Actúan como si esos hechos no existieran, tal y como los grupos hegemónicos en el poder pretendían (Caamaño, 2016: 243).

“Cuerpos desgarrados: textualidades desgarradoras. Una aproximación a la escritura de Claudia Hernández” (2013), de Carla Rodríguez, destaca el cuestionamiento de los discursos desde la dinámica señalada por Beatriz Cortez respecto a la estética del cinismo y aliada con el auge de las narrativas posmodernas en las que se privilegia el relativismo, el caos y una percepción de la realidad asumida desde otras dinámicas como la tecnología en las que el tiempo y espacio dejan de ser categorías inalterables y permanentes. Los cambios en los proyectos identitarios y la construcción de las subjetividades amplían las formas en las que interactúan los seres humanos y alteran incluso construcciones como el propio cuerpo, asumido también como una nueva textualidad.

Sumado a la caída de las utopías revolucionarias en el contexto salvadoreño y a la inmersión en un mundo globalizado, se proponen narrativas complejas como la de Hernández

en las que también la interacción corporal replantea los discursos preestablecidos: “el desgarramiento, la desritualización, la fragmentación, la mutilación y el aniquilamiento” (Rodríguez, 2013: 129) son solo parte de estos cuestionamientos que, desde una dinámica no estrictamente mimética, logra una importante problematización:

Específicamente, en el caso de la sociedad salvadoreña, el “cinismo” obedece al fracaso de dos modelos que han vivido en lucha durante mucho tiempo en el país y que han producido una profunda crisis de identidad. Estos son: el proyecto revolucionario de izquierda, en su visión original, que prometía la construcción de un nuevo sujeto (el sujeto revolucionario) y el modelo mercantilista y globalizante que exige, no una sociedad de valores, sino una sociedad de consumo.

Estamos ante un proyecto teñido por la desesperanza y la caída de las utopías. De allí, la recurrencia a espacios donde prevalecen la corrupción, la violencia y la crisis existencial de los sujetos, representados por la incomunicación, la orfandad y el absurdo (Rodríguez, 2013:120).

Además de estos rasgos temáticos, otros autores han destacado las propiedades de escritura de la autora, como “Claudia Hernández o la renovación del cuento” (2007), de Rafael Menjívar, en donde se muestran los aspectos estructurales que han permitido romper con la tradición literaria de El Salvador y retomar “la fórmula del “cuento novelado” o la “micronovela”, la anonimía de sus personajes y el uso de extensos monólogos que congregan intereses comunes.

Estas mismas problemáticas son abordadas desde estudios de los personajes, como “El bestiario en la literatura de Claudia Hernández: una representación de subjetividades en la literatura posguerra” (2016) y “Monstruos que susurran en los relatos de Claudia Hernández” (2016), de Hilda Gairaud-Ruiz; este último “destaca el empleo de un exacerbado simbolismo, un marcado uso de la figuratividad, de lo hiperbólico, de la ironía y del sarcasmo; el empleo de la dislocación y la fragmentación del tiempo y de la trama son algunos ejemplos de las formas con que el discurso narrativo refuerza la representación de la violencia” (2016: 260).

Esta supremacía de la precariedad es uno de los rasgos en los que la crítica comulga como calificativo para los cuentos de la salvadoreña, tal y como lo presenta Ignacio Sarmiento en su artículo “Claudia Hernández y la escritura de la precariedad” (2016). Desde la dualidad normalidad/anormalidad junto con la categoría de lo abyecto se sustenta la problematización de los personajes física o conductualmente monstruosos que conviven en espacios prohibidos o marginales; una visualización propuesta como innovación dentro de la narrativa de Hernández.

La otra gran perspectiva en el estudio de la literatura de Claudia Hernández se halla en el contenido político de sus cuentos. Como ya se ha señalado, la violencia es un rasgo de constante aparición que surge como consecuencia de los procesos bélicos sufridos en El Salvador, tal y como se propone en “Frecuencias de lo (in)visible: la guerra civil salvadoreña en la narrativa de Claudia Hernández” (2016), de Ignacio Sarmiento.

De acuerdo con el autor, la estrategia de Hernández consiste en hacer una sagaz crítica a la guerra, sin aludir directamente a ella como hicieran las textualidades presentes. La ausencia de las armas, no implica la ausencia de la muerte, ya expuesto en otros artículos como un eje fundamental de la escritora; todo lo contrario, a modo de sinécdoque, el hecho de que abunden los espectros y “lo no dicho” permite que se reflexione en torno a una sociedad resquebrajada en la que: “El trabajo del duelo, bajo esta clave, se traduce principalmente por medio de una demanda por justicia hacia aquellos que han sido víctimas de la desigualdad económica y social, la violencia, el imperialismo, el terrorismo de estado, y cualquier otra forma de opresión” (2016: 128). Esta premisa permite excluir la falsa idea de no compromiso que algunos autores han señalado para aquellos escritores centroamericanos que se han resistido a hablar de manera explícita de la guerra a través de sus formas no miméticas.

Esta misma preocupación por las secuelas de los procesos bélicos en El Salvador aparece en el artículo “¿Qué hacer con los muertos? Claudia Hernández y el trabajo del duelo en la postguerra salvadoreña” (Sarmiento, 2017), en el cual se alude a la trágica muerte de 80000 personas que, lejos de ser olvidadas, son rememoradas constantemente por la literatura salvadoreña. El sentimiento de pérdida, la capacidad de resiliencia y la búsqueda de justicia son algunos de los elementos discutidos en el artículo junto con la problematización de una nueva comunidad nacional que busca unificarse, pero también pretende migrar hacia nuevos espacios con mayores oportunidad económicas y sin el recuerdo del trauma colectivo. Es, a fin de cuentas, una especie de duelo no resuelto, propuesto desde la flexibilidad del modo fantástico:

Así, la (reaparición constante de los espectros opera como un recordatorio de que existe un trabajo de duelo inconcluso. Siguiendo este argumento, la única forma de poder efectivamente terminar este trabajo de duelo es por medio de la justicia. Sólo la justicia - que en su obra sólo existe en tanto por-venir - es capaz de acabar definitivamente con los espectros. De esta forma, al conjurar una y otra vez a los espectros de la guerra, encarnados en la multitud de cadáveres anónimos, Hernández "pone a los muertos a trabajar", e instala el duelo inacabado como una demanda permanente de justicia en un espacio que ha negado reiteradamente dicha posibilidad. Siguiendo esta línea, podemos decir que Hernández asume la deuda que todo trabajo del duelo trae consigo, puesto que el duelo, como señala Derrida, es algo que le debemos a un otro que ya no está [Espectros 114]. Esta deuda, a su vez, posee las características de una herencia, y por ende, más que una imposición forzada, opera en ella la necesidad de aceptación (Sarmiento, 2017: 399).

Aspectos como la memoria histórica, la incorporación de un humorismo grotesco, la asechanza del peligro y el sentimiento de miedo son abordados por Emanuela Jossa en “Repensar la comunidad en la narrativa de Claudia Hernández”³⁴ (2023); mientras que la preocupación migratoria y el sujeto devenido de ese proceso, como hijo de la posmodernidad, junto con la exploración de nuevas formas narrativas en el contexto centroamericano, que

³⁴ En sus cuentos, expresa un imaginario disconforme a través de un lenguaje esencial y una sintaxis compacta y rítmica, fundamentada en la brevedad y el asíndeton. Estos recursos, empleados de forma original, intensifican la fuerza expresiva de cuentos que plantean una cotidianidad distorsionada, para reflexionar sobre las relaciones que se manifiestan, de forma hiperbólica o fantástica, en sus formas peores: marginación, violencia, pero también inercia, descuido, resignación, actitudes que afectan a la comunidad (2023: 476).

combinan lo fantástico con lo surreal, lo mágico y lo mítico, es propuesto por Linda Craft en “Viajes fantásticos: cuentos de (in)migración e imaginación de Claudia Hernández” (2013).

Otro abordaje sobre la obra de Claudia Hernández se ha propuesto desde la espacialidad, como el artículo de Jessie Zúñiga Bustamante “La irrupción de la casa como metáfora de la inmigración en los cuentos de Claudia Hernández” (2015). En él se estudian las distintas dimensiones de la casa desde *La poética del espacio* de Gastón Bachelard y se recurre al recurso espacial como una herramienta de lo fantástico donde se complejiza la frontera entre lo público y lo privado:

La inmigración es representada mediante la metáfora de la invasión de la casa, como un proceso de desposesión y violación de la privacy. La opción para estos sujetos migrantes es la de abandonar su espacio íntimo, resignarse a la pérdida y adaptarse a la nueva condición de precariedad. El sistema-mundo neoliberal, que ha predominado en la realidad latinoamericana durante los últimos treinta años, produce sujetos desposeídos, aislados y solitarios en un espacio donde no hay lugar para la confianza ni la solidaridad. La casa invadida es una metáfora sólida de ello (Zúñiga, 2015: 16).

Fuera de los artículos dedicados a Hernández, quizá uno de los estudios clave sobre lo fantástico y las literatura no miméticas en El Salvador lo constituye “Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo” (1992), de Juana Martínez Gómez, donde aborda el análisis de tres autores que, en distintos periodos, abordaron las problemáticas asociadas con el fenómeno fantástico: Salvador Salazar Arrué³⁵ “Salarrué” (1899-1975); Álvaro Menen

³⁵ “Si la elaboración artística que Salarrué consigue del relato regionalista representa su culminación, pero también su agotamiento pese a la gran cantidad de seguidores que tuvo, la vertiente urbana, cosmopolita y universal, estimada como menos significativa dentro del conjunto de su obra por la crítica, como acabamos de ver, es, sin embargo, el comienzo de una corriente, inexistente hasta entonces en El Salvador, que se irá afianzando e incrementando con el tiempo en la obra de algunos de los mejores escritores de la narrativa salvadoreña. Esta corriente implica, sobre todo, el abandono de las técnicas realistas y costumbrista de acercamiento a la realidad para experimentar con otros procedimientos y entrar en los dominios de la expresión fantástica. La dinámica que rige la composición de muchos de estos relatos, en Salarrué, está determinada en gran medida por sus experiencias personales en relación con la doctrina teosófica y por sus estudios en la materia” (Martínez, 1992: 204).

Desleal³⁶ (1931-2000) y Ricardo Lindo Fuentes³⁷ (1947-2016). De los tres autores destaca la libertad creadora, lo desafiante de su escritura y el empleo de técnicas lúdicas y poco tradicionales que, mezcladas con temas esotéricos, filosóficos y surrealistas, ofrecieron comportamientos poco usuales en las letras salvadoreñas.

De estos tres autores, es sobre Álvaro Menen de quien más estudios existen, como el ensayo *La estética de lo fantástico y lo maravilloso en el libro de cuentos "El fútbol de los locos y otros cuentos" del escritor Álvaro Menen Desleal*³⁸ (2013), de Cristy Chaves, abordado desde la propuesta teórica de Tzvetan Todorov, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Parte de las conclusiones del estudio se centran en aspectos como el desdoblamiento, la vacilación, el extrañamiento, la irracionalidad, los saltos espacio-temporales, la intervención de lo sobrenatural, el mundo onírico y la presencia de la muerte. Sin embargo, en todo el ensayo no se menciona el vínculo de Menen con otros autores fantásticos salvadoreños y el análisis se torna inmanentista en extremo.

Una situación similar sucede con los análisis estructuralistas de la tesis *El elemento fantástico como núcleo narrativo en los cuentos: Los cerdos, El general sin cabeza y El condenado en el libro "Cuentos breves y maravillosos" del escritor salvadoreño Álvaro Menen Desleal* (2013), de Rosangel Sarahi Ariza Miranda y Elbia Gertrudis Peña de Palma.

³⁶ “Pero la mayoría de relatos de Menen Desleal habrían que integrarlos dentro del marco de la literatura fantástica que cuestiona la situación del hombre con su entorno y que presenta una realidad mutable y escurridiza, insólita y sorprendente en la que se pueden transgredir los límites entre la vida y la muerte, los sueños y la realidad o cualquiera de las leyes convencionales de la naturaleza. No en vano él mismo traza la línea narrativa de la que procede cuando afirma «reconozco en Kafka, en Borges, en Poe, en Wells y en Bradbury mis más inmediatas influencias en el cuento»” (Martínez, 1992: 208)

³⁷ Frente a los ritos quebrantadores del orden universal, parece que las únicas lógicas posibles son las que se desprenden de las reglas de cualquier juego. así como la única realidad válida es la de la palabra creadora que, también, se entretiene en juegos verbales. La obra de Ricardo Lindo desiste de cualquier intento mimético porque el mundo, en última instancia, es puro espejismo. Frente a la unidad y el orden cósmico que la obra de Salarrué pregona a través del trascendentalismo y la comunión religiosa del hombre con el universo y frente a la subversión del orden establecido con que la obra de Menén Desleal pretende cuestionarse la realidad, la obra de Ricardo Lindo propone una vuelta al caos original, o mejor a la nada porque en su mundo todo parece ser ilusorio (Martínez, 1992: 213-214).

³⁸ A partir del análisis de los cuentos “Parábola del espejo”, “El espejo del rey virgen”, y “La dama frente al espejo” del cuentario *El fútbol de los locos y otros cuentos* (1998).

La propuesta de *Análisis de los cuentos: “Los vicios de papá, Venera 2, Venera 3 y Dios es irlandés”* de la obra *“La ilustre familia androide”* del autor salvadoreño Álvaro Menen Desleal, para demostrar su pertenencia al género fantástico y comprobar su crítica hacia el progreso científico en la sociedad contemporánea (2021), de Amílcar Josué Rivas Hernández y Karla Natalia González Burgos incorpora una teoría mucho menos tradicional a partir de las propuestas de Ana María Barrenechea, David Roas y Jaime Alazraki junto con el análisis del discurso desde la óptica de Teun Van Dijk. La tesis gira en torno a los elementos más asociados con la ciencia ficción y la intervención tecnológica que en lo fantástico, pero se evidencia con claridad una línea de lectura mucho más ideológica, concentrada en aspectos que van más allá del desarrollo posible de lo mimético:

Los cuentos poseen una crítica implícita sobre el ser humano, debido a que en ellos se abordan todo tipo de temáticas como las siguientes: Los juegos de poder, la deshumanización del hombre, la existencia de Dios, las nuevas formas de vida, el dilema de la identidad, el lugar de los humanos en el universo, el uso desmedido de la fuerza y el mal uso del progreso científico. Estas temáticas engloban un discurso que busca impactar en los lectores, no es una obra que solo busque entretener al lector, esta obra le invita a reflexionar sobre la complejidad social del ser humano, sobre sus actos y sobre cómo se constituye una sociedad con marcadas diferencias de clase. La pobreza y la marginalidad que siempre ha azotado a El Salvador posee una raíz histórica, por medio del recurso de la ficción fantástica el autor puede ejercer una crítica sobre todo aquello que está mal en la sociedad, puede ejercer su derecho a la libertad de expresión sin miedo a que algo pueda sucederle, sin el miedo que se silencie su voz (Rivas & González, 2021: 101).

Con base en los estudios citados se puede evidenciar que el abordaje de lo fantástico contemporáneo en El Salvador involucra recursos como la ambigüedad, la referencia especial y la crítica ideológica de aspectos como el patriarcado, la violencia, la espectralidad y el duelo principalmente en relación con la producción de Claudia Hernández, pero la crítica se torna mucho más conservadora para los análisis de los textos de Álvaro Menen Leal.

Otro antecedente de nuestro estudio es el artículo “Memoria de Siam” (Jacinta Escudos, El Salvador) o la metamorfosis erótica de los vencidos” (2023), de Mónica Zúñiga, en el que se establece un vínculo entre el discurso fantástico y el erotismo. De acuerdo con la autora, Escudos es una de las narradoras más osadas en el uso del personaje femenino conflictuado

con su cuerpo y con las reglas patriarcales que rigen su entorno. El uso de las metamorfosis es una estrategia frecuente de esta escritora, utilizada también en el cuento “Yo, cocodrilo” (2019), para introducir los cambios de género y proponer personajes que, sin una designación sexual específica, apelan a situaciones más bien de carácter universal.

De acuerdo con Zúñiga, la incorporación de variedad de espacios (de muerte a caos, fantásticos, interiores, de tránsito y mediadores) resalta el carácter fantástico del cuento junto con las intertextualidades bíblicas (desacralizadas), el reconocimiento constante del personaje principal de que se halla en una situación de extrañeza, la ambigüedad sexual (lésbica incluso) y las afirmaciones de dolor.

Aparece también el desconcierto, la confusión de ideas, la racionalidad confrontada con la locura. En la literatura fantástica, desear es delirar, y en todo el cuento de Escudos esa es la propuesta erótica que vemos. Las relaciones entre la locura y el deseo se encuentran en la literatura¹⁸⁵ pero, aquí, el motivo de “la enfermedad de amor”, la obsesión de obtener el objeto deseado, la descripción del cuerpo que tiembla y de la mirada, entre otros elementos, constituyen el eje alrededor del cual se establece el erotismo en Escudos. (Zúñiga, 2023: 224).

Fuera de las menciones anteriores, los artículos especializados en la literatura salvadoreña no hacen sino enfatizar el sentido mimético, el carácter político y la desilusión revolucionaria como el artículo de Rhiña Toruño-Haensly “La historiografía literaria salvadoreña” (2006), en el cual ni siquiera se menciona la existencia de esta modalidad en el contexto salvadoreño.

Esta misma situación se repite en la historiografía anterior, como ocurre en los libros *Panorama de la literatura salvadoreña: Del período precolombino a 1980* (Gallegos, 1981); *El cuento moderno en El Salvador* (López, 1980); *Literatura en El Salvador, desde la época precolombina hasta nuestros días* (Membreño, 1959) y *Desarrollo literario de El Salvador: ensayo cronológico de generaciones y etapas de las letras salvadoreñas* (Toruño, 1958).

Aun cuando el estudio académico de autores salvadoreños no sea tan extenso, sí existe todo un movimiento en los medios digitales donde se discute y difunden las literaturas no

miméticas. La revista digital *Café irlandés* (<https://cafe-irlandes.com/>)³⁹ es un espacio que desde el 2017 se dedica a la recopilación de comentarios, entrevistas, crónicas y publicaciones sobre narrativa salvadoreña contemporánea y congrega una gran cantidad de novísimos autores publicados en esta página, cuyo énfasis, aunque no es solo fantástico, sí se centra en una cuantiosa cantidad de autores de géneros afines como el terror y la ciencia ficción. Tal y como se enuncia en uno de los múltiples editoriales que presenta la revista, todos estos autores han crecido al margen de la literatura oficial y del mercado editorial que ha congregado sus interés en unos cuantos escritores consolidados y ha dejado a esta “Generación fantasma” en franca soledad:

Esta generación de escritores fantasmas ya no les hablará del conflicto armado en El Salvador. En su lugar les hablará de esa guerra fría que actualmente se pelea en el país en contra de la inseguridad social, la corrupción política, la migración por falta de oportunidades, las fobias personales, generacionales y culturales; así como lo que han denominado como “*valer verga en la vida*”, entre otros temas.

Estas historias no se las contarán en forma crónicas, testimonios, ensayos, libros de superación o melodramas. Se las contarán a través de una narrativa de ciencia ficción, fantasía, horror, erotismo/pornografía, humor negro/absurdo, novela negra o juvenil. Todos esos géneros que a la fecha han sido poco trabajados por nuestra literatura, pues todavía hay quienes creen que estos géneros son inferiores, ignorando lo difícil que es construir un universo ficticio dentro de ellos.

Pero lo más importante es que estos autores nóveles contarán estas historias con el lenguaje de su generación. Uno sencillo, vulgar, a veces obsceno y visceral. Otras veces, gracias a estos tiempos de auge tecnológico, hipertextual. Un lenguaje transgresor que ofenderá a más de uno. Porque ellos saben que en la literatura sí algo es correcto, no sirve.

La próxima generación de escritores salvadoreños está trabajando bajo las sombras, como escritores fantasmas. Mientras salen de ese anonimato editorial, no queda de otra más que esperar a que cuando estén listos para publicar, encuentren un medio para hacerlo. Esperar a que las editoriales nacionales se animen a apostar por ellos, a correr el riesgo de invertir en algo que probablemente no les genere muchos ingresos. Pero principalmente, arriesgarse a publicar textos que para más de un lector de las generaciones pasadas le resulten ofensivos, inmaduros, «demasiado fantasiosos» y hasta obscenos. Porque estas obras, quedan advertidos, representarán un verdadero choque generacional dentro de la literatura salvadoreña (García, 2017: s.p.).

³⁹ Algunos de estos autores son Doris Rosales (“Resignación”, 2023), Denny Romero (“El gran Steven Buchemi”, 2022), Felipe García (El infierno heredado, 2022), Mauricio Orellana (Cerdo duplicado, 2022), Rafael Deras (“Asfalto”, 2022), Georgina Vanegas (“El taxidermista”, 2021 y “Ella”, 2021), Luis Contreras (“La madre de todas las cosas”, 2020 y “Buena personas”, 2018), Michelle Recinos (“5:57 P.M.”, 2020, “La flor que sonríe”, 2019 y “El Ataúd para Isabel”, 2019), Luis Flores (“Perfidia y lipidia”, 2019), Pedro Romero Irula (“La casa denegrida”, 2020, “El rey Bolo de Deep Sívar”, 2020 y “Aquí viene la tiniebla”, 2018), Jorge Mercado (Palabras aleatorias, 2020 y “Sopa de letras”, 2018), Carlos González Portillo (Contra el pacífico, 2019), Ana “Alu” Mora (“El círculo del castigo” 2020 y “Matamos a Santa” 2019), Salvador Marinero Ricardo Corea (“La queen de las queens”, 2020), Walter Blake (“Mateo 26:52”, 2020 y “Miedo”, 2020), Sartovatal (“Purgados”, 2020), Ricardo Hernández Pereira (“Sof machine”, 2020), Fabio Cano (“La transición”, 2020), Benjamín Silva (Fuego oscuro, 2017, “Culebra-carecebra”, 2019 y “Anahualia”, 2018), Salvador Canjura (“El silabario”, 2020), Flor Aragón (“Quasi una fantasía”, 2019), Daniel Olmedo (“La bailarina”, 2018), Balmora Azúcar (“Inquilino”, 2018), Julio Orellana (“Los sonidos de la periferia”, 2018), Héctor Guerrero (“El monte de las piedras”, 2018), Melisa Conde (“La alameda”, 2019), Kelly Iraheta (“Hilos”, 2018), Ernesto Parada (“Es bueno regresar, sin quedarse”, 2018) y Josué Parras (“Señales”, 2018).

Sumado a este extenso catálogo se podría sumar otros cuentos de la antología *Refugio Asistido I* (2020) que incluye relatos como: “Días del fin”, de Jacinta Escudos⁴⁰, “Diario mortuario (fragmentos)”, de Felipe A. García, “S/T”, de Michelle Recinos, “Yihk”, de César Yumán, “Jardines”, de Luis Contreras, “Uno”, de Mauricio Orellana Suárez, y “Venida del espacio”, de Pedro Romero Irula.

También la antología *Puntos de fuga. Narrativa salvadoreña contemporánea* (2017) incluye textos de Miguel Huezo Mixco, Horacio Castellanos Moya, Carmen González Huguet, Rafael Menjívar Ochoa, Jacinta Escudos, Oscar García, Claudia Castro Luna, Harrison López, Nancy Gutiérrez, Elena Salamanca, Oscar Martínez, Ana Escoto, Olivia Olivia, Alejandro Córdova y Andreas Portillo. Además de la compilación *Conjuro y concilio: narrativa fantástica centroamericana* (2017), donde aparecen los cuentos “Prolongación del fin de semana” de Luis Alfredo, y “Androide nacional”, de Vanessa Núñez Handal. De esta última autora también destaca su colección de cuentos *Espejos* (2015).

Este pequeño sumario no estaría completo sin citar la producción de Ligia María Orellana con textos como *Combustiones espontáneas* (2004), *Indeleable* (2011) y *Antes* (2015) y por supuesto a la ya canónica Claudia Hernández con los cuentarios *Otras ciudades* (2001), *Mediodía de frontera* (2002), *Olvida Uno* (2005), *De fronteras* (2007), *Causas Naturales* (2013) y *Hechos de un buen ciudadano, parte I* (2015).

⁴⁰ Otros cuentos de tendencia fantástica son “Yo Cocodrilo” (2014) y “Memoria de Siam” (2008).

1.4.3. *Guatemala: más allá de lo real maravilloso*

El caso guatemalteco, igual que el salvadoreño, no cuenta con una revisión historiográfica de lo fantástico en estricto sentido. La alusión a algunos de los estudios que se mencionan tienen un carácter parcial sobre el estudio del fenómeno, pero esclarecen algunas líneas diferenciadoras respecto a los países de la región. Tal y como lo advierte en una entrevista Marilinda Guerrero⁴¹, quien es una de las estudiosas más rigurosas de esta manifestación en Guatemala:

Lo fantástico en Guatemala ha estado presente desde la oralidad en las leyendas y mitos del país. En la literatura, pocos autores se han dedicado a trabajar exclusivamente el horror y lo siniestro como el caso de Byron Quiñonez. Algunos han utilizado elementos de lo fantástico de forma esporádica en alguno que otro cuento o novela, como es el caso de Ramón Salazar, Franz Galich, Ana María Rodas, Ronald Flores, Ana María Sandoval, Ángel Marroquín, Lorena Flores Moscoso, Juan Calles, Mildred Hernández, César Yumán, Jeanny Chapeta, Estuardo Prado, Desiree Cordón, Rafael Aparicio, Mayevi Galindo, Julio Calvo Drago, Gabriela Sosa, Arnoldo Gálvez, Ana Isabel Cabezas Dardón, Tania Hernández, Paola Judith Herrera, Eugenia Gallardo. Una investigación o antología de lo fantástico en la literatura guatemalteca no existe aún. Como un proyecto individual, he ido recopilando poco a poco aquellos textos que han abordado o utilizan recursos de lo fantástico (Vargas, 2019: s.p.)⁴².

Ese aspecto legendario es un rasgo común que mantienen una cantidad de estudios centrados en la recurrencia de los aspectos mágico-religiosos de la cultura amerindia y su vínculo con lo fantástico, junto a la recurrencia del mundo vegetal y animal, como parte de esa recuperación no mimética de lo ficcional. La mayoría de estos estudios están enfocados en tres figuras claves para la literatura fantástica de Guatemala: Rafael Arévalo Martínez (1894-1975), Miguel Ángel Asturias (1899-1974) y Augusto Monterroso (1921-2003).

Un ejemplo de lo anterior es “Paisajes encantados y encantadores de Centroamérica: Un estudio comparado del tratamiento del espacio en los cuentos de Rafael Arévalo Martínez y Froylán Turcios” (2017), de Vanessa Perdu-Ortiz, quien analiza la representación de los topos

⁴¹ El caso de esta escritora es uno de los que se analiza en el II capítulo de esta tesis. Además de su trabajo literario, su trabajo minucioso de recopilación de autores fantásticos en Guatemala, ha permitido que poco a poco se abra un espacio de discusión en proyectos digitales como el que mantiene en la página la gazeta.gt

⁴² <https://blancomovil.com.mx/iliana-vargas-entrevista-a-marilinda-guerrero-malabarista-de-lo-fantastico/>

centroamericanos en estos dos autores como productores de literatura fantástica. De acuerdo con el estudio, la atmósfera mágica y sobrenatural es uno de los rasgos que más resalta la semántica de los textos. La naturaleza exuberante no pocas veces adquiere un tinte siniestro y maléfico que hace una escenificación un tanto desconocida y perturbadora.

Hemos estudiado la representación del espacio centroamericano como un espacio encantador pero también degenerador, más un espejismo que un espejo del mundo que rodea a los narradores. Presenta la visión de una región en que coexisten y a veces se confunden lo maravilloso y lo infernal, en que la naturaleza es sobrehumanamente bella y consecuentemente, sobrehumanamente cruel. A través de esta construcción contrastada del espacio, se ofrece la imagen de una Centroamérica llena de encantos y misterios, en que la naturaleza parece susurrar debajo de cada hoja, detrás de cada tronco de árbol, en la quietud engañosa de la noche y el silbido del viento, el secreto universal del mundo, del amor, de la vida y de la muerte. Los mismos relatos parecen surgir de lo más hondo de la tierra y de lo más alto del cielo centroamericanos, como si su dimensión fantástica ya estuviera presente desde tiempos inmemoriales en la esencia de lo centroamericano (2017:116).

Una propuesta centrada en el mundo natural de Arévalo es el análisis “La presencia de los animales en los cuentos de Arévalo Martínez” (2010), de Dante Liano. Desde una revisión del bestiario medieval y la creación de su correlativo para América, se considera su incorporación en la literatura como un aspecto inminentemente fantástico y modernista. La psicozoología de Martínez es, desde la consideración de Liano, uno de los aspectos más sobresalientes que posiciona el cosmopolitismo de este guatemalteco que integra diferentes tradicionales y saberes sobre el mundo animal, aunque no se incluye la referencia a la concepción indígena como, de manera deliberada, lo hizo Miguel Ángel Asturias.

Esta coyuntura le permite a Liano referirse al vínculo que sí existió entre los textos precolombinos como el *Popul Vuh* y el *Rabinal Achí* con el mundo sagrado y el mundo animal (nahual y tonal⁴³), cuyo representación es más evidente en otros autores guatemaltecos como

⁴³ “Brenda de Rosenbaum distingue entre “nahual” y “tonal”. El primero sería el resultado de una transformación del hombre en animal mientras que el segundo sería el animal compañero, el otro yo, el reflejo espiritual de una persona en la naturaleza. Si bien tal distinción es pertinente, la costumbre autoriza a llamar “nahualismo” a todos los fenómenos de este tipo, al punto que los mismos mayas no realizan tal distinción. Esa diferencia se da sobre todo en el campo de los estudiosos. Según Rosenbaum, la simple definición de “nahualismo” es la transformación de seres humanos en animales. Y distingue tres tipos: a) una transformación “de liberación corporal”, relacionada sobre todo con la literatura mítica, en la que un héroe debe adquirir propiedades animales para superar una prueba u obtener un resultado; b) una transformación de “evasión de la regulaciones sociales”, relacionada sobre todo con la transgresión de las normas de convivencia con fines generalmente deplorables; y, c) una transformación

Antonio de Paz y Salgado y Augusto Monterroso, sin embargo, el autor concluye que aun cuando la literalidad nahual no pueda confirmarse en Arévalo,

(...) se podría desarrollar la hipótesis de que, aparte la influencia de Lorrain y, más aún, de las doctrinas ocultistas de Madame Blavatsky y su discípula Annie Besant, *El hombre que parecía un caballo* puede ser estudiado como el resultado del influjo del nahualismo. Un influjo inconsciente, al contrario de Asturias, un influjo como un río subterráneo, un influjo que haría transformarse al Señor de Aretal en un caballo, así como el curandero se transformaba en el Venado de las Siete-Rozas, o Nicho Aquino en el correo-coyote. La investigación queda abierta, de nuevo (Liano, 2010: 91).

Previo a esta publicación, otras como las de Antonio Páges “Los extraños cuentos de Arévalo Martínez” (1968) ya habían enfatizado la presencia de un animalismo junto con los intereses que el escritor mantenía con el pensamiento estético y filosófico de su época, de tal manera que su naturalismo también estuvo impregnado de las concepciones surrealistas que, para entonces, eran de circulación en Centroamérica:

El mundo de imágenes del escritor guatemalteco nos hace entrar en una esfera fantástica donde la fantasía tiene un tono triste y oscuro, nos lleva también hacia el mundo de los mitos, griegos o indígenas, y al mundo onírico del subconsciente. Arévalo Martínez maneja estos elementos como el más moderno de nuestros cuentistas (Páges, 1968: 129-130).

Esta forma de contar es tan innovadora que incluso los contenidos eróticos y exóticos son también vinculados a estas rupturas narrativas que, por antonomasia, han sido parte de los intereses fantásticos y cuyo propósito no es sino distanciar al lector de los entornos cotidianos:

Para alejarnos de la realidad circundante, Arévalo Martínez recurre al sueño o a la aparición que usa de manera sutil y no con mucha frecuencia, prefiere el uso de elementos extraños, de cosas raras y exóticas que el escritor coloca poéticamente dentro de un marco centroamericano. Arévalo Martínez no para en nada: orgías, homosexualidad, hombres como animales, animales como hombres, drogas, prostitutas, aventureros, pasiones desenfrenadas, juego, etc., todo mezclado con belleza, poesía, música, imaginación, misterio y una marcada elegancia modernista. Todos estos ingredientes producen un excelente resultado (Páges, 1968: 130).

Algunos otros aspectos como la recurrencia macabra, las ambigüedades para el lector, las reflexiones metatextuales, el uso metafórico y simbólico de los recursos, el mundo onírico

“accidental”, causada por la ingestión de determinados alimentos, que causan cambios en el individuo. Entre los mayas, la creencia en el nahual está muy difundida y tiene consecuencias notables en la vida cotidiana” (Liano, 2010: 84)

y la destreza técnica de su escritura, permiten definir, si no toda la literatura de Martínez, al menos sí los cuentos que poseen afinidades fantásticas.

Ahora bien, el autor guatemalteco más estudiado, dentro y fuera de la vertiente fantástica y no mimética, sin duda alguna ha sido Miguel Ángel Asturias. Para Guiseppe Bellini, en “Lo fantástico en Miguel Ángel Asturias” (1991), fuera de las características del realismo mágico y lo maravilloso, la obra de este autor está permeada de una serie de elementos que conducen la reflexión hacia lo fantástico por la relación entre lo indígena y lo onírico, cuyo origen, según Bellini, parte de un claro juego intertextual con el *Popul Vuh*, lo cual no ha estado exento de cierto exotismo, ya que ha sido justamente la crítica extranjera (como lo hace Paul Valéry), la que más ha estudiado esta recurrencia en el discurso asturiano.

En lo fantástico de las narraciones asturianas desde el comienzo que el elemento esencial es la magia, que procede, sí, hoy de una Concepción que definiremos “indígena” del mundo, no exclusiva de Guatemala, pero que Guatemala bien representa, y que se nutre de creencias ancestrales, de mitos y leyendas, de un arraigado animismo y de sueño “despierto” sobre todo. A través del sueño y de los mencionados elementos el escritor nos introduce en un mundo de dimensiones fabulosas, una atmósfera donde la magia reina soberana y todo es y no es al mismo tiempo, tiene y no tiene consistencia, ocupa y no ocupa espacio.

El paisaje es elemento primario para penetrar en este mundo: extiende su hechizo sobre todas las cosas, forma el telón de fondo idóneo para que surjan y actúen presencias misteriosas. Lo vemos en la educación titulada “Guatemala”, interpretación acertada de un universo donde domina la magia y todo se vuelve fantástico sin perder sus posibilidades de realidad. El silencio es también fundamental. Es cuando los árboles se extienden su hechizo sobre la ciudad (Bellini, 1991: 216).

El ambiente legendario es otro de los aspectos que destaca el autor como parte de la reconstrucción mítica amerindia, de tal manera que el hechizo, la intervención sacerdotal, la alteración espacio-temporal, las metamorfosis, las apariciones y desapariciones son considerados la base de este que sería un ejercicio consciente de lo fantástico.

El otro autor sobre el que se ha mencionado su carácter fantástico es Augusto Monterroso, cuyos cuentos aparecen en la colección *Relatos fantásticos latinoamericanos 2* (2013), como “Historia fantástica”, cuya brevedad permite su transcripción total como una

muestra de cómo Monterroso entiende tales ficciones: “Contar la historia del día en que el fin del mundo se suspendió por mal tiempo” (Monterroso, 1987: s.p.).

Estudios más actuales han hecho un intento recopilatorio como el caso de la tesis *Al borde de la ficción: Stella, de Ramón Salazar, aproximación a la novela fantástica guatemalteca* (2003), de Diana Vásquez, quien señala los intentos del autor por alejarse de la veta realista de finales del siglo XIX, más aún cuando en el contexto guatemalteco, extensible al resto de Centroamérica, se privilegiaban políticas culturales abocadas a un uso pedagógico de la literatura:

Lo que se llamaría la política cultural del gobierno de Barrios no incluía una preeminencia para las letras, ni un sustancial apoyo para los escritores, lo cual resulta por demás coherente con el espíritu positivista que presidió a la Reforma Liberal. Para ésta, el énfasis debía otorgarse a estudios como la Ingeniería o las artes manuales, así como a la difusión de las primeras letras. Establecida esta prioridad, la literatura aparece inscrita dentro de un proceso de impulso a la cultura y las artes, concebidas más como objeto de estudio, que como proceso de creación. En otras palabras, aun cuando se reconocía el valor de las letras, se pensaba en ellas más como textos que deberían incluirse en la formación del ciudadano, que como actividad estética y creadora. De ahí el énfasis en la importación de obras de los grandes autores europeos, lo cual es también muy coherente con la política de imitación de lo europeo que prevaleció en los años de la Reforma y durante mucho tiempo después. La acogida favorable otorgada a escritores como José Martí, no provenía de su índole de escritor, sino de su condición política e ideológica (Vásquez, 2003: 27).

El abordaje de Vásquez, sin embargo, igual que como en el caso de otros autores decimonónicos, es de carácter narratológico (modo, tiempo, personajes, perspectiva e intertextualidad) y no se consideró un análisis comparativo de otras manifestaciones también fantásticas en Guatemala, aunque sí se establece una relación con autores clásicos como Lewis Carroll, Jan Potocki, Gustavo Adolfo Bécquer o Johann Wolfgang Goethe. Las conclusiones del estudio hacen hincapié en como la novela calza con el modelo romántico y gótico europeo, sobre todo en lo referente al manejo de la atmósfera de terror, pero también reconoce el papel dado al lector como eje fundamental para delimitar lo fantástico en el texto.

El artículo titulado “Guatemala: microrrelatos en el fin de siglo” (2011), de Claudia García, es uno de los pocos estudios en los que a partir de un corpus extenso se advierte la

presencia de lo fantástico y algunas manifestaciones de lo inusual. El análisis se centra en los minicuentos⁴⁴ que parecieran están marcando una pauta de escritura con un sello muy centroamericano y en los que la brevedad es un espacio propicio para romper con la normatividad establecida previamente y liderada por la grandeza de las novelas históricas, políticas y testimoniales.

De acuerdo con esta autora, tres son las características que determinan la minificción: el valor extratextual, el discurso de lo fantástico y el tópico de la muerte y la violencia. Estos aspectos, a su vez, incluyen el resto de las características propias del género como los inicios in medias res, la intertextualidad, la parodia, el humor, la fábula y el bestiario. Estos elementos permiten que los relatos hiperbreves tengan una connotación diferente que en otras latitudes, ya que el elemento fantástico no riñe con el carácter denunciante de muchos de estos textos:

Desde el punto de vista de la doble vertiente de la escritura de microrrelato en Guatemala, los textos aquí reunidos recuperan ambas tradiciones, siguiendo el magisterio de Monterroso, o bien dando cabida al referente extratextual, como en Quiroa o Navarrete, e incorporando, además, el aporte de maestros regionales de la minificción, como Cabrera Infante y Cortázar. Contrariamente a lo que observa Zavala para la mayoría de los textos canónicos del género, lo fantástico no tiene aquí una orientación testimonial, sino más bien cumple una función alegórica, apuntando a la heterogeneidad cultural y al patriarcado. Sin embargo, los escritores más jóvenes del grupo, y especialmente los que residen en el país, con frecuencia plasman en sus textos una intención de denuncia, haciendo explícitos los efectos de la globalización neoliberal y de la violencia –política, doméstica, social y de género– del período de la posguerra. En líneas generales, el corpus presenta una tendencia más epigónica que renovadora, siendo esporádicos los textos caracterizados por su escritura concisa y su densificación semántica (2011: 20).

Ahora bien, además de estos estudios formales, el hecho de que exista poca crítica sobre la literatura que cuestiona la noción de realidad, inclina la revisión hacia otro tipo de referencias como los artículos de opinión y los recursos audiovisuales que arrojan luz sobre el comportamiento de algunos autores contemporáneos inclinados por los discursos disidentes.

⁴⁴ Otros estudios sobre el microrrelato son “Literatura, evolución y violencia en el microcuento guatemalteco” (2018), de Gloria Jordán Mazzo, y “La minificción en Guatemala” (2004), de Juan Cifuentes.

Uno de ellos es “Cuentos fantásticos en la época del horror: Ligia Escribá” (2023), de Mónica Albizúrez. Esta autora señala que la escritora guatemalteca de los 80 propuso la idea de los cuerpos sin rostro que, frente al auge de la nueva modernidad, constituye un caso anómalo, pero a la vez eficiente para tocar temas sensibles de violencia y represión en periodos de dictadura. Su caso fue recientemente desempolvado por Marilinda Guerrero con la publicación de *Reversiones* (2023), una reconstrucción de los cuentarios *Las máquinas y yo* (1984) y *Cuentos* (1985). A partir de ello, Albizúrez considera lo siguiente:

La lectura de los cuentos de Ligia Escribá revelan, como afirma Marilinda Guerrero, el uso de una estética de lo fantástico que, lejos del escapismo, construye la experiencia del miedo en la ciudad. En efecto, las narraciones de Escribá responden a la idea de lo fantástico establecida por Tzvetan Todorov: el mundo representado en la literatura parece similar al de nosotros los lectores, pero de pronto aparece algo inexplicable que rompe la aparente normalidad y transmite inquietud e inseguridad. Ligia Escribá buscaba perturbar a los lectores y hacerles pensar sobre lo que sucedía en el país más allá de los relatos oficiales de la época (Albizúrez, 2023: s.p.).

Otro artículo enfocado en el análisis de los aspectos fantásticos, pero en relación con lo erótico es “Diosas decadentes” (Jessica Masaya Portocarrero, Guatemala): entre lo fantástico y la victoria de las mujeres poderosas” (2023), de Mónica Zúñiga. Como se había visto para el caso salvadoreño, existe un abundante corpus escrito por mujeres en las que se problematizan aspectos dichos desde el erotismo y lo fantástico.

La presencia de un actante perverso como la *femme fatale* y los personajes queer es uno de los recursos literarios que emplea Masaya, considerada como parte de la generación X y cuyas historias: “se desarrollan en espacios urbanos, o bien tratan temas ligados con los desencantos propios de la modernidad, como la disolución de la pareja tradicional, la farsa de la monogamia, de las instituciones anteriormente monolíticas como la familia, la maternidad, la benevolencia” (Zúñiga, 2023: 163).

Zúñiga señala la ya conocida relación entre los temas de orden sexual y lo fantástico y considera los aspectos relacionados con el miedo y la fascinación, devenidos del encuentro con

el otro. A ello su suma la presencia de la brujería, la atmósfera mágica y el aquelarre donde operan los saberes prohibidos, las figuras licántropas y felinas, los estereotipos sobre la mujer y lo demoniaco como procesos de animalización de la mujer, ligadas además a los antimodelos culturales como Eva y Lilith.

Esta revisión crítica, como puede observarse, dista mucho de ser un trabajo historiográfico, pero, al menos, evidencia que para el caso guatemalteco existe una intencionalidad clara por revisar los vestigios de lo fantástico en el pasado y en el presente. Con esa misma intencionalidad existen otros textos desde los que se proponen temas afines a los fantásticos tales como: *Pezóculos* (2001), de Aída Toledo; *Caricias para Beatriz y otros relatos* (2014), de Ana Fortuny; *Relatos Fantásticos de Guatemala: Leyendas de Guatemala* (2019), de Ernesto Mazariegos; *Antología menor* (2019), de César Yumán; *Otro zoo* (2005), de Rodrigo Rey Rosa⁴⁵; *El perro en llamas* (2008) y *El ángel de la muerte* (2013), de Byron Quiñonez; *El dintel* (2020), de Edwin Enrique Soria; y diferentes cuentos digitales de Juan Pablo González; *Ejercicios para definir espantos* (1979), de Carlos Navarrete, y (...) y *once relatos breves* (2020), de Javier Payeras; *De brujos y chamanes* (1980), *Gente educada* (1997) y *Sea breve* (1999), de Otto González; *Diario de cuerpos* (1998) y *Paranoica City* (2014), de Mildred Hernández; *Buenas costumbres* (2011), de Denise Phé-Funchal; “Retrato” (2017), de Francisco Solares-Larrave, en *Conjuro y concilio: narrativa fantástica centroamericana*; “Haciendo tiempo” (2017), de Melba Marín-Velásquez, en *Conjuro y concilio: narrativa fantástica centroamericana*; *Trece* (2008), de Rafael Menjívar Ochoa; “A quien interese”

⁴⁵Al respecto, en una entrevista señala el autor sobre su obra: “En su obra ‘Otro Zoo’, la paternidad ocupa un lugar central. A diferencia de la mayoría de sus trabajos, caracterizados por su realismo sobrio, este último libro de cuentos se aventura en el género fantástico. ¿Qué inspiró este cambio en su enfoque literario? ¿Considera que los miedos que los padres experimentan en relación con sus hijos pueden encontrar una expresión más eficaz a través de los elementos ominosos que la literatura fantástica proporciona en comparación con el realismo?

Pero ya en mis primeros cuentos había rasgos de lo fantástico, ¿no? Creo que el miedo transmite muy bien clave fantástica. En el género realista las causas de los miedos tienden a rebajarse a problemas psicológicos o sociales; en el género fantástico son irracionales y pueden ser la expresión de una angustia existencial o atávica” (Pinto, 2023: s.p.).

(2017), de Jessica Masaya Portocarrero, en *Conjuro y concilio: narrativa fantástica centroamericana*; *Cuando las flores aprendieron a bailar polca* (2020), *Trampas para bosques* (2021) y *Voyager* (2015), de Marilinda Garrido; y *Antología menor* (2019), de César Yumán.

A este listado se puede agregar el que Marilinda Guerrero ha recopilado en su columna *El huevo rojo* de la página web guatemalteca *Gazeta* en el que enuncia algunos textos como *A quien le pertenece mi cuerpo* (2022) de Edit Guevara y *El hombre de las dos sombras* (2000) de Robin Rosell. Además de las siguientes autoras:

Autoras guatemaltecas que han abordado el género de lo fantástico, ciencia ficción u horror en algún cuento, puedo mencionar, aunque sé que me hacen falta varias:

Ana María Rodas, en su cuento “Monja de clausura”.

Ana María Sandoval, cuento “Con la venda en los ojos”.

Lorena Flores Moscoso, “Cama alta”.

Desiree Córdón, “El diablito”.

Mayevi Hadith Galindo Barrientos, “El hospicio”.

Ana Isabel Cabezas Dardón, “Valentina”.

Libros publicados de género fantástico:

Cuentos para adultos fantásticos, Tania Hernández.

Las máquinas y yo, Ligia Escribá.

Voyager, Marilinda Guerrero Valenzuela.

El libro que salvó al mar, Cindy Barrascout.

El bosque de disdán, María Fernanda Cabrera (Guerrero, 2020)⁴⁶.

Parte de este esfuerzo editorial por difundir las nuevas literaturas en Guatemala se debe justamente al trabajo hecho desde la digitalidad en colecciones colectivas como la antología *Dossier L*⁴⁷ que congregan textos con intereses innovadores entre los que siempre se integran algunos coqueteos con lo fantástico. Además de las publicaciones anteriores se pueden citar, como parte de estos antecedentes, algunas discusiones audiovisuales como “De lo real a lo fantástico”⁴⁸ y “Reflexiones sobre literatura guatemalteca contemporánea”⁴⁹.

⁴⁶ En “Los monstruos que crean y rodean a las mujeres que escriben literatura fantástica, horror y ciencia ficción (III)”. Disponible en: <https://gazeta.gt/28683/>

⁴⁷ <https://gazeta.gt/wp-content/uploads/2021/09/14-Dossier-L.pdf>

⁴⁸ Centroamérica cuenta https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=827012961307767

⁴⁹ Jornadas de literatura centro americana (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=y4hD7oroRxQ>

1.4.4. Honduras: el componente ideológico no mimético

A diferencia de otros países centroamericanos, sí existen estudios formales acerca del relato no mimético, incluido lo fantástico, en Honduras, principalmente desde un enfoque cuasi cronológico del fenómeno. Estos trabajos, sin embargo, están fuera de los estudios historiográficos canónicos de la literatura hondureña como la *Literatura hondureña contemporánea* (1986), de Helen Umaña, *Literatura Hondureña* (1987), de Manuel Salinas y Rigoberto Paredes, y *Ensayos de Literatura Contemporánea* (2014), de Oscar Sierra.

Mario Gallardo, en su libro *El relato fantástico en Honduras*⁵⁰ (2021), hace una de las principales salvedades sobre las diferencias marcadas entre la literatura fantástica y otras modalidades no realistas que se dieron en el continente como el realismo mágico, cuya discrepancia radical estriba justamente en la ausencia de la naturalidad maravillosa.

La primera obra que inicia con lo fantástico en Honduras es la de Froylán Turcios, quien en 1929 publica *Cuentos del amor y de la muerte*, un texto alejado del criollismo y del carácter colonial de los textos de la época, en favor del decadentismo que de manera tardía llegaría a Centroamérica. Además, es un escritor que recurre a la leyenda, a la ambigüedad final y a los temas románticos y mortuorios.

Gallardo insiste en que, pese a este interesante antecedente, no fue hasta 1956 cuando resurge otra manifestación fantástica en parte, igual que en el resto de los países del eje, porque de los años 20 a los 40 la situación socioeconómica de la región, dominada por caudillismos locales y centrada en movimientos de resistencia como las huelgas bananeras, originó un descuido en la vida cultural que llevó a una práctica literaria centralizada en la conciencia social y el carácter panfletario. Incluso el autor insiste en que es el enfoque psicológico y un punto de

⁵⁰ Para este trabajo se usará la edición de Kindle y el artículo “Códigos y contextos del relato fantástico en Honduras” (2016).

vista sesgado lo que marca la literatura de los 40 como en *Sombra* (1940), de Arturo Martínez Galindo, en el que se abordan temas como el incesto y la dicotomía normal/anormal.

De acuerdo con la cronología de Gallardo, en 1956 *El arca*, de Óscar Acosta, revitaliza lo fantástico con algunas vinculaciones a las escrituras de Borges y Kafka y con incorporaciones al referente prehispánico del presagio. Ya para los casos de los 80, Gallardo establece una serie de consideraciones que resumidas contemplan lo siguiente:

- La literatura beligerante de la “década perdida” (desapariciones de civiles, intervencionismo estadounidense y creación de la APRHO).
- La literatura estuvo asociada a “contextos de la marginalidad, la cultura de la violencia y la más flagrante injusticia” (2021: 10).
- Los textos fantásticos “son susceptibles de dos lecturas, una, alegórica, donde los hechos insólitos que en ellos se suscitan son hiperbólica muestra de los vicios de una sociedad en crisis; y otra, donde el suspender nuestra incredulidad y aceptar la manifestación de una fisura en el esquema de lo cotidiano no implique, de manera alguna, el cómodo ámbito de la evasión” (2021: 10).

Otros textos que Gallardo cita para la década de los ochenta son *Subida al cielo y otros cuentos* (1980), de Roberto Castillo, quien muestra habilidades narrativas para introducir la ambigüedad y lo insólito a través de la voz narrativa. También alude al caso de Pompeyo del Valle (1981) que combina lo político (la figura del dictador) con la inclusión de aspectos sádicos y diabólicos en el cuento “La calle prohibida”. Jorge Luis Oviedo con *La muerte más aplaudida* (1983) muestra una alusión borgiana constante con temas como el espejo, el doble y la memoria; lo mismo que Galel Cárdenas en “Margarita en la casa del viento memorioso” (1991) que en medio de una coyuntura matrimonial se permite las licencia fantásticas.

De los textos más contemporáneos que cita Gallardo destaco el “Lavador de platos quasi una fantasía” (2002), de Marta Susana Prieto, al cual considera como fantástico puro al incorporar una atmósfera sensual en la que “se plantea como una “irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”; esta ruptura se instaure de manera casi imperceptible, del mismo modo que la sensación del jabón invade, como una “caricia particular”, a todas las piezas de la batería de cocina de la protagonista” (p. 323).

El recorrido de Gallardo, sin duda, ha constituido un caso excepcional no solo por desempolvar algunos autores reconocidos dentro de los hemisferios realistas, sino también por su trabajo de compilación luego del cual concluye lo siguiente:

En conclusión, las escasas manifestaciones del relato fantástico en Honduras han cumplido con un papel fundamental: cuestionar desde su original enfoque los lugares comunes y la retórica gastada del discurso realista, a la vez que han posibilitado nuevas vías de acceso para la comprensión y la crítica de fenómenos esenciales del contexto nacional. Y es que si algo valida el calificativo de “fantásticos” que precede a los relatos que integran esta antología es la manera en que subvierten la tradición mimética y las reglas más elementales de la verosimilitud; desde Froylán Turcios hasta Óscar Acosta y de Roberto Castillo a Marta Susana Prieto, estas creaciones constituyen una especie de “oasis de la imaginación” en medio de un desierto realista y maniqueo, y dan fe del esfuerzo de sus autores por asumir su incuestionable condición de ciudadanos del mundo (Gallardo, 2021: 359).

Además de este estudio, *El cuento psicológico en honduras un estudio acerca de la obra de Santos Juárez Fiallos* (2011), de Nery Alexis Gaitán, constituye otro caso de ejercicio crítico sobre la literatura no mimética donde se señala que Juárez también fue uno de los pioneros que desde 1937 comenzó a escribir textos fantásticos.

Santos Juárez filos se revela entonces como un gran narrador y como un innovador del cuento en Honduras; y estimulado por la crítica, continúa su labor creativa. Así por ejemplo en la década del 50, publica algunos cuentos en la Revista La Pajarita de Papel (órgano del Pen Club de Tegucigalpa) y en la Revista Extra dirigida por Óscar Acosta. Sobresale el cuento EL ARMA EN LA MENTE. En la década del 60 y 70, publica nuevamente otros cuentos en la Revista Presente hoy no es permanente y en la Revista Honduras Literaria, órgano de difusión cultural de la Universidad Autónoma de Honduras. Se destaca el cuento EL HOMBRE QUE NO QUERÍA HABLAR. En todos estos cuentos, prevalecen elementos fantásticos, introspectivos y científicos, que poco a poco irán configurando el mundo psicológico y el ambiente urbano de su producción posterior (Gaitán, 2011:18).

Gaitán en su estudio *El cuento en Honduras* (2011) explica cómo la oralidad ha sido clave en el surgimiento del relato que, junto con la ebullición de los periodos de finales del siglo XIX, permitieron una comercio editorial. Sin detallar el análisis de los relatos, suma a la lista de los fantásticos las siguientes narrativas: “La misa de medianoche”, “Fantasmas”, “El célebre caso del abogado Vicente Ferrera”, “La muerte de Buda” publicados en la colección *Germinal* (1936), de Marcos Carías Reyes; y añade “La virgen milagrosa”, en *Zapatos rojos* (1930), “La culebra”, en *El chele Amaya y otros cuentos* (1936), de Arturo Mejía Nieto.

A este conjunto de estudios se añade el artículo “Una oportunidad para lo nuevo en tres narradores hondureños: Dennis Arita, Ludwing Varela y Gustavo Campos” (2015) de Héctor M. Leyva, quien reflexiona sobre los alcances de la literatura metaficcional en Honduras, a partir de los textos *Final de invierno* (2008), *Música del desierto* (2011), *Autobiografía de un hombre sin importancia* (2012), *Katastrophé* (2012) y *Los inacabados* (2010), conducentes todos a la problematización de la ficción. Aun cuando el propósito del estudio no tiene un enfoque sobre lo fantástico, sí insinúa la preocupación de las narrativas contemporáneas por desasociarse de lo mimético y abocarse en construcciones mucho más experimentales, cuyo roce con las vanguardias, consideradas extintas, es obvio.

El propio autor explica la tendencia metaliteraria de los narradores de la Costa Norte refiriéndola a la influencia de Enrique Vila-Matas que ha mezclado en su obra ensayo y ficción, y vida y literatura (*Narrativa 1*). Aunque podría pensarse que para los autores hondureños esta influencia se asocia al enriquecimiento general de la cultura literaria que ha podido propiciar la globalización. Como nunca antes, los nuevos autores han podido beneficiarse de un agresivo mercado del libro, lo mismo que de la ilimitada multiplicación de recursos literarios y artísticos puestos a disposición por la Internet.

Con lo cual, es posible que se encuentren en una inmejorable situación, comparada con la de sus antecesores, para cultivar esa literatura cosmopolita que les sirve de referente. Como se decía antes, tanto Campos como Arita y Varela muestran compartir una comprensión de la discursividad literaria como exploración de la propia subjetividad, que podría ser la forma en que entienden la literatura contemporánea y que los distanciaría especialmente de los usos del realismo social y de la narrativa testimonial que pudieron antecederles (Leyva, 2015: 15).

Algunos otros relatos hondureños que remiten a lo fantástico son *Mis pensamientos son un cuento* (2021), de Pablo Mejía (MP Leandre); *Arrullos a la orilla del ensueño* (2001), de

Nery Alexis Gaitán; *Infinito Cercano* (2011), de Jessica Sánchez; “Bañar el bebé” (2016), de Luis Fernando Lezama; “De impulsos internos” (2017), en *Conjuro y concilio: narrativa fantástica centroamericana*, *Los inacabados* (2010) y *Katastrophé* (2012), de Gustavo Campos; *Ficción hereje para lectores castos* (2009), de Giovanni Rodríguez; “Para Elegir la Muerte” en *Cierta nostalgia* (2020) ,de María Eugenia Ramos; *El último vagón* (2013), *Un nombre para el olvido* (2014), *Donde le dije adiós* (2014), *Sin vuelta atrás* (2015), *La intimidad de los recuerdos* (2016), *La dama en el café y otros misterios* (2014), *El visitante y otros cuentos de terror* (2018), *La llamada* (2019) y *Rituales* (2021), de Kalton Harold Bruhl.

Finalmente, tal y como ha sido la tónica con los otros países, también existe una página web que ha hecho un importante trabajo de recopilación. *Ágrafos* (<https://www.revistaagrafos.com/>) también publica narrativa contemporánea, mucha de ella de naturaleza fantástica como “La venganza”, de Óscar Estrada, “Una monja de rostro esquelético”, de Mario Ramos, y otros autores centroamericanos. Igual tarea desempeña el blog *El arca narrativa hondureña* (<https://el-arca-hn.blogspot.com/>).

1.4.5. Nicaragua: del modernismo a lo fantástico contemporáneo

De los países contemplados para este estudio, quizá el caso menos estudiado para el periodo contemporáneo sea el de Nicaragua, el cual paradójicamente fue cuna de unos de los autores pioneros de lo fantástico en la región centroamericana. Rubén Darío introdujo la veta gótica-fantástica durante el desarrollo del Modernismo. Desde 1888, con la publicación de *Azul* –y extensivo al resto de la producción dariana como *Los raros* (1896)–, se evidencian los gustos esotéricos del escritor junto con la afinidad de lecturas de autores claves para el género como los simbolistas franceses y autores estadounidenses como Edgar Allan Poe, entre otros.

Narraciones como “El cuento de nochebuena”, “La larva”, “El caso de la señorita Amelia”, “Thanotopia”, “La pesadilla de Honorio”, “El salmón negro”, “D. Q.”, “Cuento de Pascua”, “Huitzilopochtli” y “Un sermón”, fueron precursores de lo que según Torres posteriormente sería un sólido desarrollo de lo fantástico en el continente americano:

En el prólogo de *Cuentos fantásticos*, José Olivio Jiménez recuerda que esta variante narrativa surge en las entrañas del racionalismo a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, siglo en que verá su auge. La sensibilidad antirracionalista abrigó también los cuentos extraños, de terror, de misterio, macabro, maravilloso, gótico y fantástico. De aquí que Rubén y los modernistas encontraran el cuento fantástico bien perfilado y supieran de sus posibilidades gracias a las lecturas europeas, la influencia de Edgar Allan Poe y, ante todo, los precursores argentinos Eduardo L. Holmber (1852-1937) y Eduardo Wilde (1844-1913); el primero es incluso uno de los precursores del cuento policial latinoamericano.

Aunque José Olivio Jiménez niega originalidad a los cuentos fantásticos darianos, debe recordarse que el cuento fantástico, como el policial, se rigen por estrictas reglas. Por tanto, la originalidad de estas narraciones deriva del manejo ingenioso y de las variaciones que se consigan con esas especificaciones tan puntuales. Darío lo consigue recurriendo a las visiones y aparecidos que llevan un ropaje americano. Retoma elementos de las religiones prehispánicas y los empata con el modo de narrar aprendido en Edgar Allan Poe, Maupassant y otros. Esto fue lo que, en su momento, harían autores como Jorge Luis Borges y, ante todo, Carlos Fuentes en “Chac Mool”, José Emilio Pacheco en “Tenga para que se entretenga” y Julio Cortázar en “La noche boca arriba” (Torres, 2016: 32-33).

Este estudio abocado a los temas más clásicos de lo fantástico, siguiendo en parte los postulados establecidos por Caillois⁵¹, se asemeja al escrito “Lo fantástico y lo extraño en dos

⁵¹ Caillois estableció incluso una lista de variantes que caracterizan el relato fantástico: el pacto con el demonio; el alma en pena que pide para su reposo que una acción sea cumplida; el espectro condenado a un vagar desordenado y eterno; la muerte personificada que aparece en medio de los vivos; la cosa indefinible e invisible pero que pesa, está presente y mata o daña; los vampiros; la estatua, el maniquí, el autómatas o la armadura

cuentos de Rubén Darío: *Thanatopía y Huitzilopochtli*” (2017) de Víctor Saúl Villegas, en el que detallan como las producciones de Darío cimentaron una literatura fantástica, pero que sería fundamental para el desarrollo posterior de expresiones como el realismo mágico.

Otros estudios enfocan su trabajo en aspectos políticos como el titulado “Rubén Darío, lo fantástico y la Revolución Mexicana” (2017), de Daniel Nappo, quien se enfoca en el análisis de cuentos como “Huitzilopochtli” y del que sostiene que es un buen ejemplo de texto fantástico, por el componente de ambigüedad al final del relato, sumado a esa naturaleza mágico mítica del relato en la que se experimenta con sustancias e intervienen elementos de la divinidad amerindia. A esta representación se une lo que desde el haber de Nappo constituye una posición política de Darío, quien emplea el discurso de lo fantástico con una clara intencionalidad ideológica:

No hay duda de que es productivo analizar la serie de detalles narrativos que lleva al lector a la conclusión fantástica, pero tal vez lo más trascendente en “Huitzilopochtli” (1977a) es la manera hábil en que Darío yuxtapone el sacrificio —verdadero o alucinógeno— con el suceso sorprendente revelado al narrador al final del cuento: ¿muere el norteamericano al pie de Coatlicue o frente el pelotón de fusilamiento? La situación del poeta durante los ocho días en México prerrevolucionario fue también fantástica. Es posible que el carácter fantástico de su experiencia en México —un carácter inspirado por sucesos políticos— le alentara al poeta a volver al cuento fantástico, de los cuales no había escrito muchos desde el periodo de 1893-98 cuando le había interesado tanto el espiritismo. (...)

Durante la época en la que compuso “Huitzilopochtli” (1977a), Darío se estaba dando cuenta de que la política producida por la Revolución Mexicana estaba íntimamente vinculada con la violencia. Es un lugar común decir que el pasado sangriento de México persiste en el presente, a pesar de las afirmaciones según las cuales el país desembocó por fin en un estado moderno en el siglo XX. Como señala Franco (2004), este cuento de Darío estableció una aproximación a la cultura latinoamericana (pero especialmente a la mexicana) que un sinnúmero de autores utilizaría regularmente: el oscuro pasado precolombino continúa teniendo una enorme influencia en la vida moderna (Nappo, 2017: s.p.).

animados; la maldición del brujo que acarrea daños; la mujer fantasma venida del más allá; la inversión de los territorios del sueño y la realidad; la habitación, la casa o la calle borradas del espacio; la detención o la repetición del tiempo. A la lista que Roger Caillois formuló en 1958, Louis Vax agregó los siguientes temas: el hombre lobo; las partes separadas del cuerpo humano; las perturbaciones de la personalidad como resultado del hipnotismo o de afecciones psíquicas; las alteraciones de la causalidad: “Los ríos no retornan hacia sus fuentes, los deseos no se realizan en cuanto son formulados, los muertos no regresan para atormentar a los vivos, los muros no se pueden atravesar, no es posible estar en dos lugares a la vez”. Y agregó una serie de terrenos que lindan con lo fantástico y lo alimentan: las supersticiones populares; lo horrible, lo macabro; la utopía, porque lo fantástico y lo utópico reinan en la imaginación; la alegoría; la fábula; el ocultismo; las alucinaciones de los enfermos; la parapsicología, etcétera. Una vez establecida la naturaleza de lo fantástico, entremos en el volumen *Cuentos fantásticos*, de Rubén Darío, que preparó el ensayista cubano José Olivio Jiménez (Torres, 2016: 30-31).

Fuera de los estudios formales, existe una reseña sobre el uso del folclor en el contexto de la literatura nicaragüense elaborado por Alejandro Bravo, quien con motivo de la publicación de cuentario *Leyendas mágicas de Nicaragua* (2001) elabora un catálogo de los autores que introdujeron el uso de las figuras legendarias en sus cuentos y que con ello se intentó la creación una poco más estética de estos que eran los monstruos aleccionadores desde la época colonial: Carlos A. Bravo, Adolfo Calero Orozco, Fernando Silva, Juan Aburto, César Ramírez, Lilliam Valladares, Pablo Antonio Cuadra y Ricardo Pasos, y de quienes señala lo siguiente:

Calero Orozco dedica un cuento al tema de los muertos aparecen a un amigo para despedirse antes de su viaje al más allá. “Compañero de cama” es el nombre de la pieza narrativa.

Fernando Silva en su libro de cuentos inicial, *De tierra y agua* recrea el tema de la mona-bruja en el cuento “La mica” donde una de estas criaturas aterroriza a un viajero a lo largo del camino. Todo con un excelente dominio del habla nicaragüense y una gran agilidad verbal.

Juan Aburto, quien inaugura el paisaje urbano en la narrativa nicaragüense, tiene una obra donde da rienda suelta a la ficción plena. Es uno de los últimos libros de Juan y se titula “Los desaparecidos”. Allí recrea a la “Carreta Nagua” y “La Cegua” con admirable maestría.

César A. Ramírez Fajardo, músico, folklorista, médico y escritor, en su libro “Cuentos, caminos y personas” recoge en las narraciones “La mona de Sasama”, y “Pozas del río Matagalpa” leyendas de la zona central del país.

Lilliam Valladares, dueña de una poderosa imaginación retrata a un tren fantasma en su cuento “El cruce”, publicado en Cuadernos Universitarios, No. 15: Homenaje a la mujer nicaragüense. Especial mención hay que hacer de Pablo Antonio Cuadra, quien escribió una versión del “Barco negro” y recogió una buena cantidad de leyendas. Junto con Francisco Pérez Estrada publicó *Muestrario del Folklore Nicaragüense*.

Recientemente, Ricardo Pasos ha recreado leyendas en su obra *Las semillas de la luna*. Aunque el listado anterior puede parecer numeroso, los autores nicaragüenses no han aprovechado lo suficiente el bagaje literario que nuestras leyendas brindan⁵².

El estudio “Bicho raro” (María del Carmen Pérez Cuadra, Nicaragua) o una teratología del placer” (2023), de Mónica Zúñiga, es uno de los pocos que aborda a profundidad una de las relaciones que pareciera ser muy evidente en el estudio de lo fantástico centroamericano y que consiste en su vínculo con lo erótico, ya que “en “Bicho raro” la vacilación fantástica encontrada corresponde a la indefinición del género, a la organización de los placeres, pero también a las fronteras del discurso heteronormativo que ofrecen, bajo la metáfora del

⁵² <https://www.facebook.com/AlejandroBravoElNegro/posts/3117149811696114/>

monstruo fantástico, varios caminos hacia la construcción de nuevas subjetividades, especialmente sexuales y eróticas (Zúñiga, 2023: 185).

En el texto de la nicaragüense se observa el principio de ambigüedad tan caro al género, pero se introduce una serie de variables que, desde la perspectiva de Zúñiga, incluyen: la morfología imprecisa de un bicho, la generación de un deseo perverso que conduce a la seducción de lo extraño, las disidencias entre placer masculino y femenino, la presencia de la androginia y la supuesta relación incestuosa, la recurrencia a un discurso pseudocientífico, la circularidad de los eventos, la intertextualidad bíblica y la figuración del cuerpo monstruoso. De ahí que se concluya que:

Lo interesante en BR es la fusión del relato del Génesis con el del castigo del mito griego. Hay una expulsión del paraíso tanto en la Biblia como en el diálogo de Platón y en el cuento. Pérez Cuadra propone una teratología ligada con el placer porque *el bicho y su revelación* con-voca y e-voca una nostalgia de felicidad sexual pura, pero también categorías de género, ya superadas. La vacilación, la serpiente, la narración fantástica, la repulsión, el retorno al primer estado del mundo se encuentran en este breve cuento centroamericano (Zúñiga, 2023: 206).

Finalmente, algunos otros textos fantásticos nicaragüenses que pueden mencionarse como parte de este intento historiográfico contemporáneo son “El murciélago” (2017), de Mario Martínez Caldera, en *Conjuro y concilio: narrativa fantástica centroamericana*; “Emelina” (2017), de María del Carmen Pérez Cuadra, en *Conjuro y concilio: narrativa fantástica centroamericana*, y su cuentario *Isonauta* (2020), *El retrato de la mujer sombra* (2016) y *Una ciudad de estatuas y perros* (2014); *El visitante* (2014), de Miguel Lupian Soto; *Obituario para Rizú* (2007), de Eunice Shade; *Matar a las hormigas* (2023), de César Andrés Zeledón; *Ojos en delirio* (2019), Stilwell Arauz, *Baile con el diablo y otros cuentos* (2010), de Alejandro Bravo, *Clarividencias* (2011), de Mario Urtecho, *Historia nacional de lo abyecto* (2021), de Luis Báez, y el cuento “Tiras de carne” (2014), de Alejandro Pocasangre.

Sumado a ellos está la antología *Mujeres de miedo que cuentan* (2019) en la que congregan los textos de Alejandra Baez (“Detrás del espejo”), Andrea Carolina Huete

("Espejito, espejito"), Elisa Maturana ("Editando a Wallace"), Ligia Urroz ("Narciso negro"), Linda Báez Lacayo ("No hay vida en el bosque"), Irene Selser ("La casa"), Marlen Lucía Landero ("El retrato de Elena") y Marianela Corriols ("El horror sería").

SEGUNDO CAPÍTULO
ASPECTOS NARRATOLÓGICOS DE LO FANTÁSTICO
POSMODERNO Y LO INUSUAL EN TEXTOS BREVES
ESCRITOS POR AUTORAS CENTROAMERICANAS

2.1. ASPECTOS NARRATOLÓGICOS EN LO FANTÁSTICO Y LO INUSUAL: SIMILITUDES Y Matices

Tal y como se ha detallado en el primer capítulo, lo fantástico como representación no mimética, poco a poco, ha ganado terreno en la región centroamericana y parte de sus componentes han permitido ir creando matices hacia otras manifestaciones. Para aclarar esta concepción y justificar nuestra inclinación de lectura por ambas definiciones me detengo en una revisión de los aspectos narratológicos de una selección de cuentos y minirrelatos de nuestro siglo escritos por mujeres. Este abordaje permite enfocar la atención en los aspectos intrínsecos a la noción de lo fantástico y lo inusual desde el estudio de los recursos explícitamente narrativos como la voz narradora y la focalización, el personaje, el cronotopo y lo metaficcional, este último como síntesis autorreflexiva a partir de los cuales se pueden reconocer los puntos de congruencia o distancia aplicados entre los conceptos de lo fantástico y lo inusual en un corpus que involucra el lugar de enunciación de las autoras, el papel receptivo de los lectores y la urgencia crítica que la mayoría de la literatura de la región considera como imperativo.

Antes del análisis de los cuentos me permito un transitorio paréntesis para aclarar por qué elijo leer los textos desde ambas definiciones y no de manera excluyente. Antes esboqué brevemente que entiendo lo fantástico tal y como lo considera David Roas; es decir, como una categoría que permite proponer un conflicto entre lo real y lo imposible y que justamente se vuelve reconocible en un texto no por la vacilación o la incertidumbre declarada como característica por Todorov, sino por la imposibilidad en la inexplicabilidad del fenómeno.

El mundo representado en un texto fantástico es compatible con la realidad habitada por el lector y cuando lo imposible se manifiesta surge, a modo de quebranto, de transgresión o irrupción una incompatibilidad con ese mundo extratextual, lo cual termina por producirle una inquietud.

Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible (Roas, 2008: 104).

Claramente la noción de lo fantástico para Roas crea una implicación del lector desde dos posibles caminos, que no siempre son compartidos por la idea de lo inusual y que marcarían parte de sus diferencias:

1. El texto fantástico emplea diversos recursos formales para construir el mundo del texto y con ello orientar la cooperación interpretativa del lector, quien puede asumir más fácilmente una semejanza entre su realidad (extratextual) y la realidad intratextual.
2. El texto fantástico permite que el lector integre una correspondencia entre “su idea de realidad y la idea de realidad creada intratextualmente”, con lo cual evalúa “la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad” (Roas, 2008:105).

Señalo lo anterior, porque justamente Carmen Alemany advierte que en los textos leídos a la luz de lo inusual puede existir una electividad del lector en cómo aborda lo leído (y no desde la imposibilidad per se que implica lo fantástico), ya sea desde lo posible que se justifica desde un plano onírico, delirante o metafórico de los personajes, ya sea como algo imposible que permite presentar lo fantástico, pero de una manera más sutil. De ahí que un mismo relato, sin excluir su componente eminente fantástico, puede tener una interpretación con un enfoque inusual en donde no importa tanto cuestionar eso que desestabiliza lo real, sino más bien hacer énfasis en lo insólito que se ha naturalizado dentro de la idea de realidad.

Con esta advertencia habrá textos, principalmente los microrrelatos, en los que con claros tintes fantásticos en parte de su propuesta, presentan al final una alta relevancia de la naturalización de lo inusual, como si la presencia de lo insólito fuera una posibilidad en nuestra concepción de lo real.

La etiqueta de "narrativa de lo inusual" nos permite amparar una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes; pues no hay en sus discursos una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en la franja que oscila entre lo real y lo insólito, como anotábamos en líneas anteriores, pero que termina por detenerse en lo primero. Una forma de ficción en la que prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante; y en ese trance el autor abandona al leyente en su perplejidad, pues esta ambigüedad tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector. Sus discursos se nutren de tropos que proceden fundamentalmente de lo poético - analogías, metáforas, comparaciones, alegorías - que les sirven para explicitar de otro modo lo real, una realidad que finalmente vuelve con todo su peso (Alemany, 2016: 135).

Debo aclarar también que la ecuación propuesta por lo inusual al considerar que aplicada a la narrativa responde a la unión de la realidad cotidiana + lo insólito, y no al desmantelamiento de la idea de lo real sugerida por Roas (2008:99-100), en algunas puede resultar un tanto antagónica (o al menos insuficiente para explicar la diversidad de los textos en estudio) respecto a lo fantástico ya que esta categoría no propone un conflicto interior entre dos códigos diferentes de realidad, sino que representa la inquietud surgida del choque de la realidad del texto versus la realidad extratextual del lector; ni tampoco, como lo propone la definición de lo neofantástico⁵³ de Alazraki, es una ampliación de la idea de realidad, pues hay otras manifestaciones como el surrealismo que también lo hacen a través de “la inclusión de estados mentales inconscientes (el sueño, la libre asociación de ideas o la locura) en un mismo plano de realidad”. (Roas, 2008:107).

En conclusión, lo que se desprende de todas estas nuevas perspectivas es una idea coincidente: la realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro). Se hace evidente que ya no puede concebirse (reconstruirse) un nivel absoluto de realidad, un criterio definitivo o infalible de ésta: como advierte David Deutsch. Nuestro juicio acerca de lo que es real o no, siempre depende de las diversas explicaciones disponibles en cada momento, y a veces cambia a medida que éstas mejoran. [...] No sólo cambian las explicaciones, sino que nuestros criterios e ideas acerca de lo que debe ser considerado explicaciones también cambian (y mejoran) gradualmente. En consecuencia, la lista de los modos de explicación admisibles permanecerá siempre abierta, así como la de los criterios de realidad aceptables (2002: 94) (Roas, 2011: 101-102).

⁵³ Aquí me permito una pequeña disidencia con lo planteado por Carmen Alemany cuando señala que lo inusual podría considerarse “como una evolución, o acaso una variante del neofantástico como argumentaremos más tarde, es un producto de la posmodernidad en el sentido de que se apropian de otros géneros discursivos - hay una voluntad de atravesar géneros una y otra vez y no quedarse fijo en uno” (Alemany, 2016: 135), ya que esta capacidad de hibridez genérica, más que ser una propiedad de lo neofantástico es una característica de las narrativas contemporáneas.

Es por ello que quizá la gran distinción de lo fantástico posmoderno y lo inusual radica, como veremos, no es sus componentes estrictamente narratológicos e incluso temáticos, los cuales son empleados casi de igual manera, sino que más bien la perspectiva de lectura, es la ofrece un matiz distinto ya que lo primero busca cuestionar todo lo que hemos creído y construido respecto a la realidad, mientras que lo segundo, busca privilegiar lo real frente a lo insólito (esto no significa que se normalice en sentido estricto lo inusual, pues eso podría conducirnos peligrosamente a categorías distintas como lo maravilloso o a considerar que lo inusual es parte de supuesto mundo objetivo en el que vivimos como lo asumió de alguna manera el realismo mágico). A modo de resumen, en la tabla 3 presento los aspectos que distinguen lo que implica ambas nociones:

Tabla 3. Diferencias entre lo fantástico posmoderno y lo inusual.

Categoría	Composición	Intencionalidad	Efecto en el lector	Se concluye que:
Lo fantástico	Idea de lo real + fenómeno imposible	Cuestionar lo que se ha construido como realidad	Inquietud por la coexistencia de lo posible y lo imposible. Genera una tensión metafísica o epistemológica porque el fenómeno no tiene posibilidad en el mundo extraliterario	Lo real está al servicio de lo fantástico. Existe una oscilación entre la idea de realidad y lo inexplicable
Lo inusual	Realidad cotidiana + lo insólito	Representar de manera inusual lo que hemos creído es lo real Revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas	Aceptabilidad de que lo inusual es posible en el ámbito de lo real. Genera una menor tensión en el relato por cuanto lo insólito encaja con las reglas internas del mundo relatado. Se podría pensar en una reconfiguración de expectativa.	Lo fantástico está al servicio de lo real. Existe una oscilación entre lo real y lo fantástico. No descarta que lo contado sea parte de nuestra realidad.

Elaboración propia con base en las definiciones de David Roas (2011) y Carmen Alemany (2016, 2018, 2019 y 2020)

No obstante, afirmo que aunque ambos persigan propósitos distintos, lo fantástico posmoderno y lo inusual crean un efecto particular en el lector y es que, aun con el privilegio que lo real tiene en las narrativas donde lo inusual se armoniza con la idea de real, esto no impide que se identifique lo extraño, que se genere en el lector el miedo metafísico y sobre todo que compartan ciertos mecanismos narratológicos como el uso de la primera persona, construcción de un lirismo lingüístico mediante metaforizaciones, presencia de desdoblamientos, incursión de mundos alucinantes y oníricos, creación de bestiarios, entre otros.

Más aun, asumo que una lectura desde lo fantástico “puro” o desde lo inusual, muchas veces solo se diferencia por el nivel de inquietud manifiesto dentro del espectro de lo real extratextual (que sería lo más cercano a una realidad objetiva), la cual se puede revelar con gradaciones distintas, pero nunca ausentes.

Esta experiencia que nace de la presencia de lo inexplicable Roas la identifica como un efecto⁵⁴ que se produce cuando el lector se da cuenta de ese conflicto de realidades (la del texto y la propia) y reconoce una nueva perspectiva que le atemoriza, ya que: “Lo imposible asociado con lo desconocido es lo que provoca en nosotros esa inquietante impresión. Y, como sabemos, lo imposible y lo desconocido son los elementos sobre los que descansa la construcción de lo fantástico y su efecto fundamental sobre el receptor: el miedo.” (Roas, 2018: 9). Al presentar una incompatibilidad entre lo posible y lo imposible, surge un efecto que deviene del no funcionamiento de la convención sobre lo real, pero que a diferencia del miedo natural no

⁵⁴ Otros teóricos como María Akrabova asocian esa inquietud con un desequilibrio cognoscitivo: “En contraste con la conclusión de Todorov, mi argumento es que lo fantástico (definido como efecto codificado en un texto) sigue vigente: su versión contemporánea sigue suscitando desequilibrio, pero la oscilación resultante es indicación de una paradoja inherente a la interrelación entre lo real y lo ficticio, los cuales, desde el punto de vista epistemológico, forman una jerarquía entrelazada de mutua construcción. El desequilibrio cognoscitivo que suscita lo fantástico surge de la sensación conscientizada de que nuestras percepciones parecen esconder una desconcertante paradoja subjetiva (2014: 462). Edición de Kindle.

requiere de la amenaza física ni se asocia necesariamente a categorías como lo siniestro freudiano.

No es el carácter aterrador e inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que puede producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión y la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir —aceptar— la coexistencia de lo posible con un imposible o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación —natural o sobrenatural codificada— para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir a un grado mínimo de lo posible (llámese milagro o alucinación) (Reisz, 2001: 197)”. (Roas, 2006: 113).

Es por esta correlación compleja entre ambas conceptualizaciones que considero que acuñar una única interpretación en algunos de los cuentos elegidos puede resultar no solo insuficiente, sino incluso errónea, tal es la diversidad de formas narrativas presentes en la ficción centroamericana.

Es por lo anterior que en las siguientes páginas me dedicaré a probar, por un lado, la existencia de una literatura fantástica escrita por mujeres en la región y, por otro lado, reconocer cómo en esas producciones, en algunos casos (quizá lo menos), también cabe la interpretación desde la lectura de lo inusual, ya que asumo que una categoría no es excluyente de la otra y que se vincula de una manera especial, pero no exclusiva con la autoría femenina. Repasemos con ello lo que propone Alemany:

Estamos ante una literatura que nos plantea una ecuación asentada de nuevo sobre la base de la escritura elíptica y enigmática, pero con una inédita combinación de los términos: lo insólito con el realismo cotidiano, salpicados en ocasiones por el humor, en situaciones instaladas en aquella absurda resignación de raigambre cortazariana pero fluyendo ahora en un curioso vaivén entre lo racional y lo irracional aunque dentro del amplio espectro de lo real. Las ficciones inusuales no se instalan ni en lo maravilloso, ni el realismo mágico, ni en la ciencia ficción, aunque en ocasiones —como adelantamos en líneas ulteriores— en su discurso puedan hacer uso puntualmente de estos géneros narrativos. Se trata de un tipo de ficciones que rebasan la realidad sin entregarse a la fantasía; de hecho, en lo fantástico lo real está al servicio de este; en lo inusual lo fantástico está al servicio de lo real.

No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta.

Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. La narrativa de lo inusual sería una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Si la realidad es la tesis y lo insólito su antítesis, la síntesis sería la realidad inusual que trata de sintetizar, de armonizar los opuestos. Es un péndulo que oscila entre lo insólito y la realidad convencional o convenida (Alemany, 2016: 310-311).

Esta cita además de que nos permite clarificar el gelatinoso concepto de lo inusual, ofrece lo que podrían ser parte de los principios metaficcionales del ya consabido fantástico posmoderno. Para Carmen Alemany esta literatura, en primer lugar, combina lo insólito con lo cotidiano; en segundo lugar, concierta disyuntivas entre lo racional con lo irracional y, más aún, no se restringe a un género en particular que amplía las modalidades y la tradición literaria creada en torno a ellas.

A este efecto, es necesario aclarar que en este estudio, al tratar de ofrecer un panorama de una literatura diferenciada de otras preexistentes en la región centroamericana, es imperativo que se trace un mapeo de aquellas características formales que permiten enterarnos de la presencia ya sea de lo fantástico o de lo inusual en un corpus específico de nueva narrativa breve escrita por mujeres en el contexto centroamericano y para ello es fundamental distinguir en qué medida estos componentes narratológicos, se asemejan o separan de lo fantástico posmoderno y la variedad de sus matices.

2.1.1 La voz narradora y focalización en la literatura fantástica e inusual centroamericana

Antes señalamos que la definición de lo inusual puede distanciarse de lo fantástico al plantear la admisión de menos quebrantamiento respecto a la idea de imposibilidad, lo cual no constituye una superación de la idea de lo fantástico, sino más bien puede atribuirse a un cambio emergido en relación con la forma de cómo concebimos lo real. En particular, Carmen Alemany, Benito García-Valero y Anna Boccuti respecto al término de lo inusual han

planteado que constituye una variante de lo fantástico e incluso, lo separan de aquel debido a que: “lo inusual se alejaría de lo fantástico en sentido estricto, ya que el discurso onírico y el delirante atenuarían el efecto de realidad indispensable para construir la infracción fantástica; además, lo inusual se inclinaría hacia el hibridismo genérico y discursivo, contaminándose con los subgéneros cercanos a él” (Boccuti, 2020: 154), con lo cual no estoy muy de acuerdo, pues atenuar la infracción fantástica no la desaparece, todo lo contrario, ya desde Cortázar se tiene un modo más “naturalizado” de lo fantástico y hoy día es casi imposible que encontremos un género literario que carezca de la contaminación con otros.

Coincido sí, en que la coyuntura del contexto sociocultural contemporáneo y la forma en la que se construye la ficción ha cambiado y que las fórmulas anteriores, como el realismo (y todas las variaciones, incluidas el realismo mágico o lo real maravilloso) se agotaron de alguna manera. Por esta razón, el uso de un discurso más lírico, metafórico y camaleónico combinado con recursos narrativos, tópicos y mecanismos propios de lo fantástico ha privilegiado que la presencia de lo inusual congregue a ciertos autores que en tiempo y muchas veces en espacio -como el caso de las autoras latinoamericanas- coincidan en cómo abordar la idea de realidad que ciertamente hoy es menos extraordinaria.

Creo que una tendencia de la narrativa fantástica actual, y notablemente en las narradoras latinoamericanas que se acercan a la literatura no mimética, es su reforzamiento en lo real, lo cual tiene su lógica dado que nuestro conocimiento del universo es notablemente más amplio que antaño —son muchas las claves que del mundo conocemos y todo se nos hace menos raro, menos extraño, menos fantástico (Alemany, 2020: 7-8).

Insisto entonces que más que separar lo inusual y lo fantástico, lo primero puede ser una gradación de lo segundo. Esta circunstancia que para Alemany es contextual, permite que se gesten formas de crear mundos narrados para los que la idea de realidad tiene otras connotaciones. Esto no excluye el hecho de que tanto para lo fantástico como para lo inusual el sentido de inquietud tenga especial relevancia, aunque en dosis distintas.

Ahora bien, ya en el plano narratológico, debe aclararse el privilegio que, en tiempos de posmodernidad, ostenta el género narrativo, ya sea en novela, cuento o sus versiones sintéticas como el microrrelato. Desde ahí se lideren importantes debates sobre el concepto no solo de la realidad, sino también de la propia ficción literaria, sus productores, las formas de recepción y las complejidades que como seres humanos afrontamos en los tiempos modernos. Es por esta razón que la narrativa de lo inusual, como ya lo señalara Roas sobre lo fantástico posmoderno es:

(...) un producto resultante de la posmodernidad, textos en los que se refleja una realidad cotidiana, accidentada y abrupta, en la que los personajes no encuentran su lugar en el mundo. Como fruto de nuestro tiempo, se trata de un discurso híbrido y permeable que asume a sus géneros hermanos para aplicarlos a su conveniencia. (...) (Alemany, 2020: 8).

Con ello entremos a problematizar el rol que tiene la focalización y la voz narrativa en estas formas de uso de la literatura no mimética. Alemany ha insistido en que dos de las características fundamentales de las narrativas de lo inusual son, por un lado, la reducción de la imposibilidad de aquello que, siendo extraño, no resulta necesariamente inviable; y, por otro lado, la autoría, la cual genera este cambio de perspectiva respecto a otros momentos de realización de lo fantástico y que se liga a la participación del sujeto femenino no solo como productor de ficciones (aunque la misma autora no niega la posibilidad de este tipo de ficción sea creada también autores masculinos), sino como personaje.

Es decir, este nuevo enfoque sobre cómo asumir los límites de lo posible e imposible se liga con el hecho de que en nuestro momento histórico la relación con lo real y sus límites ha cambiado, tal y como Roas desde el 2011 advertía en relación con lo fantástico posmoderno. Una de esas modificaciones tiene que ver con cómo se han transformado las maneras de estructurar las relaciones de poder, de organizar la convivencia social y de asumir las identidades. La perspectiva que en todas estas alteraciones tiene el sujeto femenino (como focalizador y actante), sumado al uso de los recursos desde lo fantástico posmoderno, ha

permitido que la voz de la mujer en la ficción no mimética se incline muchas veces, pero no de manera exclusiva, a denunciar los esquemas naturalizados por la sociedad patriarcal, a ostentar una posición feminista y a develar un mundo intimista: “Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas”. (Alemany, 2020: 8).

Estos componentes singularizados desde la mirada y la construcción de las voces de las escritoras, que sabemos están inscritas dentro de lo fantástico posmoderno, han permitido remantizar la supremacía del personaje femenino y roles asociados a la construcción de género desde donde se establecen importantes debates sobre el proceso de identidad, la apropiación del cuerpo y el cuestionamiento del performance que juega el sujeto mujer en la sociedad.

Esta perspectiva permite admitir el uso de diversos recursos para cuestionar lo que sabemos de la realidad; antes bien, la presencia del matiz en lo fantástico ofrece una amplia oferta en la apropiación discursiva de la voz narrativa femenina que halla en estas formas literarias una vía para la exposición de las posibilidades creativas desde donde se manifiesta un proyecto ideológico concreto a través de mecanismos como el cuestionamiento de los roles típicamente femeninos, la apelación a situaciones monstruosas y desconcertantes, la preponderancia de atmósferas y espacios siniestros, entre otros.

En general, el clima de lo inusual es bastante cercano al desarrollado por los discursos de lo extraño. Suceden cosas anómalas, se mantiene en muchas ocasiones un lenguaje alucinado que casa anécdotas propias de la literatura de lo posible con otras de la imposible, y el lector vacila entre creer que lo que está siendo narrado ocurra realmente en el mundo ficcional desarrollado por el texto o creer que pertenece a la imaginación de sus personajes. Podría incluso decirse que estamos ante una actualización de lo extraño, ante un neo-extraño quizá, pero nosotros nos decantamos por no tratar lo inusual como tal por dos motivos: en primer lugar, las estrategias lingüísticas de ambas modalidades es bien distinta, como veremos en el siguiente apartado; en segundo lugar, el extrañamiento en sí no resulta interesante para lo inusual la manera en que lo era en los siglos XIX o XX⁵⁵, pues no se inspira en casos anómalos que desafíen el credo

⁵⁵ Aquí me permito una acotación, correctiva, si se puede, a lo plantado por Benito García cuando señala que hay una notable diferencia entre los recursos lingüísticos usados por lo inusual y por la diferencia en la importancia del extrañamiento, pues más hallo una extremada cercanía, ya que el fantástico posmoderno intenta: “describir lo que es por definición indescriptible supone el empleo de una «retórica de lo indecible», una maquinaria textual que permite la irrupción de lo imposible en el mundo ficcional. Se trata de un conjunto de marcas textuales que

científico (enfermedades raras, experiencias de conciencia expandida o estados de trance que daban lugar a textos de calado onírico), sino que haya sus fuentes en una realidad actual que es vivida por los personajes como extraña per se. En este sentido, lo inusual coincide con gran parte de la ficción contemporánea (García-Valero, 2019: 331).

Respecto a la focalización narrativa esta tiene alta relevancia en relación con lo inusual, pues justamente la inclusión de la extrañeza muchas veces deviene tenuemente de la perspectiva que presenta la voz narrativa. Si esta introduce los acontecimientos, sin la exageración y la improbabilidad de las acciones o fenómenos, se espera que esa misma experiencia sea percibida por el lector de una manera más sutil.

Esa retórica de lo indecible también posee una evidente dimensión autorreflexiva, pues son constantes las representaciones críticas de la enunciación y de la propia actividad narrativa («Es imposible describir...»), así como los juegos con la metaficción, recurso muy frecuente en la narrativa contemporánea en general. Como dice Mellier, la metaficción designa unas estrategias textuales que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis: exhibiendo su naturaleza puramente lingüística e ideológica, las representaciones del texto son deconstruidas. El fenómeno fantástico es un desafío a la escritura. Así pues, el discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, en muchas ocasiones se vuelve vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar (Roas, 2011: 131).

La naturalidad de la rareza es una responsabilidad que reposa sobre la voz narrativa y en la que atañe la gradualidad de aquellos eventos que pueden presentarse tanto en las narrativas fantásticas como inusuales. Existen relatos que por naturaleza pueden ser abordados desde ambas categorías, en tanto existe una presencia de un hecho imposible, pero familiarizado al final del relato, tal y como lo muestran algunos de los relatos contemporáneos centroamericanos en los que intento sostener mi tesis y en los que propongo la utilidad de la

señalan la excepcionalidad de lo representado. Estrategias discursivas (y también temáticas) que Bozzetto denomina «operadores de confusión» y que intensifican la incertidumbre ante la percepción del fenómeno imposible: metáforas, sinédoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oximorones, neologismos y expresiones ambiguas del tipo «me pareció ver», «creo que vi», «era como si», así como la utilización reiterada de adjetivos fuertemente connotados, como «siniestro», «fantasmagórico», «terrorífico», «increíble» y otros de ese mismo campo semántico. Es lo que Mellier llama «lo fantástico de la indeterminación»: la escritura y los procedimientos narrativos vuelven ambiguas las notaciones del texto mediante la imprecisión expresiva. Ello intensifica la percepción del fenómeno fantástico como un imposible (Roas, 2011: 129-130).

focalización para definir la presencia o no de lo inusual, no así de lo fantástico que, como se verá, considero está presente sin duda alguna.

El primer relato que cito lleva por título “Butterfinger” escrito por la guatemalteca Marilinda Guerrero incluido en la colección *Escenarios de un mundo paralelo* (2012) y que me permito transcribir de manera íntegra en vista de su brevedad.

Encontré una caja de cartón corrugado en la entrada de mi casa, tenía una moña roja con puntos blancos. La agité y escuché que algo revoloteó dentro del pequeño receptáculo. La entré a mi casa, la coloqué sobre la mesa de la sala, fui a hacerme una taza de café y me senté frente al objeto para meditar de quién vendría este pequeño detalle. Pensé en Tomás o Miguel, aunque llevaba días sin verlos y no tenían motivo especial para el detalle. La idea de un admirador secreto abrió mi apetitosa curiosidad y un sentimiento de orgullo me llenó en ese instante. Abrí la moña, levanté la pequeña tapadera y lo que encontré fue un dedo índice color moreno claro. La sorpresa fue desagradable, por lo que tiré la caja al suelo y el índice rodó por la alfombra de la sala. Mi corazón latía a mil por hora. Mi respiración se agitó, escuché sonidos alrededor de la casa. Los muebles comenzaron a acercarse hacia mí con la intención de devorarme. Justo cuando el ropero abrió sus puertas para engullirme, cerré los ojos con fuerza y todo se calmó. Solamente escuchaba el sonido del reloj de pared que tengo en la cocina. En el piso, bajo mis pies, estaba el dedo índice, no deseaba verlo pero llamaba mi atención. Subí los pies al sillón, asustada. Pensé en huir. Me levantaría con suavidad, abriría la puerta y saldría corriendo hacia la calle. Luego recordé que era mi casa y que ese dedo estaba en la calle. Bajé de nuevo la vista y no estaba. Solté un suspiro de alivio pensando que todo había sido un mal sueño. De pronto, el dedo tocó mi hombro izquierdo. Pegué un grito y me levanté como un resorte. Él me señalaba y apuntaba como a una criminal. Le grité que se fuera, que me dejara en paz. Seguía estático como si su función en la vida fuera la de puntearme. Me sentí desnuda en un estadio lleno de gente, donde todos me observaban y se burlaban de mí. Mi cuerpo tembló, el pánico se apoderó de mí. En mi afán de correr hacia la puerta que daba a la calle, tropecé y caí de cara al suelo. Estaba desarmada emocionalmente, vencida y empecé a llorar. Quise levantarme, pero mi cuerpo se quedó estático, anestesiado y anclado al suelo. Fue cuando el pequeño dedo, poco a poco, arrastrándose se acercó hacia mí. Se movía como una culebra, zigzagueante, lento pero algo en ese arrastrarse venía con una ternura inexplicable. Al estar cerca de mi rostro, secó mis lágrimas de desconsuelo. Sentí un alivio en mi alma. Deseaba agradecerle el gesto de ternura que llevaba mucho tiempo sin sentir. Él se arrastró hacia mi mano izquierda. Fue cuando me percaté con tristeza que me hacía falta el dedo índice de esa mano (Guerrero, 2012: 19).

De este relato me he permitido hacer un análisis mínimo⁵⁶, y admito con algunas insuficiencias interpretativas, en el que distingo importantes rasgos de la narrativa de lo inusual, sin excluir, como señalé, la experiencia de lo fantásticos por el rol que cumple la focalización narrativa. Este microrrelato cuya característica genérica lo ubica en un especial sitio

⁵⁶ En el artículo “La minificción fantástica e inusual centroamericana: una aproximación a la narrativa escrita por mujeres”.

posmoderno, se concentra en el uso de una narradora protagonista que, desde la primera persona, testimonia lo acontecido.

Recibir un dedo como regalo dista mucho de ser una situación frecuente y esperada, y es ahí cuando surge el primer choque entre la realidad construida por el relato y la experiencia extratextual del lector. Sin embargo, la protagonista, sufre también una transición que permite dar cuenta de la subjetividad referida a partir de las emociones y rechazos que despierta la presencia del dedo, que ha llegado hasta su puerta de manera anónima.

El énfasis que en la primera parte del relato tiene la desestabilización de lo real por parte de la protagonista, manifiesto a través del sentimiento de miedo, el asco, el pánico y la sorpresa, se decanta al final del microrrelato por una movilización de ternura, justificada como un acto de autocompasión, pues el personaje se reconoce solo (“Deseaba agradecerle el gesto de ternura que llevaba mucho tiempo sin sentir”). Es a través de esta movilización de emociones que la perspectiva de la voz narrativa autodiegética cambia y podría entender ese cambio como parte del llamado síndrome del miembro fantasma que aparece en las últimas líneas (“Él se arrastró hacia mi mano izquierda. Fue cuando me percaté con tristeza que me hacía falta el dedo índice de esa mano”) y que justifico como:

(...) una experiencia sensorial que afecta a aquellas personas que han sufrido la amputación de alguna parte de su cuerpo y de la que incluso se tiene evidencia literaria en novelas como *Moby Dick* (amputación de la pierna de Ahab) y en las experiencias relatadas por Walt Whitman durante la guerra (*Diario de la batalla de Fredericksburg*).

Esta alteración, surgida de la no aceptación del miembro ausente, podría, por lo tanto, explicar el mundo fantasmagórico y de amenaza que genera una deformación de la realidad y construye la atmósfera cargada de animismo (Calvo, 2024: 214).

La manifestación fantástica inicial dada por cuanto un dedo no puede tener autonomía propia y porque a partir de su repentina aparición se evoca una serie de elementos perturbadores por la inminente carga de violencia con la que se revela, no deja de ser constante. Sin embargo, justamente la focalización de la voz narrativa, al sufrir una especie de anagnórisis cuando

descubre que su mano no tiene los dedos completos, sin naturalizar lo acontecido, sí permite al menos considerar que la situación puede ser figurada por falta del miembro que ahora cree ha recibido como regalo y que termina por consolarle cuando antes le provocó un total rechazo.

La focalización interna de la voz narrativa revela ciertamente una sensación de inquietud propia del desafío racional que implica la aceptación de una parte del cuerpo con vida propia —lo cual torna ominosa la situación—, en la que no queda claro si realmente esta mujer recibió el extraño paquete o si más bien es parte de un delirio como parte de una consecuencia del trauma en el personaje.

Otro aspecto importante, es que la perspectiva ofrecida privilegia el uso de la primera persona, lo cual aunque no exclusivo, es un mecanismo especialmente frecuente en los relatos fantásticos posmodernos, como parte de los aspectos lingüísticos y formales, ya que son “recursos relacionados directamente con la instancia narrativa: narración en primera persona, identificación narrador-protagonista, vacilación o ambigüedad interpretativa, parábasis” (Roas, 2011: 134).

Un uso distinto de la voz narrativa sucede en “Látex”, un microrrelato de la escritora salvadoreña Vanessa Núñez Handall, publicado en la colección *Espejos* (2015). El texto narra en tercera persona una noche en la morgue cuando al llegar un cuerpo sin identificación, se está a punto de practicarle una biopsia como parte de un procedimiento rutinario. En el lugar, una mujer, disectora de cadáveres, le atiende, pero pese a que su contexto es de frecuente contacto con la muerte, ella experimenta una sensación de terror frente a la presencia del muerto debido a que percibe movimientos y sensaciones impropias de un organismo inerte.

Tal y como lo señalo en el artículo “Hacia una tipología de lo fantástico en el relato breve contemporáneo de Centroamérica” (2024), la experiencia de la muerte en el contexto de la literatura fantástica actual sigue una amplia tradición trazada desde su nacimiento a mediados

del siglo XVIII. Lo particular en el relato, sin embargo, es que se permite una reflexión en torno no solo a la muerte, sino más aun sobre la medicina moderna, cuyo supuesto rigor científico y responsabilidad ética se cuestiona.

El ejercicio insensible, no por parte del personaje femenino que atiende la primera escena, sino por el médico patólogo y los policías que escoltan al joven fallecido, es presentado por la focalización interna del narrador desde donde reconocemos una inquietud inusual.

Esta voz centrada, en un principio, en un relato objetivo que documenta el ingreso de un cuerpo a la morgue, con la presencia médica y judicial propia de los sujetos no identificados, troca su sentido cuando la mujer patóloga queda sola con el cadáver y la experiencia muta en terrorífica. Esta elección narrativa permite que la presencia de lo fantástico comience a operar, no solo como un miedo natural, sino como uno también metafísico (para utilizar la nómima de Roas), ya que la amenaza física del cadáver es fácilmente introductoria de una sensación de inquietud, que para este caso comparten personaje (la mujer que atiende el cuerpo) y el lector.

La connotación ideológica que introduce buena parte de los textos asociados a lo fantástico posmoderno es esencial en el contexto centroamericano, ya que también podría justificar el tipo de focalización que presenta el cuento y que, como lo señala Alfons Gregori⁵⁷ (2015), es apenas insinuada por los textos de naturaleza no mimética, cuya incidencia significativa se vincula con el posicionamiento político del relato, que va más allá de una

⁵⁷ A respecto señala Alfons Gregori a propósito del monográfico que coordinó para la revista *Brumal* justamente sobre el fantástico ideológico el cual “pretende ser una aportación relevante en el avance del estudio de la imbricación del componente ideológico en las manifestaciones textuales y visuales de lo fantástico. Sea cual sea su orientación, los artículos seleccionados para el volumen presentan dos características que contribuyen poderosamente al valor del mismo: por un lado, la diversidad de los temas tratados —abarcando desde las letras finiseculares hasta una novela publicada en 2018—, así como de las perspectivas con que han enfocado el análisis sus autores/as; por otro, la posición fronteriza, liminar, en la que se sitúan la mayoría de dichos temas, es decir, entre diferentes áreas artísticas, géneros literarios, modalidades narrativas o disciplinas académicas. Todo ello da pie a ser optimistas en cuanto a la continuidad de la labor investigadora dentro de lo fantástico, en una dirección interdisciplinar que abra puertas en lugar de cerrarlas” (Alfons, 2019: 9-10).

evocación individual y aspira a la superación de postulados con los que se han solido hacer ciertos acercamientos.

El hecho de que el cuento presente a un joven sin identificación, con claros signos de violencia y atendido por un cirujano que de manera automática abre y cierra el cuerpo con descuido, no es un detalle accesorio de la focalización objetiva, sino una clara referencia a la deshumanización que desde la medicina legal se asume frente a los cuerpos anónimos, surgidos principalmente de los contextos posguerra que enfrentado El Salvador.

Insertó el bisturí a la altura del ombligo. Con un tajo limpio y firme cortó el abdomen. Aunque no hubo tiempo para anestesiarlo, el muchacho no se movió. El cirujano hizo dos o tres cortes. Las vísceras saltaron con un sonido viscoso que a ella le pareció repulsivo. Los órganos vibraron unos instantes por el fluir de la sangre que, unos minutos después, se detuvo. El cirujano le indicó, al tiempo que se quitaba los guantes pegajosos, que cerrara con una costura suelta. En medicina legal volverán a abrirlo, dijo, y se marchó llevando tras de sí a las enfermeras y a los dos agentes policiales que, desde la puerta, no habían perdido de vista ningún movimiento y que, después de cruzar un par de palabras con el médico, se retiraron intercambiando bromas (Núñez, 2015: 35).

Desde el anonimato de la víctima, la negligencia médica y el cinismo policial, el relato evoca la realidad de miles de jóvenes que mueren en Centroamérica y que padecen las consecuencias del fenómeno denominado como *efebofobia*; este se refiere a un odio infundado contra los jóvenes a quienes se les liga con bandas criminales como las maras y como hijos herederos de las prácticas bélicas de los revolucionarios y exguerrilleros. Es justamente bajo este contexto focalizado que se puede identificar un cambio de perspectiva hacia el final del cuento cuando se percibe una voz narrativa cómplice de la experiencia terrorífica que experimenta la mujer del relato.

Pronto los pasos dejaron de escucharse en el pasillo. Entonces el silencio la inundó y el cuerpo desparramado sobre la mesa le resultó grotesco. Su expresión era angustiante. Probó cerrar sus párpados, pero fue inútil. Observó el reloj. Eran casi las tres de la madrugada. Intentó pensar en nada y terminar lo antes posible. Tomó la aguja con el hilo hilvanado. Presionó con fuerza las vísceras tibias, pero éstas se le deslizaron bajo los guantes. Aquel sonido se produjo de nuevo. Un escalofrío recorrió su espalda.

Empujó los órganos con una gasa. Ésta se empapó de sangre al instante. Se inclinó sobre el cuerpo para ayudarse con su peso en la tarea. Haló la piel con fuerza, al tiempo que presionaba los músculos que se negaban a volver a su posición original. Y, cuando estaba a punto de

introducir la aguja en la piel tensada, el parpadeo de la lámpara la hizo reparar en los ojos marchitos del cadáver que, por un momento le pareció que la observaban. Luego de un retumbo sordo la luz se apagó por completo (Núñez, 2015: 35).

El contexto médico, como ya señalé (2024:14) en el que se desarrolla la acción es incompatible con la experimentación de la conjetura aterradora, pues pareciera que es la imaginación la que convierte la cotidiana disección de un cuerpo en una actividad extraña y de la que se comienza a especular como hecho terrible por la generación de supuestos sonidos que acentúan un horror visceral, alimentado por la mirada del cadáver que, como juez acusador, interpela a la mujer:

Empujó los órganos con una gasa. Ésta se empapó de sangre al instante. Se inclinó sobre el cuerpo para ayudarse con su peso en la tarea. Haló la piel con fuerza, al tiempo que presionaba los músculos que se negaban a volver a su posición original. Y, cuando estaba a punto de introducir la aguja en la piel tensada, el parpadeo de la lámpara la hizo reparar en los ojos marchitos del cadáver que, por un momento le pareció que la observaban. Luego de un retumbo sordo la luz se apagó por completo.

Sintió un frío intenso. Pensó en dirigirse a la puerta, pero algo la contuvo. Hizo un nuevo intento, pero decidió quedarse quieta, pues le pareció que había escuchado algo. Colocó como por instinto, sus manos sobre el cuerpo abierto. Comprobó que la tibieza comenzaba a abandonarlo y daba paso a una frialdad húmeda.

Minutos interminables transcurrieron y, como nadie se acercara a la sala, a tientas se desplazó por la habitación. Su antebrazo rozó el cabello húmedo y marchito del cadáver. Sus pies tropezaron con una de las mesillas de ruedas. El ruido la sobresaltó. Avanzó unos pasos hasta que su mano sintió el frío del metal de la puerta voladiza. Buscó la ranura. La empujó despacio. Y, cuando estaba a punto de salir, se detuvo. Giró la cabeza. Aguzó el oído. Estaba segura. Había escuchado a sus espaldas, con claridad, el sonido viscoso de guantes estrujándose (Núñez, 2015: 35).

Gracias a la focalización el efecto que tiene la duda ante la muerte del personaje canaliza la experiencia de inquietud que, a través de los efectos psicológicos y sensoriales del terror (percepción de sonidos, parpadeo de la lámpara, frialdad de la clínica) acrecienta la conmoción del personaje que percibe los sonidos emitidos por el cadáver como una evocación de la amenaza.

La importancia de un recurso como la focalización entonces radica en que puede ejercer una matización del sentido de lo fantástico. En el microrrelato “Día de cumpleaños” de la nicaragüense María del Carmen Pérez Cuadra, publicado en la colección colectiva *Aquí hay*

dragones. Breve antología de minificción centroamericana contemporánea (2020), sucede algo particular, pues es un texto que considero, que a diferencia de los dos primeros que derivan hacia una interpretación indudablemente fantástica, este otro podría tener, además, un matiz de lo inusual. El microrrelato cuenta lo cuenta lo siguiente:

Él estaba oscuro y taladrado por el veneno de aquella triste y profunda enfermedad. –Es una fase natural de la vida, ¿no te vas a enfermar por eso?... Mira afuera– dijo mientras abría el vidrio de la ventana –las mariposas vuelan, el día brilla, hay música de pajaritos en el aire –Y no pudo concluir, era ya demasiado tarde, él había extendido su larga, morada y angulosa lengua... y en un chasquido dividido en tres había pescado a las mariposas que ahora se volvían una masa a veces roja, a veces negra, enredándose en astillas de alas rotas, entre sus dientes (Pérez, 2020:43).

Este presenta una focalización externa que no participa de la acción y es quien ofrece una visión externa sobre lo que ocurre. Este mecanismo posibilita la creación de una supuesta objetividad, aunque hay detalles que también se omiten, lo cual obedecería más a la naturaleza narrativo del microrrelato, que a una debilidad del punto de vista. La mirada que ofrece el narrado brinda detalles inherentes al plano externo, pues no se alude a sus pensamientos ni aspectos de orden psicológico.

La propuesta de María del Carmen Pérez parte de la descripción de un personaje oscuro y abyecto, devorador de mariposas y originador de ese efecto naturalizador de lo que podríamos denominar como inusual que se presenta sin precauciones por parte de la voz narrativa, ni muestra condescendencia con los hechos poco explicados.

Más aún, no faltara quien cuestione, sin querer entrar en un debate extenso, que la falta de extrañeza con la que en el texto propone lo que a todas luces es poco común sea más bien un tinte tardío de realismo mágico. Yo me aparto de esta última lectura porque entiendo que esta corriente descarta la imposibilidad y propone una realidad mágica latinoamericana que no es incompatible con la realidad extratextual asida desde lo popular, lo mítico y lo supersticioso de tal manera que aspira a ser una representación mimética, algo que no logro percibir en este texto.

El escaso efecto de extrañamiento con el que la voz narrativa presenta el evento de quiebre es un fenómeno que se vincula tanto con la naturalización que lo inusual suele hacer de lo insólito, como con un rasgo de las narrativas fantásticas posmodernas, tal y como lo propone Roas al señalar que:

Este miedo metafísico que ataca a los personajes es el mismo que experimentan los lectores, algo que olvidan Todorov y Alazraki. Claro que ambos acuden a la falta de asombro ante lo imposible en el narrador y los personajes como justificación fundamental de la (supuesta) radical transformación de lo fantástico contemporáneo frente al del siglo XIX. Si bien esto es cierto, no podemos olvidar que los receptores reaccionan con asombro e inquietud ante la presencia de lo imposible en un mundo como el suyo. Son ellos los que problematizan el fenómeno, pues es imposible. Así, de acuerdo con Reisz, la ausencia de asombro en los personajes (e incluso en el narrador) no significa que el cuestionamiento sobre la veracidad de lo narrado haya desaparecido como recurso, sino que ha sido desplazado al lector. El relato fantástico tendría, sobre todo, una función de contraste respecto a las convenciones colectivas, precisamente por su capacidad para problematizarlas.

El miedo metafísico está presente, por tanto, en los relatos fantásticos del siglo XIX y en sus manifestaciones contemporáneas, puesto que su objetivo es siempre el mismo: abolir nuestra concepción de lo real y, con ello, inquietar al receptor (2011: 105).

Es decir, aun cuando el microrrelato naturaliza el consumo de mariposas, no significa que para el lector esto sea aceptable, pues conflictúa su mundo. La posibilidad de una práctica como el consumo de insectos, sin embargo, no es lejana de la realidad, antes bien, los seres humanos consumimos algunos de estos por su alto valor proteico (por ejemplo piénsese en países como México, China o Uganda), pero ciertamente no es usual que dentro de la convención cultural —y quizá por eso me inclino a pensar en el carácter disruptivo de lo fantástico—, se haga ingesta de mariposas, cuya prohibición va desde lo ambiental hasta lo escatológico.

Un último cuento me permite cerrar este apartado dedicado a la focalización. La siguiente narración está compuesta por poco menos de 500 palabras y lleva por título “Gato encerrado” y fue escrita por la salvadoreña Ligia María Orellana. En él la voz narrativa se centra en aspectos como la administración del cuerpo, el papel de la mujer curandera y la ética del cuidado. Este de los cuatro títulos antes vistos, es el que más relación tiene con la idea de lo inusual:

Antes yo llevaba la cuenta de los días. Por varios meses, cuando ella entraba a abrir las ventanas para que se colara la luz del sol, yo agregaba una unidad al número del día anterior. Pero he ido perdiendo la cuenta, junto con la esperanza. Ella me saluda con una exquisita sonrisa cafeinada, y yo permanezco inmóvil en mi cama, con una serenidad engañosa.

Serenidad es lo que no tengo. Mi humor es pésimo, ella me lo repite constantemente. Ella, por el contrario, pareciera que tiene buen humor para regalar. Después de la rutina de limpieza, se sienta en el borde de mi cama, con un cariño inapropiado que huele a favoritismo, y me habla amistosamente de cómo el pobre Alfie pasó la noche encerrado en el estudio.

“El pobre Alfie pasó la noche encerrado en el estudio. Es bastante tonto... o quizás malicioso. Sí, es pura malicia. Quiero decir, pudo haber maullado para despertarme y pedirme que lo sacara. En lugar de eso, se ensañó con el sillón, la silla de la computadora, las cortinas... Abro la puerta del estudio a las cinco am y es una zona de desastre: un olor sumamente concentrado que da náuseas, y su correspondiente laguna amarilla justo en medio del cuarto; hizo falta un periódico entero para limpiar todo eso. Y ni te hablo de los muebles... hechos jirones, con la felpa por fuera... hasta las cortinas estaban rasgadas de la mitad hacia abajo. Pelos aún volando en el aire, y Alfie como si nada, lamiéndose su patita en una esquina. Qué desastre, por Dios, ¡qué desastre! ¿Te imaginas?”

Quiero gritarle, “¡Sí, me lo imagino! ¡Me lo imagino porque es la misma maldita historia que me cuentas cada maldita mañana!”. Y esta mañana vino a desearme feliz navidad. Me hace añicos y luego me felicita. Y mientras tanto, nunca me recupero, aunque ella entra todos los días a prometerme que ya pronto voy a mejorar. Y mira sospechosamente a los lados cuando prepara mis medicinas, como si éstas fueran una poción mágica que alguien quiere robar. Y la felicitan por su entrega desinteresada hacia mí, por dedicarme más horas de las que debe. Y yo, yo ni siquiera puedo hablar para maldecir a Alfie. No lo conozco, no sé si existe, pero lo detesto como detesto el cloruro de potasio. Y ahí está ella, como siempre, de espaldas a mí, preparando mi inyección de las ocho y treinta, y quiero llorar cuando la oigo afirmar dulcemente, “nadie te cuida como yo”. (Orellana, 2012: s.p.).

Lo inusual de la propuesta se centra en el hecho de que no existe una explícita representación de lo sobrenatural ni hay espacio para presentar una situación explícitamente imposible. Antes bien, es lo cotidiano de la escena y la sutileza de la extrañeza, lo que permite hermanar la experiencia que se presenta con lo propuesto por Alemany cuando señala:

El hecho insólito que irrumpe en lo cotidiano aparece como algo extensible a la vida de cualquiera, posible y, por tanto, real, sin restar por ello un ápice a la incomodidad, al desasosiego que tal hecho provoca en la existencia del que lo padece o lo pudiera padecer. Hechos que se inmiscuyen en la vida de los personajes y que son asumidos, desde un principio, con inmediatez por las protagonistas, pero sin extrañamiento, sin inquietud. (2019: 311-312).

A esta ausencia de inquietud se suma el empleo de una focalización devenida de la voz narradora que es protagonista y testigo, que sugiere la presencia de lo inusual con cierta resignación: “Antes yo llevaba la cuenta de los días... he ido perdiendo la cuenta, junto con la esperanza”, para advertir el deterioro temporal y emocional de su cuidadora y de su propio estado de salud que no mejora desde los excesivos cuidados de la mujer que le asiste.

Desde esta focalización se cuestiona la dinámica de cuidado en tanto desmiente la narrativa de diligencia y afecto, que sería lo esperado entre el vínculo paciente-cuidador⁵⁸. “Las funciones “típicas de las mujeres” subvierten su carácter benevolente y en un ambiente sórdido el cuidado troca a una ejecución de muerte. Esta inversión del rol femenino, en quien recae la responsabilidad de la custodia familiar y de los enfermos, enfatiza cómo, dentro de los parámetros contruidos por el patriarcado, el sentimiento de obligación ha sido naturalizado por la mujer” (Calvo, 2024: 212).

El sesgo que puede implicar la perspectiva solo contruida desde la visión del convaleciente, sumado a la escasa fiabilidad del narrador cuando admite su incapacidad para hablar: (“y yo, yo ni siquiera puedo hablar para maldecir a Alfie”), no son sino recursos que admiten la presencia de lo insólito. En el cuento, la impotencia física que mantiene a la persona enferma dependiente de su cuidadora se traduce también en una suerte de impotencia semántica: si no puede hablar, su juicio y su capacidad de contrapesar la historia quedan en suspenso, sin posibilidades de apelación en vista de la ausencia de más focalizaciones en el relato. El lector entonces está reducido a creer en las acciones que califican a esta cuidadora como atenta y abnegada: cuidar la habitación, preparar medicación, hablar con tono afectuoso, pero también a contar historias poco creíbles sobre el gato Alfie y su existencia.

Es por efecto de la focalización que se construye lo inusual en el cuento, pues la denuncia de la administración del veneno es solo presentada por el personaje: “Y yo, yo ni siquiera puedo hablar para maldecir a Alfie. No lo conozco, no sé si existe, pero lo detesto como detesto el cloruro de potasio”. Alfie, como foco de la narración, funciona como motor de

⁵⁸ Respecto a esto último, en el capítulo III de este trabajo se abordará más ampliamente el tema de la ética del cuidado como uno de los aspectos que problematiza con frecuencia la nueva narrativa escrita por mujeres en literatura centroamericana. Este cuento en particular, propone un importante diálogo con algunos estudios desde el discurso médico como el de Alvarado (2004) y Jiménez y Moya (2017) que señalan la polarización de los géneros frente a la responsabilidad del cuidado, a partir de la supuesta imparcialidad y justicia de los hombres versus la compasividad y empatía de las mujeres.

la tensión dramática: su supuesto comportamiento (destrucción, olor, orina) es usado por la cuidadora para describir lo que realmente sucede al paciente. Esa disociación entre lo que se cuenta y lo que el narrador puede ver —o creer— genera una lectura sobre qué tan “real” es el relato de Alfie, que valga decir, se halla diferenciado del resto del cuento con una letra cursiva, pues es lo cuestionado por la voz narrativa.

“Gato encerrado”, tal y como se usa en el adagio popular, sugiere algo oculto o se acuña a un problema que no se quiere enfrentar. Ese “encierro” es doble: Alfie está encerrado en un cuarto (o en la historia) y la verdad sobre Alfie podría estar también encerrada en la percepción del narrador y en la retórica de la cuidadora. La analogía entre gato y paciente permite reconsiderar el simbolismo de este animal, sobradamente reelaborado en la tradición fantástica. Sus rasgos maléficos sumados a la monstruosidad que, desde la focalización del protagonista, ejerce la cuidadora, permiten establecer una relación con la imagen de la mujer bruja, acompañada siempre de felinos y dedicada a la formulación de mágicas pocimas con las cuales genera tortura y control sobre sus víctimas; tal es el efecto letárgico y el encarcelamiento que sufre el personaje. Esta renovación de las formas clásicas Roas las considera al señalar que:

En el caso específico del monstruo, su tratamiento irónico y/o paródico implica una reactualización de sus formas y funciones clásicas sin que ello implique la pérdida de su dimensión inquietante: siguen siendo —como después veremos en algunos de los ejemplos que voy a comentar— seres imposibles, que, por ello, suponen una transgresión de nuestras convicciones sobre lo real (Roas, 2022a: 107).

No debe olvidarse además que esta preocupación por el control del cuerpo del otro tiene una fuerte alusión al propio contexto salvadoreño, cuya literatura contemporánea ha ceñido la crítica en la denuncia contra apología de la muerte. Cito como ejemplo lo que Sarmiento señala al referirse a la narrativa de Claudia Hernández, cuyo rasgo definitorio es justamente el uso de distintas metaforizaciones que permiten una crítica sobre la realidad de los territorios postguerra:

Este mecanismo operó en una doble dimensión, por un lado, por medio de la negación sistemática de todo acto reparatorio o de justicia hacia las decenas de miles de víctimas de la guerra civil, incluyendo a los torturados y desplazados; y por otro, por medio de la negación de cualquier potencial transformador al acto de morir de una persona (Sarmiento, 2016: 4-5).

Ya en el artículo “La minificción fantástica e inusual centroamericana: una aproximación a la narrativa escrita por mujeres” (Calvo, 2024) había sostenido que para este último caso autoras como Ligia María Orellana, Alu Mora, Vanessa Núñez Handal, Jacinta Escudos y Claudia Hernández obligan a pensar la literatura salvadoreña desde una lógica diferencia respecto a los discursos emitidos por los autores del reciente boom literario del país.

Orellana, en particular, supera la categoría posguerra como semántica nacionalista para configurar ficciones en las que los agentes femeninos presentan preocupaciones más intimistas, que aunque no exclusivas de lo inusual, sino compartidos con lo fantástico, derivan en temas como los roles de género, la matrofobia, la monstruosidad y una representación del cuerpo abyecto, pero también en razones de carácter social como el delirio del postconflicto, la desprotección del Estado y la violencia sistemática, cuyas secuelas más agudas son resentidas principalmente por mujeres (Calvo, 2024, 211).

Antes de pasar al siguiente apartado, no puedo dejar de mencionar el hecho de que los cuatros relatos hasta ahora analizados: “Butterfinger”, “Látex”, “Día de cumpleaños” y “Gato encerrado” tal y como será el imperativo en el resto del corpus analizado en la tesis, además de los rasgos de lo fantástico y lo inusual que comparten, tienen el común el estar enmarcados dentro del microrrelato.

Aunque he mencionado someramente la alta relevancia que esta tiene para nuestro tiempo, me permito señalar que la escogencia de este corpus cortísimo no es arbitraria, sino que responde a la relevancia que el microrrelato ha adquirido en los últimos años en Centroamérica gracias al esfuerzo colectivo de los escritores, agrupados en asociaciones y colectivos que buscan, desde las formas breves, responder primero a una necesidad

exocánica de las nuevas autorías por distinguirse de los patrones literarios precedentes, caracterizados por el ejercicio de una novela extensa, pero también atender el principio de economía lectora propio de los nuevos patrones de consumo en los procesos de recepción⁵⁹. Asimismo, para el resumen de otras razones me acompaño de Francisca Noguero que de manera muy acertada abrevia en 6 los rasgos que han detonado en el microrrelato en la actualidad:

De la síntesis realizada hasta el momento se deduce que el estatuto posmoderno es paradójico, ambiguo y ambivalente, reflejo de una doble codificación, pues supone tanto una contestación como una complicidad, una crítica como un homenaje a la tradición. Los rasgos más significativos de este pensamiento en el campo de la literatura se deducen de los párrafos anteriores:

1) Escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y el principio de contradicción.

2) Textos ex-céntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano.

3) Golpe al principio de unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística.

4) Obras “abiertas”, que exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría.

5) Virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia).

6) Recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno (Noguero, 2010: 80-81).

Puede notarse que, de manera reiterada, en el contexto centroamericano los relatos cortos e hipercortos de autoría femenina proponen una representación menos seducida por lo mimético, que va desde los ámbitos más íntimos hasta los intereses más colectivos con acercamientos tanto a la crítica del sistema patriarcal, tan arraigado a la formación de los estados nacionales de la región, como a una estrategia de resiliencia frente a las consecuencias

⁵⁹ No omito señalar que como parte de las actividades derivadas de este proyecto de investigación me referido algunas de las implicaciones de la minificación fantástica e inusual en el artículo: La minificación fantástica e inusual centroamericana: una aproximación a la narrativa escrita por mujeres que con mayor acierto ampliaré en el III capítulo de esta tesis.

de la posguerra que, de manera particular, han tocado a países como Guatemala, Nicaragua, Honduras y El Salvador.

Es justamente el protagonismo del personaje —y en particular la representación del sujeto femenino—, y la promoción de su discurso reivindicatorio el que nos hace pensar en la importancia que tiene el actante dentro de la literatura de lo fantástico y lo inusual y por ello a continuación presentamos algunas de las estrategias que estas narrativas contemporáneas resignifican como parte de los mecanismos narratológicos esenciales a la hora de distinguir estas manifestaciones antimiméticas en la región.

2.1.2. La agencialidad narrativa: el personaje en la literatura fantástica e inusual

Desde los estudios de lo fantástico, el personaje ha ocupado una gran relevancia, pues contribuye a introducir el efecto de incertidumbre, desestabilidad o cuestionamiento respecto a lo posible. La delgada línea que separa el cruzamiento de ambos universos, el real y el no inexplicable, es potenciado por una serie de entidades que a través de sus acciones, pensamientos, sentimientos y discursos moldean un imaginario literario que derivó en la creación de una suerte de arquetipos, que no están sujetos a funciones narrativas (como en su momento lo planteara el estructuralismo de Propp) y a rasgos físicos, sino más bien se construyen en torno a circunstancias contextuales que buscan explicar el relato.

En las literaturas contemporáneas centroamericanas se ha suscitado un fenómeno particularmente vinculado a la importancia del personaje femenino, distinto del protagonismo que sobre todo en la literatura de los años 70 y 80 tuvo la figura masculina en textos miméticos en los que se presentaban y exacerbaban los roles patriarcales como el pater familias, el guerrillero o el líder sindical. Las nuevas pautas de escritura inclinadas hacia narrativas no miméticas van a delegar en el accionar de actantes femeninos otras funciones con una fuerte

carga simbólica y discursiva que aboga por un sentido crítico respecto a la realidad de la mujer en la región.

No existe una diferencia radical entre los personajes de la literatura fantástica y los de la literatura de lo inusual, aunque podría insistirse en que en estos últimos existe una inclinación por personajes con un poco más de complejidad psicológica que deriva en la creación de una monstruosidad metamorfósica, con la que se análoga como parte de una justificación de carácter conductual como la define Alemany:

A diferencia de los textos fantásticos en los que desde su teorización más clásica distinguía una especie de bestiario, en lo inusual, la carga de monstruosidad es solo posible en la esfera de conductual, no en su representación física.

Es por eso que los personajes de lo inusual son técnicamente humanos, para usar la nomenclatura de Cecilia Eudave, escritora mexicana y fiel representan de esta forma narrativa. El personaje no es una bestia en sí misma, sino una analogía, con las bestias que sí presenta la narrativa fantástica.

“Lo importante aquí es que la protagonista no ve a estos personajes como a las citadas bestias sino que establece una analogía, detalle de importancia para establecer líneas diferenciales entre lo fantástico y lo inusual” (Alemany, 2016:133).

Sin embargo, asumo con cuidado esta aseveración, pues esta que pareciera ser una “novedad” de lo inusual, en realidad es una característica que ya Roas había detectado en los relatos contemporáneos en los que no existe tampoco una irrupción física de los personajes, sino más bien, estos son física y conductualmente tan cotidianos que lo difícil se halla en reconocer su monstruosidad:

En los relatos fantásticos actuales esta yuxtaposición suele ser planteada sin demasiadas estridencias: mínimas alteraciones en el orden de realidad en el que habita el protagonista terminan por revelar que se ha producido el deslizamiento definitivo hacia otra realidad, que el protagonista debe asumir. En la mayoría de ocasiones, el personaje lo hace dominado por la inquietud de saberse ante lo incomprensible, pero, sobre todo, de saber que no hay vuelta atrás. A diferencia de los textos de otras épocas, la actuación de los personajes es, podríamos decir, menos dramática. Da la sensación de que están tan perdidos en una realidad como en otra. Aunque, inevitablemente, y de ahí su efecto fantástico, ese deslizamiento entre realidades siempre resulta traumático, porque es imposible. Algo que el personaje debe asumir sin llegar nunca a poder comprenderlo (Roas, 2011: 157).

El interés fundamental que las narradoras contemporáneas muestran respecto a la formulación del personaje obedece a una concepción mucho más alegórica de este. La

transformación de las típicas formas del monstruo, que no desaparece ni en lo fantástico ni el matiz que de este hace lo inusual, presentan eso sí seres que de múltiples maneras buscan alejarse de la norma.

Tanto en lo fantástico posmoderno como en lo inusual se consignan personajes disidentes que no calzan con la convención y cuya calificación monstruosa⁶⁰ deviene del receptor capaz de detectar una anomalía. La diferencia estriba entonces no en el personaje como tal, sino en si esa anomalía es posible o no, pues como se verá en los cuentos por analizar hay presencia de personajes doble, fantasma envueltos en situaciones cuya gradación de imposibilidad permitirá inclinar la balanza hacia una y otra lectura, aunque como he aclarado no son excluyentes, pues definiendo el que hecho de que todo texto inusual es por extensión un texto fantástico posmoderno también. Esta ecuación no funciona al revés; es decir, no todo texto fantástico posmoderno es inusual, por eso no los empleo como sinónimos.

De regreso al tema del personaje, estos son los responsables de las dudas ontológicas que muestra el texto, que en el caso particular de lo inusual, suelen ser mucho más intimistas y si se quiere emocionales y con un empleo discursivo más metafórico que en particular para ciertos relatos centroamericanos tienen una razón acorde con la denuncia patriarcal o biopolítica (que no tiene nada de imposible respecto al contexto del istmo). Roas propone que la versatilidad del monstruo ha transformado su modus de representación y hoy las formas que

⁶⁰ “Lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador (véase Roas 2011). El monstruo fantástico encarna perfectamente esa dimensión transgresora: no solo sirve, como hemos visto, para representar y proyectar nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos (lo que, evidentemente, genera otra forma de miedo). Porque más allá del peligro que suelen implicar para la integridad física de los humanos que se topan con ellos, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento (de la realidad y de nosotros mismos)” (Roas, 2019: 31).

en las que se presenta no solo aluden a lo imposible, de ahí que sea tan complejo proponer una expresa distinción con lo inusual:

Todo lo expuesto hasta ahora permite afirmar que el monstruo fantástico mantiene ciertas constantes esenciales que se combinan con variantes que surgen en función del momento histórico y del horizonte cultural. Porque con el monstruo ocurre lo mismo que con la categoría de lo fantástico en general: si bien, como dije antes, los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos, y, con ello, causar la inquietud del lector. Así, por ejemplo, en muchas encarnaciones contemporáneas del monstruo ya no se juega obsesivamente con su aspecto físico (a diferencia de las representaciones clásicas, que exacerbaban la deformidad y fealdad de estos seres), lo que impide reconocerlos por su exterior. Sin embargo, lo que no cambia es el seguir potenciando —por medios diversos— la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad, y, con ello, la amenaza ontológica que esta implica para el receptor. El monstruo fantástico es siempre una anomalía.

Ello justifica que la ficción posmoderna no haya cesado de producir todo tipo de monstruos fantásticos y, por ello, inquietantes, empleando caminos diversos: desde las encarnaciones clásicas a nuevas formas de representarlo adaptándose a los paradigmas estéticos y filosóficos que definen el mundo contemporáneo (Roas, 2019: 36).

El personaje es, entonces, el medio a través del cual se revela la tensión entre la concepción de realidad y la irrupción de lo fantástico. Sus experiencias, razonamientos y emociones en algunos cuentos son la base para decidir si lo inexplicable es creíble o no para el lector. La tipología de los personajes de la literatura actual tanto fantástica como de lo inusual no figura como un catálogo de patrones estandarizados, pues más bien los actantes de estas narrativas se proponen con rasgos profundamente humanos, singulares y cargados de subjetividad que dan cuenta de su marginalidad desde donde se manifiesta una serie de preocupaciones, miedos y deseos, particularmente en dos figuras particulares: el fantasma y el doble.

Para explicar lo anterior, cito el microrrelato “El eterno transparente” de la costarricense Linda Berrón, originalmente publicado en 1996 y reeditado en la colección del mismo nombre en el 2021, en donde se representa claramente la figura del fantasma. En esta narración se cuenta la vida de Deyanira, una mujer que comienza a experimentar una serie de conmociones al no ser reconocida por su círculo familiar. Actos cotidianos como abrir la puerta de su casa,

cenar con su esposo, calzar su ropa, ocupar sus funciones como secretaria y regresar de su trabajo son asumidas con total extrañeza por la protagonista quien se percibe como ajena a su entorno.

El relato presenta en sus dos páginas de desarrollo una prevalencia por los personajes femeninos que sufren un proceso de despersonalización, ya que desde el comienzo surge un efecto de extrañamiento del personaje que luego es transmisible al lector. Esta aparente atenuación corporal se liga al desempeño de las funciones típicas de los roles de género asociadas a las mujeres desde las cuales se invisibiliza a Deyanira y origina en ella una crisis de identidad que la conduce a su propia desmaterialidad. La interpretación fantástica hace incuestionable que estamos ante un mujer que desaparece, pero que mantiene su conciencia psicológica y desde un plano distinto al de la realidad emite sus juicios. El matiz inusual consistiría en sustentar que el uso de la figura del fantasma se naturaliza y que la sola extrañeza de Deyanira no descarta la posibilidad de que sea un quebranto alucinante de ella ante la falta de reconocimiento familiar y social.

Debo aclarar que el motivo del fantasma en el cuento no tiene matices siniestros ni monstruosos, sino que más bien atiende a los diversos significados que este tipo de actante evoca y que van desde constituirse en sí mismo en una alternancia entre el mundo de los vivos y los muertos, hasta originar una representación simbólica de la muerte, de la desmaterialización física y del sentido de pérdida y duelo.

Tanto desde la perspectiva de lo fantástico posmoderno como de lo inusual, el fantasma constituye un síntoma del conflicto interior; más que un personaje real, en sentido estricto, obedece a una forma de tratamiento que como bien afirma Alemany, nace muchas veces del reconocimiento de una realidad exacerbada, que va más allá de la aceptabilidad externa, aunque no necesariamente imposible.

Los personajes de la narrativa de lo inusual son predominantemente femeninos, sobre todo en las novelas, cuya voz discurre desde la primera persona; en los relatos puede haber variaciones: ser una voz masculina la que narre y en ocasiones la voz puede ubicarse en la tercera persona. Personajes fragilizados (“Me canso. Me caigo mal. Harta de estar conmigo”, nos dice el personaje de *Moho*¹⁵) que constantemente cuestionan sus relaciones con los otros, de ahí la importancia de apertura hacia el mundo interior, hacia una exploración del yo que conlleva un notable desgarramiento interno. Estamos ante el descubrimiento de una realidad interior exacerbada, no ante un problema de aceptación social —aunque también algo de esto hay—, sino fundamentalmente de aceptación del yo frente al yo (Alemany. 2020: 9-10).

Esto se demuestra con claridad en el relato cuando sucede que los otros personajes sí ven y escuchan a Deyanira, responden sus cuestionamientos e interactúan con ella, pero no comparten sus mismas preocupaciones. Es decir, pareciera que lo que sucede es una situación inusual, pero solo dentro de la psique de la mujer:

Empezó a oscurecer lentamente. Al rato llegó su marido. Protestaba por el calor, las presas del tráfico y la reunión que tenía a las ocho de la noche.

- ¿Cómo entraste a la casa? -preguntó seria.

Él la miró extrañado.

- ¿Cómo voy a entrar?, como siempre. ¿Qué es esa pregunta tan rara?

- ¿Abriste vos mismo la puerta? -insistió con la misma gravedad.

- Claro que no. La muchacha me abrió. Oíme, ¿qué te sucede?

- Yo no pude abrir la puerta. La llave no entraba en la cerradura.

- Seguro era otra llave.

- No, era la misma de siempre.

- ¿Comemos ya? Tengo una reunión a las ocho -le dijo desde el comedor.

Deyanira, sin pensar más en el incidente, pero sin olvidarlo tampoco, continuó con la rutina vespertina (Berrón, 1996:63).

La narración insiste en la poca pertenencia a la realidad que experimenta Deyanira a diferencia del resto de los personajes: hijo, esposo, jefe, usuarios del bus, compañera de trabajo, quienes no parecen entender y compartir su situación. Esta ajenidad, con frecuencia es denunciada por la escritura de mujeres (tanto en narraciones miméticas como antimiméticas) ya que se liga directamente a la condición del personaje femenino, cuya agencialidad expresa de manera clara una descolocación frente a la convención impuesta por el patriarcado.

Justamente esa desterritorialización, el no sentirse parte del grupo, ni ubicarse dentro de las funciones habituales, contribuye a que la representación de Deyanira, poco a poco, comience a difuminarse y a adquirir las tonalidades fantasmales con las que cierre el cuento,

sin llegar a una presencia de lo imposible ni crear una tensión en el cosmos del resto de los personajes como se evidencia en la siguiente cita:

El microbús escolar llegó a la casa al mismo tiempo que ella. Vio a su hijo mayor correr hacia el jardín pero no vio al pequeño.

- ¿Qué se hizo Pablo? —le preguntó.

El niño se volvió a mirarla.

- ¿Cuál Pablo? -contestó.

- Tu hermano, ¿quién va a ser?

- Yo no tengo hermanos.

La puerta de la casa se abrió en ese instante y el chiquillo se perdió en ella como una exhalación.

Deyanira quedó inmóvil frente a la muchacha que la miraba con desconfianza.

- ¿Qué se le ofrece?

Junto a ella apareció otra mujer.

- ¿Quién es, Dorita?

- No sé, —refunfuñó, y se fue.

- ¿Qué desea?, -preguntó sonriente la mujer.

Deyanira miró sus dientes separados, su cabellera alborotada, sus ojos claros. Preguntó por preguntar, por pura inercia.

- ¿Quién es usted?

- Vera de Martínez

- ¿La esposa de Luis Alberto Martínez?

- Así es.

Deyanira dio la vuelta despacio y atravesó el pequeño jardín mirando al suelo.

Un automóvil se detuvo en ese momento frente al portón y Luis Alberto Martínez descendió apresurado. Desde la acera vio a una mujer que salía de su casa, la mirada ensimismada en sus zapatos azules.

Observó con atención que, a medida que avanzaba, se iba haciendo cada vez más pálida y transparente, hasta que desapareció (Berrón, 1996: 64).

El carácter benévolo de los fantasmas contemporáneos pugna con el ímpetu vengativo de aquellos que llenaron las ficciones decimonónicas, pero en ambas épocas concierne un aspecto singular para justificar la pervivencia del fenómeno en el arte: la poca certeza de su existencia. Esta circunstancia permite que el personaje fantasma se construya desde la fragmentación y la ambigüedad de su estado y que el reconocimiento de este, incluso se ligue a proyecciones oníricas o estados psíquicos alterados.

Autores como Alma López abordan la cuestión del fantasma desde el problema identitario que representa y este pareciera tener más sentido en relación con la propuesta teórica de lo inusual. Para esta autora, la identidad personal se encuentra, en parte, definida por la

aceptabilidad comunitaria con la que se cuente. El estado de vida no solo es dado por cuestiones biológicas y físicas, sino también por aspectos de competencia social.

Cuando hablamos de individuo, entonces, nos estamos refiriendo a tres dimensiones superpuestas, aunque complementarias. En primer lugar, el individuo, que juega un papel o rol en su grupo o grupos con un cierto valor atribuido y un cierto margen de autonomía con respecto al marco institucional. Esta es la noción general que venimos apuntando. Junto a ello encontramos, en segundo lugar, al "sujeto": el individuo que "expresándose en primera persona, hablando en su propio nombre enuncia ciertos rasgos que hacen de él un ser singular" (Veyne 1990:29). En tercer y último lugar, con individuo nos referimos también al "yo", a la persona desde su interioridad, es decir, al conjunto de prácticas y aptitudes psicológicas que dotan al sujeto de unicidad y lo constituyen interiormente como un ser real, con significación y conciencia de sí mismo (López, 2016 s.p).

El conflicto que propone la figura del fantasma radica, entonces, en que justamente estos tres criterios no se ligan a su condición. Antes bien, López señala que el fantasma cumple con una función teleológica (aparece con un fin determinado), ha sido relegado a un campo semántico de negatividad (lo malo e indeseable) y está condicionado por una institucionalidad del poder que patologiza su incorporación en el mundo de lo real y desautoriza su existencia.

El problema del fantasma atiende, de esta manera, a una preocupación de carácter epistemológico pues, aunque no se pueda probar que exista, no deja de ser sujeto de conocimiento y especulación, especialmente por un arte como literario, de ahí que nos inclinemos por una lectura más hacia lo fantástico que lo inusual. Si a esto se suma la autopercepción fantasmal y la constancia de no ser parte de la realidad que comparten los otros, como sucede con Deyanira, la protagonista del cuento es claro el sentido no mimético y de imposibilidad que se representa.

Como ya señalamos, Deyanira se construye desde la ajenidad en circunstancias donde su presencia solo es requerida para cumplir con roles de género heteronormativos. Incluso es el marido quien minimiza el sentimiento inquietante cuando no puede abrir la puerta de su propia casa o cuando ya no le quedan sus zapatos y comienza a descubrir un cambio en su físico:

Al día siguiente por la mañana, se levantó la primera como de costumbre. Supervisó que los niños estuvieran listos a las siete, hora en que pasaba el microbús a recogerlos. Cuando terminó de arreglarse, se fue a poner los zapatos azules de tacón bajo y comprobó que le quedaban enormes. Se los calzó una y otra vez, pero siempre se le salían al caminar. Se probó los negros, los marrones, los tenis. Todos le quedaban grandes. Su marido se afeitaba concentrado en la imagen del espejo.

- ¡Qué raro, todos los zapatos me quedan grandes de pronto! -le dijo con tono inseguro.
- ¿Te estás haciendo pequeña? -preguntó divertido. Deyanira regresó al dormitorio. Miraba, perpleja, los pares de zapatos que se había probado repetidas veces.
-Es increíble -decía en voz baja mientras rellenaba las puntas de los zapatos azules con algodón. Desayunaron en silencio. Deyanira no se atrevía a hablar de algo que parecía tan absurdo y sin embargo tan inquietante (Berrón, 1996: 63).

Esta nueva dinámica del personaje permite que el lector comience a construir la misma anomalía que registra el personaje y la voz narrativa, como una forma de dar cuenta de la transformación solo producida en ella, pues las dinámicas familiares y labores siguen, en apariencia, su curso normal.

Abrió la puerta y se encontró en su escritorio a una mujer desconocida que tecleaba la máquina de escribir.

- Disculpe —dijo.
- ¿En qué le puedo servir? —respondió la mujer con excelentes modales. Titubeó. Nunca se le había dado bien la defensa del territorio.
- Disculpe -repitió-, ¿quién es usted?
La mujer siguió sonriendo.
- Marta, para servirle.
¿Y qué está haciendo aquí?
- Soy la secretaria personal de don Julián, respondió más seria.
- No es posible, la secretaria de don Julián soy yo, ésta es mi oficina, hace casi seis años...
- ¿De qué está usted hablando? ¿Es una broma? —preguntó airada poniéndose de pie. Aquella mujer parecía hablar en serio. No le quedaba más remedio que explicar lo evidente.
- Mire, yo he sido la secretaria de don Julián desde hace seis años. No sé lo que usted pretende, no sé si es una broma de mal gusto, vea, este es mi escritorio, el florero, la fotografía de mis hijos...

Y Deyanira enmudeció al ver la fotografía de un atractivo muchacho en el lugar donde habían estado sus dos hijos montados en un subibaja.

- Es Andrés, mi novio, —añadió contundente la mujer.
- ¡Pero no puede ser! ¡Vamos a preguntarle a Elvira, la señora de la soda, o a Sonia, la recepcionista, o a don Julián, a quien usted quiera! (Berrón. 1996: 63-64).

La invisibilización *in crescendo*, poco a poco, supera el plano de lo psicológico y la propuesta del cuento recrea la fragmentación del sujeto, la ruptura con su entorno y una desaparición paulatina que queda sin explicación. De manera particular el motivo del fantasma entonces funciona como un dispositivo en el que el sujeto femenino es despojado de su

identidad y en el que la inaceptabilidad de la propia pérdida (si se quiere en rechazo de la propia muerte), le permite a la voz narrativa presentar al personaje desde la negación:

En este sentido, el fantasma sería la negación o transición hacia el afrontamiento de esa muerte, bien de la propia, bien de la de un ser querido. El fantasma, entonces, sería una proyección del duelo ante la pérdida de un allegado; proyección que, además, está usualmente asociada a muertes prematuras, bien desde el punto de vista del individuo que fallece, bien desde la perspectiva del vivo que la sufre (López, 2016: s.p.).

El estado de ausencia permanente se enuncia desde el título del texto como un sujeto invisibilizado por el otro y progresivamente aceptado con resignación por el propio personaje, que deja de cuestionarse su estado y que mira su ausentismo desde los tres entornos: el personal-individual, el familiar-doméstico y el laboral-social, lo cual revela el entrecruzamiento de lo real con lo posible y en los que se muestra la identidad escindida de la protagonista, con soluciones al final menos terribles que obligan a aceptar un nuevo orden de la realidad, sin que ello implique un abordaje trágico, como lo señala Roas:

Quizá la diferencia esencial entre lo fantástico del siglo XIX y lo fantástico contemporáneo podría expresarse de este modo: lo que caracteriza a este último es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos (Roas, 2011: 107).

Este mismo carácter benevolente de la figura del fantasma y su cercanía con la convivencia con los humanos aparece en el cuento “Sala de estar” de la escritora guatemalteca Denisse Phé-Funchal publicado en el cuentario *Polvo* (2024), una colección entera dedicada a personajes muertos, olvidados y ausentes. Desde el tópico del duelo por la muerte de la madre, el cuento muestra con absoluta naturalidad la convivencia con el fantasma de ella.

El relato inicia cuando una hija señala que su madre está sola hace dieciséis años, sus pocas manifestaciones de movimiento y su silencio se combina con lo que para su hija es tristeza y por eso comienza la búsqueda de compañía para ella. Todos los días revisa en el periodo anuncios para encontrarle un compañero que a lo mejor le cambie el ánimo y que en parte le ayude a cubrir la deuda que tiene al no haberla acompañado en sus últimos años:

Mamá está sola desde hace dieciséis años. A veces siento que no me escucha. Es como si ya no me viera, como si la energía que le queda no fuera suficiente para que esté en este mundo. Pocas veces la escucho pasear por la casa. Pocas veces suenan sus tacones y sólo la veo como una sombra, una sombra de ojos delineados, de uñas impecables, de falda ceñida al cuerpo. Creo que se siente sola, por eso comencé a buscar anuncios como el suyo. Llamaba, como le llamé a usted, quedaba en una cita, como con usted, iba, exploraba, preguntaba y no, nunca daba con el que buscaba. Pero su anuncio me dijo que era el apropiado, que usted entendería.

Mamá antes cantaba, cantaba por toda la casa y sus pasos lo llenaban todo. Era una gran fuerza, sabe, era como si estuviera en todas partes al mismo tiempo. La vida, el ritmo de vida, hace que uno se olvide de la gente, de los seres queridos. El trabajo, la universidad, el corazón, uno se centra más en uno y los demás, los demás pasan a segundo plano. No sé si a usted le ha pasado, no sé si a todo el mundo le pasa, pero uno se olvida, y yo me olvidé de ella, sabía que estaba ahí, siempre ahí. A veces hablábamos, pero cada vez menos (Phé-Funchal, 2024:).

La voz narrativa se dirige justamente a alguien que parece estar en su misma situación y poco a poco va develando una realidad distinta ya que no solo normaliza el fantasma de su madre, que al parecer deambula triste por la casa, sino que otra persona también tiene al fantasma de su padre triste y viviendo en el rincón de un bar. Esta naturalidad con la que los vivos interactúan con los muertos, en los que existe una amenaza de los estos y más bien se busca la empatía con el fantasma propone una minimización de lo extraño, en el que lo insólito, es parte de la realidad y en consecuencia se podría asumir una lectura del relato desde lo inusual.

Vi muchos. No sabe cuántos. Muchísimos. He pasado en esta búsqueda varios meses. Casi un año. Al menos he visitado unos dos o tres por semana, pero ella se apaga, y yo necesito que usted me ayude. No sabe lo que extraño escucharla más seguido, pero casi no habla. Está triste y yo he pensado, pues he pensado eso, que sólo esto puede hacerle recobrar el ánimo. Es perfecto creo que le gustará, qué le gustaría completo. Mamá es muy guapa, sabe. Muchísimo y siempre llama la atención Mis amigos la sentían, la percibían. Su fuerza, esa que emanaba, emanaba.

Si me permite decirlo, creo que no sólo ella está triste. También él tiene un aire melancólico. A una época similar a la de ella, y no se enoje pero parece abandonado, en este rincón de bar rockero. No sé qué hace aquí. No parece ser su lugar. Yo quisiera llevarlo a casa, que ella lo viera. Estoy segura que le gustará mucho. Quizá le canté. Traerla a ella para acá, no sé, no creo. No es que a ella le moleste la música, es que se desespera con la gente. No siempre. Normalmente suele ser muy simpática, pero de vez en cuando -nunca se sabe cuándo, porque a veces se le da por jugar- se sale de sus cabales y todo se vuelve un caos. Tira cosas y grita y se ríe o llora. ¿No pasa lo mismo en su caso? Antes lo hacía más seguido y quizá es una cosa de edad, pero no creo que sea conveniente traerla a ella acá, y cómo su anuncio decía que era negociable, pensé que estaría igualmente dispuesto a que él viva en otro lado. Por eso vine. Por su anuncio. Yo no podría, sabe, no podría deshacerme de ella. Además que no sé cómo la tratarían sus clientes. De pronto y le hacen daño, no me malentienda, no es por el ambiente, a mí me gusta. Es por el licor. A veces la gente hace cosas raras cuando bebé.

Usted podrá visitarlo. Al inicio lo pondré en la sala de estar y luego creo que lo acomodaré en una de las habitaciones. Mamá estará muy contenta, estoy segura. Si quiere cerciorarse, puede venir a casa y conocer a mamá y su poltrona roja. Cuando no anda por las habitaciones o por el

jardín, está ahí sentada, con los lentes oscuros. De un tiempo para acá, está siempre triste. Hace 16 años que está sola. ¿Y él, desde hace cuánto está ahí? Además es muy hermoso, sabe. Me gusta mucho, creo que se verán muy bien juntos. No traigo fotos de mamá y su poltrona, la verdad no lo pensé. Como su anuncio decía que quería ceder o adquirir sin costo, me emocioné tanto que salí corriendo para acá en cuanto hablamos. Pero comprendo su preocupación y le pido que no se preocupe, harán una linda pareja. Por lo que me contó, tendrán mucho de qué hablar. No se preocupe por el caos que usted dice que su papá arma de vez en cuando, yo estoy acostumbrada y quizá estando juntos se dediquen a otras cosas, aunque no dudo que mamá alguna vez lo convenza de hacerlo sólo por diversión. Así es ella (Phé-Funchal, 2024).

Obsérvese que nada en el relato sobresalta ni hace sospechar que tanto la voz narrativa como su interlocutor, quien ofrece el anuncio de un sillón con fantasma incluido, asumen el hecho con extrañeza, aunque ciertamente lo es. Resulta, que lo insólito entra con suavidad, casi imperceptible en lo real y ahí se queda, sin que desarticule ni irrumpa de forma violenta. Más aún, más que despertar un cuestionamiento de lo real, permite adoptar una visión conciliadora de dos planos antagónicos: la vida y la muerte, a través del fantasma frágil y sin perversión, aunque travieso de vez en cuando, que estimula la empatía del humano y que ve en él la posibilidad de extender el tiempo que en vida no le concedió.

El final del cuento confirma que la voz narrativa sabe que su madre está muerta, que es una sombra, como la llamó al inicio, y que aun en un estado distinto al suyo, sufre soledad igual que el fantasma del hombre de 60 años que un buen samaritano está dispuesto a regalar:

¿Usted cree que me conteste si le preguntó algo? ¿O a usted le pasa lo mismo que a mí con mi mamá, qué hace como que no escucha aunque uno le hable de frente? Pregúntele y si dice que sí, esta misma noche vengo por él, sólo consigo un camioncito. Si usted quiere lo acompaña, así ve dónde lo voy a colocar. Créeme que me siento aún en una nube, desde que leí el anuncio. Además que me encanta el sillón de su papá, se verá muy bien en casa. El color es hermoso. Creo que mamá sabe que le busco compañero, a veces la siento espiarme mientras busco en la sección de anuncios algún mercado de pulgas, venta de antigüedades o de muebles que la gente vende por “motivo personal”. Esta mañana, mientras leía el diario, justo cuando llegué a la sección de anuncios, la vi parada junto a la venta, observando recorrer los clasificados con el índice. No encontré nada en la sección de venta de muebles. Es domingo, me pareció normal. No había más que pequeños chismes, recetas y fútbol en el diario. Revisé el obituario para ver si encontraba a algún amigo de mamá pero nada. Decidí revisar la sección de varios y ahí estaba su anuncio. Lo leí una vez y luego otra y otra vez para estar segura de que no estaba soñando. El corazón se me aceleró y creo que mi mamá se dio cuenta. Me miraba desde la ventana. Me miraba fijo como no lo hacía desde hacía mucho tiempo, supe que quería saber que me emocionaba y leí su anuncio en voz alta: *Necesito ceder sin costo alguno, mueble con fantasma incluido. Ofrezco: sillón celeste, sin brazos y fantasma masculino de 60 años de edad, al momento de morir hace más de 20 años.* (Phé-Funchal, 2024: 5; edición kindle).

La presencia de este fantasma materno, si nos alejamos de una concepción estrictamente fantástica (y por ende imposible) para desplazarnos a una interpretación con matices inusuales desde lo cual, según Carmen Alemany, se revelan emociones ocultas detrás de situaciones cotidianas⁶¹, podría explicarse como una fabulación de la voz narrativa quien distorsiona la realidad como parte de un proceso de duelo.

El sentimiento de orfandad se intenta repeler con la creación de un mundo que compatibiliza el estado de la muerte con la vida e inclinarnos por esa lectura atendería a una explicación racional y psicológica, que no pocas veces emplea la figura de un espectro con ese significado. Sin embargo, el texto no propone que la experiencia con el fantasma sea solo vivida por la hija, incluso otras personas, como los amigos de la mujer a la madre perciben, pero como señalé dentro de la realidad extratextual, sigue siendo imposible la materialidad del fantasma y por ello concibo que el fenómeno de lo fantástico en el texto no queda sin efecto.

Además del personaje del fantasma otra figura recurrente con la cual podemos confirmar la colindancia, ciertamente muy cercana, entre lo fantástico y lo inusual, es el doble. Benito García-Valero, refiriéndose a las narrativas de lo inusual señala que: “Otra característica de estas narrativas, emparentada con la anterior, consiste en el apropiamiento de motivos de la literatura fantástica clásica para explorar posibilidades identitarias, como el doble, que adquiere en lo inusual diferentes estribaciones temáticas” (García-Valero, 2019: 327-328), sin embargo,

⁶¹ No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta¹. Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. La narrativa de lo inusual sería una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Si la realidad es la tesis y lo insólito su antítesis, la síntesis sería la realidad inusual que trata de sintetizar, de armonizar los opuestos. Es un péndulo que oscila entre lo insólito y la realidad convencional o convenida. (Alemany, 2022: 311)

esta idea diferenciadora requiere de un matiz como se verá a continuación, pues más bien atribuyo esas variedades a la expresión de lo fantástico posmoderno.

La duplicación del sujeto sea de manera real o imaginaria, física o simbólica, ha despertado un gran interés en diversas ciencias que han procurado dar respuesta al temor que experimentamos al pensar siquiera que otra persona igual a nosotros mora en el mundo. Desde la literatura, la tradición del desdoblamiento es amplia y tiene diversas explicaciones, muchas de ellas de carácter existencial, sobre esa constante necesidad de representar, a través de formas como el espejo⁶², la máscara, el fantasma, la fotografía y la corporeización en otros sujetos, las reflexiones sobre el alter ego y las emociones que despierta su posibilidad.

En esta preocupación ciertamente subyace el constante debate sobre la propia identidad y la singularidad de esta. Con la figura del doble se mantienen vigentes discusiones sobre la ambigüedad identitaria y la misma noción de realidad que complejizan absolutos inquebrantables, como lo señala Roas cuando al abordar el segundo de los cuatro aspectos⁶³ que definen la poética de fantástico posmoderno señala lo siguiente:

Junto al cuestionamiento de lo real, la transgresión de la noción tradicional de identidad es otro de los asuntos centrales en la nueva narrativa fantástica. Estos cuentos ofrecen un retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir (eso conduce también a explorar patologías oscuras y comportamientos excéntricos o ridículos que, en ocasiones, bordean lo kafkiano y humorístico). Son seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar, pues se hace evidente que esta es siempre cambiante, provisional. Personajes que, perdidos en ese mar de signos indescifrables que es la realidad, tratan infructuosamente de acomodarla a sus

⁶² Al respecto debe recordar la importancia que el espejo tiene en la literatura escritura de mujeres como lo señala Akrabova: “La imagen especular está también estrechamente ligada a la identidad textual femenina (y también a la experiencia empírica femenina), siendo el motivo del espejo un vehículo que introduce la serie de consideraciones ligada a la percepción de la identidad en el proceso de formación de la subjetividad. El rasgo de identificación en contacto con el texto es clave para su calificación como femenino y muchas veces el efecto de identificación se suscita a través de la interacción de un personaje (en la mayoría de los casos, una mujer) con el espejo. Dentro de las dimensiones temáticas de lo fantástico el motivo del espejo es una versión del tema del doble, el cual –junto con el fantasma, el sueño y la repercusión de la historia de ficción en la vida real– forma parte de lo fantástico interior” (2014, 3228-3229).

⁶³ “Entre los diversos aspectos que definen lo que podríamos denominar la poética fantástica de los autores actuales, voy a analizar cuatro que considero esenciales: 1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad; 3) el recurso de darle voz al Otro, de convertir en narrador al ser que está a otro lado de lo real; y 4) la combinación de lo fantástico y el humor (Roas, 2011: 157).

ideas y deseos, de instaurar una apariencia de orden donde poder habitar con cierta tranquilidad. Por eso, en casos extremos, se llega a plantear incluso la total disolución del yo, tanto mediante la transformación en otro ser, como mediante la pérdida de su entidad física, la desaparición. El doble sigue siendo, por todo ello, un motivo constantemente visitado. Pero también en este caso los narradores actuales ensayan nuevas formas de explorar un motivo tan viejo como la propia narrativa fantástica (basta pensar en «El hombre de la arena», de Hoffmann, o en «William Wilson», de Poe). Una de las variantes que me parece más innovadora y, por ello mismo, inquietante, es aquella en la que el doble no es un reflejo idéntico del protagonista, sino que lo que encarna es una alternativa, como si la vida del personaje en cierto momento se hubiera dividido en dos caminos que se habrían desarrollado independientemente y a la vez. Más que seres desdoblados al estilo tradicional, podríamos decir que se trata de seres «bifurcados». En muchas ocasiones, como vuelta de tuerca irónica, ese doble bifurcado lleva una vida mejor, lo que, por comparación, le hace comprender al protagonista que su vida es un fracaso (Roas, 2011: 161-162).

El doble entonces es un ente propio en el que se desnormalizan patrones y se muestra el otro lado del sujeto, uno que no siempre busca develarse y que, por tanto, adquiere tintes fantásticos. Coincidente con la postura de Roas, en su canónico estudio también Juan Herrero (2011) se dedica a ofrecer una teorización que explica la trascendencia del doble en la literatura y establece una tipologización que resulta útil para el caso que nos ocupa.

El primer lugar, respecto a las dimensiones del doble este autor concede un lugar especial al hecho de que su representación permite el enfrentamiento con el problema de la identidad ya que esta está en constante transformación. Desde el dualismo platónico (mundo ideal-mundo material) se considera que —al no tenerse todos los recursos cognoscibles para aprehender la realidad— el ser humano recurre a una serie de mecanismos para especular sobre aquello incognoscible. Así la muerte, la figura divina, la condición existencial, el narcisismo, las pulsiones del inconsciente, la androginia y la disyuntiva entre el bien y el mal movilizan debates de naturaleza identitaria que pueden ser representados con facilidad por la figura del doble.

En segundo lugar, Herrero explora el tema del doble desde sus vínculos con el mito y el tema literario. Esta relación se estrechó con la literatura fantástica que adoptó una especial preocupación por la tensión entre “el orden lógico y natural” y derivó en la creación del *Doppelgänger* como una:

(...) imagen “desdoblada” del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble “fantástico” que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al “otro” (Herrero, 2011: 22).

Esta representación no solo muestra una crisis identitaria, sino más aun la dualidad del ser humano que se debate entre el Yo absoluto (como algo inmutable, inherente al sujeto y con plena conciencia de sí mismo) y el Yo relativo (como algo mutable por razones empíricas y contextuales). De esta escisión nacen las posibilidades narrativas posmodernas que conocemos como parte de la tradición literaria, pero que debe aclararse no son solo hijas de lo fantástico, si no también pueden estar presentes en textos miméticos, maravillosos o de ciencia ficción. Lo cierto es que el doble va a estar relacionado con la perturbación entre el yo y ese otro que puede ser, con el carácter escindido de su psique y con la multiplicidad de formas que un mismo sujeto puede construir desde su exterioridad e interioridad.

Esta separación entre el doble subjetivo y el doble objetivo constituye el tercer aspecto que considera Herrero. Esta tensión no solo se establece entre dos “yo” en disputa, sino también entre el yo y el mundo, lo cual podría derivar en comportamientos patológicos, estados de locura y delirio o bien en construcciones ficcionales:

Así, en un relato fantástico, el personaje principal (o el narrador personaje) podrá entonces encontrarse confrontado a su propio doble (doble subjetivo o interior) o al doble de otro personaje (doble objetivo o exterior). Los dos tipos de desdoblamiento pueden ser percibidos como algo físico (el doble es un ser gemelo, o una especie de sosia o de duplicado del yo —*doppelgänger*— o del otro) o como algo psíquico (un fenómeno percibido o imaginado desde la mente de un sujeto). En el primer caso (fenómeno físico) estaríamos entonces ante dobles *externos* (subjetivos u objetivos) y, en segundo caso (fenómeno psíquico), ante dobles *internos*, porque el doble “subjetivo” del “yo” puede deberse a una fragmentación o escisión de la personalidad del personaje, o porque el doble “objetivo” del “otro” puede ser un efecto de la percepción deformada o deformante del sujeto que le percibe, o un resultado de su imaginación paranoica. El sujeto perceptor puede atribuir la duplicación del “yo” o la duplicación del “otro” a una actividad de carácter “diabólico” que persigue una perturbación perversa o maléfica de las leyes de la naturaleza (Herrero, 2011: 25).

Vamos a algunos ejemplos literarios. El primero de ello, es el microrrelato “Doble” de Laura Zúñiga, publicado en 2022 en *Breves espacios del miedo*. En este se narra la historia de

una mujer que enfrenta un terrible miedo al espejo, mecanismo por excelencia de la duplicación, hasta que una noche decide afrontarlo, y como consecuencia es tomada por una serie de dobles sucesivos e interminables que se apoderan de ella.

La catoptrofobia (o fobia irracional a los espejos) es un tema frecuente en la literatura no mimética. Su origen se explica en parte porque el espejo se ha propuesto como un umbral que separa el espacio de la realidad tangible versus el espacio de la realidad figurada. Asimismo, la aversión a los espejos se relaciona con el hecho de que a través de ellos queda en evidencia “el otro lado” del que pueden emerger otros seres, muchas veces monstruosos, como lo demuestra el texto:

Los espejos le dan miedo. La atemorizan al romper la noche. En ocasiones, cuando cierra la puerta antes de dormir, camina con los ojos cerrados para no ver su reflejo. Se acuesta, se coloca el antifaz durante la oscuridad. “El espejo no es como el de Alicia, no se atraviesa hacia un país de Maravillas; tampoco para decirte quién es la más bella”. No, definitivamente cree que es más tenebroso que eso.

Aunque ya no más, esa noche será diferente. Decide levantarse y enfrentar la presunta “monja del espejo, al conde Drácula, a Narciso, a quién sea, a las sombras, a quien sea”. Se levanta, tantea la pared y lentamente abre sus ojos (Zúñiga, 2022: 21).

Este miedo al reflejo explora el problema de la identidad y de los desplazamientos que a través de él develan la naturaleza dual del ser humano y de su entorno. Autores como Carlos Román (2011) señalan también que el espejo es un espacio de especulación y de proyección ilusoria, temido justamente por descubrir más de lo que se observa. El acto de la mirada está entonces implicado en el concepto de espejo, de tal manera que en este objeto siempre se espera la reciprocidad de lo visto; no en vano el ojo mismo es llamado por amplias culturas como el espejo del alma, pues comparte, la proyección de luz que requiere su reflejo.

Esta idea de que para mirar el interior se debe estar frente al espejo resulta muy interesante desde el concepto mismo de la metatextualidad que pareciera ser parte del planteamiento que tiene el relato al hacer su propia reflexión del doble, de su sentido y de su eterna réplica y contemplación. “Se presenta, entonces, una simultaneidad entre el acto de

observar y ser observado: el espectador observa a las personas y cosas ubicadas al otro lado del cristal como parte de la obra y, a su vez, también se integra a la obra desde esa otra perspectiva”.

(Roman, 2011: 69). Tal es como lo presenta el relato:

Se ve como cualquier día. Repentinamente, su propio guiño le revuelve el estómago y vomita. Debilitada, se mira de nuevo y la imagen la toma del cuello, la avienta con destreza hacia el otro lado, mientras ella se escapa hasta su habitación. Cae al suelo inverso, frente a su imagen inversa, su cuarto inverso.... No reacciona; cuando trata de incorporarse, ya es tarde. Así una y otra vez el doble de su doble y su doble y todos los dobles sucesivos en cada espejo, la toman del cuello y la van lanzando hacia el abismo. Hacia otras vidas dobles (Zúñiga, 2022: 21).

En el cuento la protagonista es consciente de su desdoblamiento, el cual se produce desde su espejofobia inicial. Aquella amplia tradición en la que el espejo se usaba como muestra de vanidad femenina es totalmente desatendida por el relato, su énfasis más bien se asocia con una suerte de representación de caja china, pues ante la mirada doble se reproduce de manera serial.

Si el espejo representa el acto de la autoobservación⁶⁴ y con ella la búsqueda del propio conocimiento, este principio introspectivo se torna una tortura para la protagonista, pues no tiene finitud y evoca el principio de circularidad por medio del cual se superpone la representación y el espectador (la mujer frente al espejo) contempla su doble que, a su vez, le es recíproco.

Esta observancia descubre la automonstruosidad que podríamos entonces interpretar tanto desde el concepto de lo fantástico posmoderno (sobre todo por la alusión incluso a los monstruos que la esperan del otro lado: una monja, Drácula, Narciso) al señalar que todo

⁶⁴ “Este cambio en la unidireccionalidad de la visión en la relación tradicional entre espectador y obra plantea nuevos horizontes para la concepción del hecho artístico. Si el observador es el mismo objeto de observación, se plantea un ciclo de retroalimentación sin fin en el proceso estético de la visión. Que el espectador se vea a sí mismo en la obra constituye, entonces, un punto clave en el desarrollo de la interactividad que se rastrea a la interacción natural del individuo con su imagen especular, teniendo como punto de referencia el que la obra refleje algo que involucre al sujeto mismo” (Román, 2011: 77).

presencia del doble, aun con formas distintas, permite una reflexión de los procesos de identidad y de su pérdida como señala Roas:

Los cuentos sobre el doble se relacionan directamente con aquellos otros en los que también se reflexiona sobre la identidad y, sobre todo, acerca de la pérdida de esta. Aquí también podemos encontrar nuevas variantes temáticas y formales que partiendo de motivos clásicos, proponen otra vuelta tuerca sobre dicho asunto. Así, por ejemplo, son muchos los relatos en los que los protagonistas experimentan metamorfosis (habitualmente manifestadas a través de un proceso de animalización) o bien intercambios de cuerpos (lo que implica, a su vez, un intercambio de identidades). Aunque hay ocasiones en que tales procesos no los sufren ellos, sino que son testigos de los mismos, lo que, en la mayoría de los casos, les conducirá a ser víctimas de esos monstruos (Roas, 2011: 165).

Si seguimos la postura de Carmen Alemany, la idea de sentirnos otro sujeto frente al espejo sí es posible (sobre todo si se piensa en un trastorno de personalidad) como un síntoma de nuestra búsqueda identitaria y cada vez que nos enfrentamos a él (el espejo), puede experimentarse la perturbación de reconocer una suerte de monstruosidad en nosotros mismos:

El doble encarna la figura del Doppelgänger, ese ser que suele ser exactamente igual a otro pero cuya historia representa una realidad alternativa a la del original; esa “identidad otra” suele revestirse de lo abyecto, lo grotesco o lo siniestro, o bien de un ser físicamente deforme: el monstruo. Sin embargo, en nuestros tiempos, y tal como apunta Toni Negri: “El monstruo, ya siempre común, ahora, se ha hecho también sujeto. Ya no es más un margen, un residuo, un resto: es un movimiento interno, totalizante, un sujeto. Un sujeto que expresa una potencia”.²² En realidad el monstruo se ha convertido en una identidad más real, más asumible, lo cual le conviene a los intereses de lo inusual. De alguna forma nuestras protagonistas se dualizan a sí mismas, y a la vez son monstruos para sí mismas; su yo se une a otro interno que actúa como una espada de Damocles: todas las protagonistas generan sus propios monstruos pero el primero es su propio yo (Alemany, 2020: 11).

El caso que propone Laura Zúñiga no es el único, antes bien, dos narraciones más prueban la frecuencia en el uso del recurso del doble y el motivo del espejo, en el contexto de la narrativa breve de Centroamérica. Los cuentos escritos por dos autoras nicaragüenses y publicados en la colección *Mujeres de miedo que cuentan* (2019) proponen la misma dinámica: “Espejito espejito”, de Andrea Carolina Huete, y “Detrás del espejo”, de Alejandra Baéz.

El primero de ellos comienza cuando Sofia conduce hacia la casa de Melissa, luego de que esta le contara que por las noches ha tenido un aterrador sueño: ella (Melissa) se mira frente a un espejo y del otro lado ella misma se refleja de manera siniestra y se dice que está del lado

equivocado. La narración alterna las voces narrativas de tal manera que ambos personajes cuentan la historia y externalizan la preocupación la una por la otra.

Mientras Sofía continúa manejando, Melissa comienza a contar su intento por deshacerse del espejo, siguiendo el consejo de su amiga, pero descubre que la puerta de su cuarto, donde ha tenido los sueños y se encuentra el espejo, está abierta. La narración vuelve a cambiar de narradora y ahora es nuevamente Sofía quien cuenta que, al llegar a la casa de Melissa, la halla bajo la lluvia y sin deseos de ingresar a la casa, le advierte a su amiga que el espejo ha retomado su lugar. Sofía, enojada por las alucinaciones de su amiga va al cuarto y descubre lo que sucede:

La luz del celular tardó un poco en impactar el espejo, pero cuando vi el reflejo del mismo me quedé sin palabras, dentro del espejo estaba Melissa, las lágrimas recorrían su rostro mientras sus dedos ensangrentados raspaban la superficie que tenía de frente. Estaba a punto de darme la vuelta para verla, cuándo un chasquido a mi derecha me paralizó el cuerpo, lentamente voltee a mi derecha, la luz del celular ahora iluminaba el rostro desfigurado de la criatura que me había traído a este lugar, su sonrisa desencajada se ensanchó cuando abrió la boca, haciendo que cayera sangre oscura por la comisura de sus labios (Huete, 2019: 60-61).

El cuento nuevamente cambia de narrador y termina cuando ahora un Tú es quien recibe la narración; el escenario y el tiempo cambian y el espejo está en venta. Dos mujeres (que sospechamos serán Sofía y Melissa) se alegran de ofrecer gratis el espejo a la próxima dueña de las mismas pesadillas.

El espejo rectangular llama tu atención, tirado en el fondo de un viejo garaje y cubierto por una fina capa de polvo, parecía no haber estado dentro de una casa en un largo rato. —¿Cuánto cuesta? —le preguntas a la chica que lo está vendiendo. —Te lo puedes llevar si quieres —te dice— te lo daré gratis por las otras compras que has hecho el día de hoy —el comentario te parece inusual, la volteas a ver y observas que ella y su amiga sonríen desde atrás de los otros muebles que estaban vendiendo; sus expresiones te causan confianza.
—Está bien, me lo llevo (Huete, 2019: 61).

El mismo juego de desdoblamiento se presenta en el cuento “Detrás del espejo” de Alejandra Baez, en el que se cuenta la historia de una mujer a la que le aterrorizan los espejos por miedo a observar su propia mirada. La protagonista trabaja como voluntaria en un centro para mujeres y ahí trata de olvidar algunas de las pesadillas que tiene por la noche, las cuales

le recuerdan turbiamente su infancia y su mala relación con la madre, una tensión que, valga decir, es frecuente en muchas de las autoras contemporáneas del relato fantástico feminista⁶⁵, como se verá en el capítulo III:

En esos sueños, se encontraba en un lugar oscuro, que no parece tener paredes, de pie frente a un espejo de cuerpo entero; se observa a sí misma pero no es ella, tiene una cara perversa y una sonrisa cruel. A través del espejo ha observado a esta persona hacer cosas terribles, la observó torturar a su perro de infancia, el cual no recuerda haber tenido, una de las muchas interrogantes que su madre se rehusaba a aclarar. En uno de los sueños se le mira atándole rocas a las patas y al cuello del can para luego lanzarlo al lago y disfrutar viendo cómo se ahoga.

Cada vez que se miraba había una persona nueva a la que su otro yo asfixiaba. Despertaba alterada y con un enorme cansancio, pero con una extraña sensación de alivio, cómo si al ver morir a esos reflejos ella se quitara un peso de encima. Este pensamiento la aturdió por lo que decidió que era hora de hacer algo al respecto (Baéz, 2019: 31-32).

Cansada de sus pesadillas decide buscar ayuda y conoce a una terapeuta que le hace pensar en lo que se experimenta al tener una buena relación con la madre. En cada sesión la protagonista detalla sus últimas pesadillas y va empoderándose con cada nuevo relato. Sus historias, sin embargo, son crueles. Cuenta cómo en sus sueños asedia mujeres, con rasgos muy similares a su madre, y cómo con cada asesinato ella se siente más viva. Su última pesadilla, fue letal, pues entra a su casa de infancia, busca a su madre, la halla dormida en su cuarto y comete el matricidio:

Abrió la puerta sin hacer el menor ruido, entró deslizándose como una serpiente, sentía su corazón palpar en sus oídos. Todos sus sentidos estaban en alerta, hasta creyó poder sentir la vibración de los objetos en la habitación y ver el calor que expedía el cuerpo de su madre. Se acercó más a ella y observó detenidamente su rostro. Nunca en su vida había estado tan cerca de su progenitora, ni había notado las arrugas de una vida de preocuparse por el qué dirán. Por primera vez podía estar cerca sin sentir su mirada acusadora que la empujaba, en ese momento la ira comenzó a burbujear dentro de su cuerpo. Y con la determinación y fuerza de una serpiente constrictora, tomó el cuello de su madre entre sus manos y apretó. En ese instante su víctima abrió los ojos y los clavó en los suyos, el horror que había en ellos sólo provocó aumentar su emoción. El sentimiento era intoxicante, en ninguno de sus otros sueños experimentó ese nivel de placer, como si todas sus víctimas anteriores fueran la ruta hacia este éxtasis. Volteó la mirada hacia el cuerpo sin vida sobre la cama y revivió todos los detalles de lo que acababa de ocurrir, una corriente eléctrica viajó por su cuerpo, desde la punta de los pies hasta su cabeza y cayó al suelo. Cuando volvió en sí, estaba en el mismo cuarto, pero había algo diferente, era como si estuviese viendo todo por primera vez. Se sentía como otra persona, más segura. Su ansiedad

⁶⁵Este concepto cuenta con un sólido andamiaje teórico definido por autores como Gloria Alpini (2009), Licie Armitt (1992), María Akrabova (2004), David Roas (2020, 2022a), Ricardo Burgos (2020), Anna Boccuti (2020) y será ampliamente abordado en el III capítulo de esta tesis.

ya no la agobiaba, era como si la hubieran sacado de un cuarto oscuro. Después de mucho tiempo creyó sentir... ¿felicidad? —¿Cómo es posible? —se dijo.

Observó a su alrededor, inspeccionando todo detenidamente, detuvo su mirada en un objeto que no pertenecía a esa habitación, un espejo de cuerpo completo, y por lo que podía percibir bajo la delgada tela que lo cubría, era antiguo, con un decorado marco de madera color chocolate. Se puso de pie y como si el espejo la estuviese llamando caminó hacia él, se detuvo justo en frente y observó cómo la tela se deslizaba hasta el suelo al moverla hacia un lado.

Se examinó y lo que vio la dejó confusa, su yo reflejado tenía una expresión de pánico, y con sus manos golpeaba el otro lado del espejo y a gritos pedía que la sacaran de ahí. Al fin entendió que era libre, ya no tendría que ver el mundo a través de ese espejo; su terapeuta entró por la puerta del consultorio, al verla parada frente al espejo le dijo: —Bienvenida, ¿Cómo te sientes? —Y con la sonrisa cruel que en adelante la caracterizaría le respondió: —Mejor que nunca (Baez, 2019: 33-35).

Ambos cuentos tienen en común, más allá del uso del espejo y las cualidades simbólicas que ya referimos sobre este, la idea de monstruosidad. Una y otra protagonista, por ejemplo, comparten con otras mujeres sus experiencias que nacen devenidas primero de espacios oníricos, que luego se tornan extraños por la proyección de este entorno (el de sueño) en el espacio de su realidad. Este punto de enlace es dado por el espejo que ya sabemos actúa como una suerte de umbral que establece dos dimensiones, ya sea espaciales, psíquicas o espirituales. El choque de ambas caras de la moneda conflictúa a los personajes y estos comienzan a desarrollar conductas anómalas que advierten tanto a su círculo cercano (en “Espejito espejito”) como a sí mismas (en “Detrás del espejo”) de que algo siniestro está por develarse, confirmándose así el miedo metafísico propio de lo fantástico.

También en los dos cuentos el espejo se mantiene oculto y es el incitador de que se produzca el desdoblamiento de los actantes, pues se reconocen del otro lado⁶⁶, ya que “el espejo representa la superficie de separación de la designación de las cosas al mundo de expresión de sentido y designa el territorio de la continuidad natural del afuera y del adentro, del derecho y el revés, expresión de los dos sentidos de manera simultánea (Román, 2011: 76).

⁶⁶ “De manera similar, Trías propone un espejo de doble faz (1985, p. 241) que refleje tanto por el anverso como por el reverso, de manera que todo el espacio que lo rodea se refleje y, de alguna manera, se convierta en transparencia en el doble evento de reflexión. Esta simultaneidad de la transparencia y el reflejo en el cristal ha sido empleada tanto para la construcción de la metáfora conceptual como para el aprovechamiento sensorial del fenómeno” (Román, 2011: 77).

Más aún la incorporación de este objeto permite también recordar que el espejo es simbólico en relación con su representación temporal, pues como dice Roas su incorporación puede dar lugar a perspectivas distintas desde tiempos entrevistos: “Se trata de historias en las que los protagonistas acceden a la visión de un tiempo diferente al suyo a través de un espacio-umbral (ventanas, espejos, etc.) sin cruzarlo físicamente. Por lo tanto, no hay interacción alguna con ese otro tiempo, aunque su contemplación tiene un evidente efecto sobre el personaje” (Roas, 2022a: 87).

Una vez que se acepta el lado oscuro, el revés del reflejo, como en el cuento “Detrás del espejo”, la protagonista adquiere el tinte monstruoso del doble y de manera progresiva va descubriendo el origen del trauma que mantiene hacia su imagen proyectada en el espejo. Conforme va descubriendo que no es sino la mala relación con su madre y el asesinato cometido en su contra el que oculta el reflejo en el espejo, su dimensión monstruosa es más evidente, pues se muestra sin culpa.

Esa ausencia de remordimiento es lo siniestro que el espejo oculto trataba de negar, hasta que es aceptado: tanto la ejecución del crimen, como el poco arrepentimiento que experimenta por ello, pues la furia contra otras mujeres es una venganza ante la mirada juzgadora de la madre, como tema constante de lo fantástico posmoderno especialmente escrito por mujeres. Es a través de la figura del doble que se logra este trastocamiento del orden, pues la dualidad más que presentar un doble cuerpo, presenta una doble moral.

No quiero dejar de mencionar que este conflicto con la madre tiene como leitmotiv un doble propósito: por un lado, mostrar los espacios de violencia que suelen ser elegidos por la narrativas de lo fantástico posmoderno; y, por otro lado, la inminente ruptura con los roles tradicionales de la mujer, en los que se destruye la romantización de la relación madre-hija y se vislumbra una búsqueda de autonomía por parte del personaje protagonista, tal y como lo

considera Roas al señalar que más que buscarse una suerte de caduco esencialismo, lo fantástico feminista

(...) implica la presencia recurrente de esas características antes mencionadas: voces femeninas para exponer en primera persona la experiencia de lo fantástico; personajes femeninos cuyas historias traducen un constante movimiento de reconstrucción identitaria frente a la identidad estereotipada construida por la heterodesignación del discurso hegemónico patriarcal, lo que, a la vez, implica la inversión de los roles femeninos (y la consiguiente deconstrucción de esos estereotipos) y la destacada presencia de la monstruosidad femenina (Creed, 1993) como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer (Roas, 2020: 27).

Este cuento, en particular, justifica el asesinato de la madre como parte de una dinámica familiar disfuncional, pues en la narración se alude al abandono paterno y a una maternidad ejercida desde la autoridad y el sigilo por el qué dirán. La ausencia de algún sentimiento de culpabilidad sería una práctica con implicaciones patriarcales en sí misma y, de igual modo, parte también de la violencia de género que muestra la monstrificación tanto de la hija que comete el crimen como de la madre que propicia el trauma en una aparente ausencia de su ejercicio materno.

Además de esta vinculación con el personaje, el novísimo relato centroamericano establece una estrecha relación con el tiempo y el espacio para definir con claridad un ejercicio ficcional que principalmente desde lo fantástico posmoderno, con algunos tintes de lo inusual, rompe con las convenciones. Esta expresividad de los escenarios y la ubicación es especialmente relevante, sobre todo porque nuestro interés es proponer cómo, desde el contexto de una región poco estudiada en términos literarios, las escritoras contemporáneas recurren a un lugar de enunciación que muchas veces intenta emular el ámbito extratextual, difuminando los límites y otras tantas, la mayoría de las veces pretende una desarticulación de este.

2.1.3. Cronotopo: la relación espacio-tiempo en la narrativa fantástica e inusual

Toda actividad del ser humano está regida por tiempo y el espacio; los mismos procesos de identidad que marcan al sujeto contemporáneo se han establecido en torno a la ubicación de este. Definir el lugar que se ocupa en el mundo atañe a una preocupación no solo de carácter contextual, sino también es connatural al acto mismo de la narración. Contar historias es un acto que parte de acciones específicas en tiempos y espacios determinados.

Esta lógica permite justificar el hecho de que, en tantas ocasiones, la preocupación cronotópica haya sido motivo de extensos debates en materia literaria, ya que una historia no puede carecer de este marco; más aún para lo fantástico esta revisión resulta imprescindible toda vez que buena parte de sus propuestas establecen una ruptura con esta convención: las analepsis y prolepsis, los cambios de lugar, la alternancia entre el pasado, presente y futuro y una revaloración de los escenarios y sus proyección en las emociones de los personajes son claves para determinar los efectos de incertidumbre y cuestionamiento tan propios de este tipo de esta categoría.

Propiciar que el espacio hable con voz propia y que la temporalidad subvierta la cronología es un ejercicio habitual en las narrativas no miméticas que además de romper con las convenciones sociales, también lo hace con las literarias. Aspectos como la ruptura de la alinealidad de las acciones, el cambio de locaciones y la interpolación de planos, ceden su carácter decorativo y accesorio para tornarse protagónico son también rasgos comunes a la literatura posmoderna que autores como Leonor Arfuch (2010) consideran como principios de la identidad narrativa. Siguiendo a Doreen Massey, Arfuch considera las tres implicaciones del espacio, a saber: primero, como un producto de interacciones desde lo más personal hasta lo más global; segundo como condición multiplicidad y pluralidad; y tercero, como proceso nunca acabado.

En efecto, en tanto el espacio es producto de interrelaciones, la constitución de identidades y subjetividades también lo es y, por ende, su definición se aleja del esencialismo –la identidad como posición fija e inmutable– para enfatizar más bien ese carácter relacional. Por otra parte, si se imagina el espacio como necesariamente abierto a la multiplicidad y la diferencia, el sentido de estas relaciones se traduce en términos de pluralidad y de reconocimiento de esas diferencias. Por último, el carácter inacabado del espacio, su apertura a la temporalidad y al devenir, lo hacen también susceptible de transformación e incluso de inversión radical: he aquí su potencialidad política (Arfuch, 2010: 33).

El establecimiento de esta relación entre el cronotopo y los procesos de identidad son altamente relevantes en las narrativas escritas por mujeres para el posicionamiento de la palabra. Para esta autora en la cultura contemporánea el concepto de espacio tiene una cualidad metafórica que permite situar nociones como saber, poder, memoria, imaginarios..., de tal manera que estos nuevos lugares superan el carácter concreto y físico de los lugares.

Si la narración es el espacio donde “el tiempo se hace humano”, se encarna en la experiencia de los sujetos, deja de ser un singular abstracto para tornarse temporalidad, es también, de acuerdo con sus lejanos ancestros del cuento popular, un espacio ético: lo que estará siempre en juego en el relato, cualquiera sea su puesta en forma –que para el filósofo es una puesta en sentido– es la valoración de la vida humana y su infinita peripecia, la eterna tensión entre fuerzas contrapuestas. Es importante señalar esta densidad que contiene el concepto de identidad narrativa, su amplitud filosófica más que metodológica, aunque sea capaz de operar asimismo en este último sentido. Espacio y tiempo se unen también en el pensamiento de Bajtín (1975 [1978]), que transforma una categoría matemática –el cronotopo, literalmente tiempo/espacio) en un concepto válido para la literatura, y por ende, para el campo de la narrativa en general. El cronotopo es, entonces, una especie de punto nodal de la trama, tiene una dimensión configurativa por cuanto inviste de sentido acciones y personajes, que asumirán por ello mismo una cierta cualidad. En él operará tanto el presente de la narración –su actualización en un relato verbal, visual, audiovisual– como la carga valorativa que conlleva por historia y tradición. Ejemplos clásicos: la ruta –de los peregrinos a los road-movies–, la plaza pública, como en Rabelais, la calle, el castillo, el salón –típico de Balzac–, pero también la vida –el camino de la vida–, el linaje, la familia, la casa, el hogar... Espacio y tiempo se articulan además con una fuerte investidura afectiva, emocional, con la transformación del espacio en un lugar, en un sitio emblemático donde las cosas no simplemente ocurren, sino que ocurren precisamente porque se está allí. Aquí también hay una apuesta ética, que atraviesa, desde sus más tempranos ensayos filosóficos, toda la “arquitectura” del pensamiento bajtiniano: la estrecha relación entre arte y vida, la valoración del mundo que conlleva el lenguaje, la tensión hacia el otro y, por ende, la responsabilidad por el otro. Es en esa dimensión compartida –espacio/temporalidad, investidura afectiva, apuesta ética– que ambos conceptos, identidad narrativa y cronotopo, pueden aportar claves interpretativas iluminadoras en relación con nuestro tema (Arfuch, 2010: 38).

Una de las principales motivaciones de este trabajo ha sido mostrar la relevancia que el espacio tiene como punto de partida para el reconocimiento de la literatura escrita por mujeres. El uso de los criterios geopolíticos para delimitar la autoría de estas escritoras no solo tiene implicaciones de carácter historiográfico, sino más aún se traduce en un acto deliberado de

referencialidad hacia una zona desprovista de los beneplácitos canónicos de los que han gozado otras manifestaciones literarias de Latinoamérica. Ya se ve que el espacio de representación y el lugar desde donde se habla no son gratuitos, como lo afirma Cecilia Eudave:

Así, el espacio nos ubica y prepara para la puesta en escena de los conflictos sociales, culturales, genéricos, políticos, económicos, y se convierte en un medidor de realidades con el fin de alternarlas, superponerlas, desdoblarlas. Sí, el espacio como fantasma de la escritura, espectro que acompaña, aterroriza, devasta o equilibra cualquier conflicto determinando la materia de la literatura. Por lo tanto, el espacio siempre será concreto, aun en la más exacerbada fantasía porque ahí se realiza el acto de enunciar cualquier realidad (2019: 43).

El espacio, como motor narrativo, ha creado una serie de asociaciones temáticas como las vinculadas al viaje y al desplazamiento, pero también a la marcación de fronteras, ya sean físicas o simbólicas. Ciertos lugares también han sido ligados a propuestas tópicas como la identidad, la memoria, el poder, la resistencia y el colonialismo. Más aun, el espacio permite dar cuenta de la experiencia humana desde una poética dicotómica que establece una locación como refugio y como prisión, como muerte y como vida.

Especialmente caro a la narrativa fantástica es el uso del espacio desde su connotación liminal: el umbral que se abre a través de pasajes, portales, ruinas, puertas, ventanas y subterráneos establece una tensión muchas veces de carácter temporal en la que el pasado, presente y futuro se combinan y que dotan a estas locaciones de tránsito de un aspecto ambivalente, de alinealidades y de alternancias que crean una serie de dilemas en los personajes y en el lector. Patricia García, por ejemplo considera que: “El espacio es fundamental por la simple razón de que existimos en él. Nos definimos y nos definen en relación a los espacios que nos rodean, y sentimos la necesidad de acotar, describir, representar y dar significado al espacio que habitamos” (García. 2013: 8), pero también porque a través de lo fantástico se establece una ruptura de leyes físicas y lógicas “como la transgresión genérica, la confrontación con el dominio del otro o la representación del subconsciente, la lista de estudios centrados en

el espacio como dimensión física recreada en el texto fantástico es mucho más restringida” (García, 2013: 8).

Asimismo, los debates sobre la importancia del espacio, no solo como marco referencial, sino como aspecto protagónico, han permeado buena parte de las discusiones de la narrativa, en tanto que es, desde su posicionamiento, que se construye el mundo como una cartografía imaginaria que dicta rutas de lectura, respecto a los planos físico, psicológico y social. El primero suele estar asociado con los lugares en los que se ubica el desarrollo de la trama, lo cual suele ser presentado por locaciones ya sean reales o ficticias que permiten situar el escenario de la historia. Los estudios más tradicionales desde el estructuralismo y la semiótica encuentran en este aspecto un importante marco de análisis para explicar el *locus* como principio ordenador y cronotópico, lo cual puede implicar una connotación:

- 1) real a partir de espacios reconocidos;
- 2) imaginaria cuando se construye como un espacio de la realidad, pero sin identificación en algún lugar concreto;
- 3) ficticia como muchos de los presentados por la alta fantasía, la ciencia ficción o lo fantástico.

El espacio psicológico tiende a ser menos concreto que el anterior, pues claramente hace alusión al ambiente psíquico de los personajes que se traduce en estados emocionales y conductas de estos. Es, ante todo, una visión interior que, muchas veces, presenta la creación de espacios correlativos a las pasiones anímicas, a las acciones desbordadas y los caracteres de los actantes, incluso algunas perspectivas desde el psicoanálisis, la fenomenología y la antropología ofrecen un amplio panorama teórico que permite ampliar la idea del lugar como mero aspecto geográfico o físico.

Finalmente, el espacio social, no es otro sino aquel que representa el entorno contextual que incluye aspectos de orden económico, político, lingüístico y cultural, lo cual no solo posiciona el texto literario como un documento testimonial de cierto fenómeno, sino también

se constituye como una estrategia de verosimilitud narrativa. Enfoques como la sociocrítica y los estudios culturales, lo poscolonial y la ecocrítica dan cuenta de procesos relacionados con fenómenos de violencia, colonización, identidad y resistencia que tienen su asidero tanto en las literaturas miméticas, donde suelen ser reconocidos más fácilmente, como en las no miméticas, como en el siguiente ejemplo.

El cuento “Eterna hambrienta Tegucigalpa” (2020) de la hondureña Amber Nicté, publicado en la colección *Historias mínimas*, fusiona la presencia de lo fantástico posmoderno, a través de la aparición del fantasma de un niño asesinado, con la crítica social por la ola de violencia provocada ante la crisis económica del país⁶⁷.

El cuento presenta un lugar urbano en el que sucede la muerte de un niño como un hecho cotidiano y normalizado propio de la realidad violenta que viven los países del istmo. Escenarios como una casa, un callejón y un mercado de Tegucigalpa se muestran no como fondo, sino como un entorno donde lo real y lo fantasmagórico se entrelazan.

Este niño muerto aparece en distintos lugares de la geografía cotidiana: la puerta de la casa, la ventana, el callejón del centro, el automóvil de los padres de la niña que lo mira, sin previa concesión, lo cual conduce al lector a un efecto de miedo metafísico, ya que aunque el crimen sea algo posible en el mundo extratextual, no lo es el contacto postmortem con las víctimas. Es decir, el resultado de una experiencia como esta constituye una amenaza, ya que:

Esa conflictiva coexistencia de lo posible y lo imposible provoca en el receptor lo que he dado en llamar «miedo metafísico» (Roas, 2006 y 2011: 94- 107), el cual considero efecto propio y exclusivo de lo fantástico (en todas sus variantes); este se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando se produce la irrupción de lo imposible en un mundo

⁶⁷ Este relato de alguna manera recuerda al homólogo escrito por Mariana Enríquez en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) titulado “Chico sucio”. En esta autora convergen, la a veces sutil presencia de lo político con la retórica del miedo, sustentada justamente en los terrores que tanto a nivel social como estético experimentan los personajes de una Argentina devenida de la dictadura. En el cuento el crimen de un niño de la calle permite ir descubriendo la naturaleza atroz de una sociedad que carnavaliza el asesinato como se muestra en la cita: “A la diez, se sabía que la cabeza estaba pelada hasta el hueso y que no se había encontrado pelo en la zona. También, que los párpados estaban cosidos y la lengua mordida, no se sabía si por el propio chico muerto o -y esto le arrancó un grito a Lala- por los dientes de otra persona” (Enríquez, 2016: 22).

que funciona como el nuestro. Un miedo que trasciende contextos culturales determinados, puesto que es común a todas las obras fantásticas desde el origen de esta categoría en el Romanticismo (Roas, 2018: 10).

En el cuento cada lugar activa una modalidad distinta de testimonio con el que ineludiblemente se evoca la presencia de algo desconocido: la casa como refugio vulnerable, la ventana como umbral entre lo visible y lo invadido y el callejón como límite urbano donde confluyen hambre, violencia y deseo de subsistencia, tal y como se evidencia en el siguiente fragmento del texto:

Recuerdo aún cuando podía salir y no me asediaba la imagen del muerto.

Estaba allí, esperándome en la puerta de mi casa, pacientemente.

Es un adolescente. Casi un niño. Tiene una camisa azul y una gorra. Y el agujero de un balazo entre los ojos.

Me mira, tiene tristeza en los ojos. Usualmente, cuando les digo que se vayan, lo hacen. Pero este lo dejo estar. En su mano lleva una pistola. Negra como la brea. Como la noche de esa ciudad maldita en un callejón oscuro. Como el callejón dónde me lo encontré.

Estaban en el automóvil de mis padres. En la parte de atrás. En un callejón oscuro del centro. Allí, lo vi parado en mi ventana, di un grito porque pensé que era un asaltante que estaba golpeando contra nuestra ventana. Ven, rápido, dame tu celular y todo lo que tienes.

Pero voltee a ver y ya no estaba. Pero si parpadeaba rápidamente, seguía allí. Como cuando miras un rayo contra el cielo y su imagen sigue marcada a fuego en tus párpados. Así era este niño muerto de las calles de Tegucigalpa.

Mis padres voltearon a ver. Yo balbuceé algunas palabras. Mi madre me quedó viendo y hacia la ventana. Volví a casa, aún asustada. Si cerraba los ojos, allí estaba.

Si cerraba los ojos, podía ver su casa. No la mía. La suya que era un cuartito en el centro, por el mercado. Su madre y su hermana. Un hombre repleto de sangre. Un grupo de hombres. Y el niño con una pistola y hambre en el estómago y una hermana pequeña que alimentar. Lo vi esperando en el callejón. Esperando. Por alguien a quien quitarle su dinero. Así como había intentado hacerlo al ponerse enfrente de mi ventana. Pero se metió en el territorio equivocado. Y terminó con una bala en la cabeza.

Con el tiempo, desaparece. Vuelve a su callejón. Esperando. Esperando desde hace mucho tiempo. Su cuerpo ya no está allí, su madre se lo llevó, y lo enterró en un minúsculo de tierra, de esa tierra roja. Pero espera por esa persona, ese dinero, esa salida para el hambre, porque ahora tiene hambre, todo el tiempo. El hambre de un pedazo de semita, un café por la mañana, el olor al barro de la tierra, la caricia de su madre, la risa de su hermana, hambre, hambre, como la eterna hambrienta de sangre, Tegucigalpa (Nicté, 2020:112-113).

Puede notarse que la frase “Si cerraba los ojos, allí estaba” sugiere una persistencia espacial de la memoria: el cuerpo fantaseado del niño no se limita a un punto fijo; su geografía personal (su casa, su callejón, su mercado) se superpone a la espacialidad del narrador, lo cual provoca una alusión al trauma que se readapta en cada nueva visión del mundo. Este aspecto es especialmente relevante, pues evoca la amplia tradición que la memoria ha jugado en el

ámbito de la literatura mimética de la región (en su mayoría representada por la novela testimonial centroamericana), pero tampoco se aleja de las tendencias actuales de lo fantástico posmoderno.

Más aun, en el monográfico dedicado al tema de la memoria y lo fantástico de la revista *Brumal*, Álvaro López Fernández (2024: 9) señala cómo, desde la segunda mitad del siglo XX, los procesos políticos y sociales han originado una movilización literaria no mimética que registra, en paralelo a la historia oficial, una serie de vejaciones y agresiones sistemáticas como las dictaduras, los conflictos bélicos, los genocidios, las explotaciones colonizadoras, los despoblamientos, el terrorismo, las persecuciones raciales y otras formas de violencia estatal, de tal manera que se configuran como memorias vivas y colectivas que, desde otras figuras, intentan no solo mantener una evocación viva, sino sobre todo movilizar hacia una reflexión y conciencia social.

Los agentes empleados para ello (monstruos, fantasmas, casas embrujadas...), como los denomina el autor, son tan efectivos como los recursos usados por las textualidades miméticas ya que lo fantástico primero ofrece: “una compleja representación de denuncia y (re)creación crítica de la problemática histórica (...). Segundo, que la obra fantástica participa de los «conflictos» (Jelin, 2002) que en cada contexto convoca la memoria, como territorio de disputa ideológica. Y, tercero, que el empleo de la categoría implica necesariamente una transgresión frente a las convenciones de realidad histórica” López, 2024: 10).

Magdalena Perkowska, por su parte, sostiene que justamente la literatura ha permitido crear un espacio ficcional que vislumbra realidades antes no descubiertas e invisibilizadas por la historia oficial. Ámbitos como el espacio privado, las experiencias de mujeres, la representación de las culturas marginadas o anónimas, así como la alusión a la cultura popular, el cuerpo, la locura, el chisme, entre otros, decoloniza el imaginario histórico (2010: 147) y no

es, sino cuando se emplean otros registros, que estas preocupaciones, antes silenciadas, emergen.

La memoria, como sucede en la literatura centroamericana y de otras latitudes, suele estar presentada por los discursos de la disidencia de tal manera que serán las mujeres, los sujetos marginales como niños, adultos mayores, indígenas, negros, homosexuales, locos y toda suerte de personajes al margen del centro y embajadores de una diversidad cultural e identitaria, los que testimonian hechos que la oficialidad ha invisibilizado. Tal es el caso del crimen infantil que presenta el cuento de Nicté, pues a partir del asesinato de un niño asaltante se testimonia la atmósfera de violencia en la que se halla inmerso el contexto hondureño posterior a la guerra.

La ciudad maldita es un centro urbano que funciona como una matriz de desigualdades: hambre, violencia, necesidad y la posibilidad de ser “robado” o acechado no solo por individuos, sino por estructuras económicas y sociales que, de manera sistemática, naturalizan el crimen. El “territorio equivocado” que termina en balaceras y muertes arbitrarias alude a la tenencia y control de espacios marginales claramente demarcados y distinguen entre zonas de la ciudad de permitida movilidad frente a aquellas que la niegan, donde se concentran la pobreza, el crimen y el miedo.

El componente fantástico, no digamos inusual, pues queda muy claro que esta forma fantasmal del niño aparecido solo admite lo imposible, se muestra en la coexistencia del espacio criminalizado por parte de la voz narrativa —que sospechamos es la de una niña que con frecuencia ve personas fallecidas (“Me mira, tiene tristeza en los ojos. Usualmente, cuando les digo que se vayan, lo hacen. Pero este lo dejo estar”)—, con el espacio del niño muerto, asesinado de un balazo, quien se muestra sin reconocer su nuevo estado. El cuento se vale de una serie de umbrales como la puerta de la casa, la ventana que aparece/desaparece y el callejón

como paso entre lo doméstico y lo desconocido, al tiempo que el coche de los padres se vislumbra como un contenedor de vulnerabilidad, para aludir a lugares de transición en los que la perturbación de la niña es imperceptible.

El niño muerto funciona como un “hálito” que atraviesa estos umbrales, como si la frontera entre la vida y la muerte, entre la ciudad real y la ciudad de pesadillas, se desdibujara en la experiencia sensorial como una visión que “se queda grabada a fuego en los párpados” mientras el hambre persiste. Así el espacio de Tegucigalpa se vuelve una topografía de la culpa, del miedo y también de la memoria de tantas voces que no pudieron contar su historia. La voz narrativa no solo observa un cuerpo; observa un mapa de su propia responsabilidad y vulnerabilidad ante la miseria ajena. El espacio interior (recuerdos, imágenes, temores) se sincroniza con el espacio exterior (calles, mercados) a través de la figura del fantasma, como una voz testimoniante, tal y como lo justifica Álvaro López Fernández:

En relación con ello, uno de los entes más reiterados a la hora de encarnar esta intersección de lo fantástico y la memoria histórica en contextos narrativos ha sido el del fantasma. Todo proceso de memoria histórica supone el producto de una encrucijada entre diferentes temporalidades y su dimensión conflictiva (Traverso, 2019: 29). En este sentido, el espectro, como comunicante cronológico, supone un símbolo de memoria viva y muerta que nos interpela o, en palabras de Giorgi, habilita «otra memoria» en la cual «lo muerto intercepta, presiona, impacta en lo vivo» (2015: 15). Por sí mismo es capaz de generar «una poética de la ausencia» (Nuckols, 2020: 62), del duelo, en torno a su presencia imposible (2024: 11).

Este aspecto permite considerar el rasgo eminentemente ideológico que propone el texto al presentar esta incursión de la extrañeza como una suerte de denuncia. La persistencia de un muerto en el mundo de los vivos se vincula con manifestaciones de un problema irresuelto, en el que la ciudad de Tegucigalpa (aunque no exclusivo de esta ciudad) resulta ser un paisaje traumático, cuyo recorrido espacial expone la violencia estructural de la pobreza y la vulnerabilidad familiar; la persistencia del niño muerto en distintos umbrales de la vivienda y la calle funciona como una memoria que exige reconocimiento y justicia, articulando un espacio que es, a la vez, real e inusualmente inhabitable.

La literatura fantástica posmoderna, como se observa en el cuento de Nicté, propone una migración del castillo, la casa colonial, los bosques lejanos, las iglesias abandonadas, los espacios privados y poco concurridos hacia territorios abiertos como la ciudad, las calles, los espacios públicos, los lugares comunes desde los que se ofrece una experiencia de extrañeza y resignación. La ciudad es entonces un espacio de inseguridad ontológica. Junto a la pérdida de identidad, como rasgo propio de los textos con referencialidad urbana, se propone el espacio citadino como un locus hostil y provocador de soledad y ausencia familiar.

El niño muerto, desconocedor de su propia muerte, como un fantasma que no sabe que lo es, añora a su madre, a la hermana y al alimento y través de esa memoria, ya que: “Como comunicante cronológico y símbolo de una memoria a la vez viva y muerta, su figura no solo sirve de base para articular una categoría transversal como lo espectral; también puede conectar con la lógica de yuxtaposición de elementos extraños que estructura las categorías de lo raro y lo espeluznante de Mark Fisher (2018)” (López, 2025: 10).

Además de esta exteriorización del espacio, directamente relacionado con el tema de la memoria colectiva, también dentro del marco de la literatura fantástica escrita por mujeres prevalece la otra memoria, la individual, la subjetiva. En ella los espacios no serán la ciudad o los lugares abiertos, sino los confinados y simbólicamente asociados al ámbito femenino. El tema de la casa ha ocupado un importante desarrollo en las narrativas contemporáneas desde una posición más reivindicadora, dotándola de nuevos significados y convirtiéndose en una proyección de inquietudes actuales. Tal es el caso del cuento “Esta casa mía” tomado del cuentario *La anatomía de la casa* (2023) de la escritora costarricense Laura Zúñiga.

La primera publicación, tiene amplios matices de lo inusual, aunque no abandona lo fantástico. Cuenta la historia de una mujer inmersa en una mala relación de pareja. Años antes, ella cometió adulterio y producto de ello nació José. Como una estrategia para revivir el

matrimonio fallido con su esposo Ariel, deciden construir una nueva casa y a partir de ahí la narradora propone este espacio como una expansión de sí misma en donde guarda sombras, soledades e imaginaciones.

La mezcla entre la construcción de la casa y la debacle emocional por la culpabilidad del adulterio y la resistencia al perdón, por parte de Ariel crean en la voz narrativa una crisis en la que la locación da cuenta del ciclo de violencia en el que ella vive y la indiferencia de su núcleo familiar ante lo que ella experimenta. A lo largo de la historia, la casa se vuelve un escenario que por más que se intenta enmascarar con la compra de muebles, diseño de interiores y limpieza excesiva no disipa sus preocupaciones en torno a su rol como mujer, la maternidad, su infidelidad, las tensiones de pareja y la creciente culpabilidad que le corroe.

En el cuento se presentan tres agentes que tienen un alto protagonismo para definir la sucesión de hechos: 1. La casa como ente vivo, entidad física y simbólica que afirma las inquietudes de la voz narrativa y que actúa como una especie de prisión; 2. Ariel, el esposo violento que ejerce todo tipo de control sobre ella, que adoptó por obligación al hijo del adulterio, que toma las decisiones de la construcción de la casa y que aplica la indiferencia como castigo conyugal; 3. José, abandonado por su padre biológico, el hijo de la relación impropia, sobre quien recae la maldición y sufre la misma transformación decadente que la casa como pago por los pecados de su madre. Tal es como se muestra la proyección intimista de la narradora sobre el espacio, del que se apropia como único refugio ante la pérdida de los ideales incumplidos en su papel como mujer:

Hace 10 años vi el terreno vacío, un lote para imaginar utopías: una sala, una biblioteca, hijos en el jardín, mascotas en el césped; una vida plena al lado de planes e hipotecas. Tuve un compañero que soñaba conmigo cosas similares, ilusiones tejidas en la rueca de Penélope, pero él era la mortaja y yo la reina desfilando lo que nunca fue.

La vivienda lentamente se fue erigiendo de block y cemento, un pilar y otro. En esta venía levantando, en cada centímetro, las sombras de la tarde que se escapaban, las gotas de lluvia estancadas en los cimientos. Es el lugar tuvo desde el inicio una marca indescriptible, una señal de huida nunca vista en ese tiempo o, al menos, no que quisiera ver o entender (Zúñiga, 2023: 9).

El síntoma que revela la descomposición del hogar y de la protagonista tiene que ver con la destrucción de la locación y la creación de lo imaginario que (de acuerdo con la propuesta de Carmen Alemany podría identificarse con lo inusual) habita dentro de ella: el dragón, los sonidos en las paredes, el hongo en el interior de la casa y las escamas en la piel de su hijo se yerguen como mecanismos simbólicos que demuestran el daño emocional y la sensación de encierro que experimenta esta mujer.

La soledad se unió como un huevo de dragón que, con el paso de los días, tomaba la forma de un ser, un ente con la mitad del corazón, porque la otra parte estaba en mí. Iniciamos el rumbo él y yo, un dragón y yo, sobreviviendo a esta indiferencia.

Muchas historias se fueron, mientras el de dragón dormía en el sótano imaginario. Ariel seguía con su modo despectivo y los chicos sólo eran chicos vestidos de azules y neones, bañados con la fuerza del tigre y la habilidad de una lagartija. Ariel era también casa. Si quisiera comenzar por describirlo a él, hoy cada rasgo se remitiría a la vivienda, sus puertas abiertas a quien deseara entrar, las luces de su cabello iluminaban por fuera y por dentro, escupían la oscuridad que se había tragado. Él, mi casa sin hogar, Su espalda el patio donde tiraba los desechos descabezados en mis manos.

Las noches eran la rutina absorbente. Ariel regresaba y conversábamos de lo acontecido en el día. La casa, mientras tanto, acumulaba los diálogos en las paredes; pero estos eran palabras inexpresivas, molidas por el cansancio. Nada nuevo: “¿Cómo te fue?, ¿quieres cenar?, mañana los niños salen temprano, mamá viene el domingo...”. Los muros empezaron a ensombrecerse o, al menos, así los miraba, del blanco luminoso pasó a un blanco grisáceo condenado como yo a los pocos instantes genuinos con mi marido (Zúñiga, 2023: 11-12).

A través del discurso metafórico no se busca desestabilizar la realidad como lo hace lo fantástico, sino ser consciente de procesos subjetivos ligados particularmente a los sujetos femeninos que terminan por representar:

(...) una realidad cotidiana, accidentada y abrupta, en la que los personajes no encuentran su lugar en el mundo. Asimismo, difumina los límites entre lo fantástico y lo real, una oscilación que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual. Pero eso sí, una realidad ambigua que permite al lector ubicarse en el umbral de la representación y decidir si es una realidad convenida o si puede habitar dos realidades al mismo tiempo, una realidad convenida o una fracturada. Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. Lo inusual vendría a ser una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Es en esta línea en la que creo se instala la narrativa insólita de nuestros días desde un fantástico que coquetea constantemente con la realidad. Es más, me atrevería a decir que este tipo de discurso, renovador, y que significa una vuelta de tuerca, es patrimonio de las narradoras y no tanto de los narradores que siguen unos cánones más ortodoxos cuando a este género se acercan; entre otros asuntos por los temas que ellas abordan, muy relacionados en ocasiones con temáticas afectas a lo femenino (Alemany, 2020: 8).

La cita anterior, sin embargo, más que asumirse como una justificante esencialista del cuento, funciona como una elección de lectura, de tal manera que cuando hablamos de lo inusual, no salimos del ámbito de fantástico; más aún se ha visto hasta aquí que en todos los cuentos analizados los rasgos discursivos atribuidos a lo inusual (narración en primera persona, propuestas de desdoblamiento, protagonismo de personajes femeninos, criticidad al sistema patriarcal, procesos de interiorización e incluso la proximidad realista y el escaso sentimiento de extrañeza), ya de previo los contiene el fantástico posmoderno.

En el cuento, por ejemplo, la alusión que se hace del dragón va adquiriendo cada vez mayor representación y proyecta la invasión de una desesperanza existencial ligada especialmente al remordimiento por el pasado y la crueldad del esposo. Este peso psicológico (que por lo demás es también parte de la literatura posmoderna como la autobiografía⁶⁸) favorece el hecho de que los procesos de metamorfosis en el cuento sean asumidos con mayor recurrencia, no así como admisibles en un plano de realidad extratextual. El cuerpo se torna una especie de receptáculo en donde crece, de manera visible, una invasión, ya sea vegetal o animal como muestra de una patología emocional.

Este cuento de Zúñiga se asimila a otras narrativas que han sido calificadas como inusuales como la novela *Moho* (2010), de Paulette Jonguitud Acosta, ya que produce una mutación corporal, no de la madre, sino de su hijo, quien a fin de cuentas es, igual que la casa, una extensión de sí misma. En la novela de la mexicana, por ejemplo, el moho posiciona el cuerpo de Constanza como una abrumadora manifestación de resentimiento, impotencia, miedo y envidia producto de una mala relación con su esposo Felipe, los celos hacia su sobrina, la

⁶⁸ Al respecto puede consultarse la tesis «Cuerpo y autoría en la escritura autobiográfica latinoamericana contemporánea: un diálogo diferido» de Carla Rodríguez (2021).

perturbadora relación con su madre y la imposibilidad de la maternidad, tal y como lo considera

Nieves Ruiz:

La casa se convierte en la metonimia de esos cuerpos insólitos como prolongación del mundo interior y habitáculo del cuerpo (2020:55). Es por lo que la piel toma un sentido especial como delimitación del Yo-cuerpo en las narrativas de lo inusual en donde la alteración cutánea siempre es síntoma de una psique alterada: vínculos materno-afectivos endebles, distancia con el entorno familiar, ensimismamiento. “Es decir, los afectos se distorsionan porque no están en su lugar correspondiente en la estructura del Yo, ya que el trastorno de la comunicación primaria del «piel con piel» ha sido interrumpida durante el proceso natural que desarrolla el sujeto en sus primeros años de vida (Ruiz, 2020: 59).

En el cuento se observa que la metamorfosis de la casa. que, poco a poco adquiere un tono grisáceo, incompatible con la blancura de la construcción en sus primeros días, propone una anatomía del hogar también en transformación. Más aún, estos cambios físicos del espacio también invaden a José quien, de manera paulatina, comienza a monstrificarse, e introduce la ambigüedad entre lo real y lo insólito.

Empezamos a ir a las farmacias, a los hospitales, a la homeopatía, a cada centro de salud alternativo o no, para encontrar una explicación “lógica” a lo que le ocurría a José, porque le empezó a doler cada vez más las láminas duras que le nacían cada tres días. Comenzaron por las piernas, luego brazos y al final, sólo quedaba su rostro sin poblarse de durezas. Sólo mi corazón en la casa sabíamos lo ocurrido, José se contaminó de lo peor de nuestras emociones al igual que la casa. No había nada que hacer.

Ariel, cada mañana, me volteaba a ver con más odio y la casa empezó a desprender las capas de pintura, luego polvo y más polvo. José, más piel y piel. Hasta que en una noche los gritos se apoderaron de la madrugada. El niño no soportaba la caída de los pedazos y al llegar a auxiliarlo, vi cómo su epidermis se desmoronaba sobre la cama (Zúñiga, 2023: 15).

El paralelismo que propone el texto entre la presencia de un dragón, el deterioro de la casa y el cambio corporal del niño se justifica en la necesidad de anular lo que provoca el desajuste emocional de la protagonista, para quien la maternidad vino a irrumpir en la supuesta felicidad inicial que tenía con su esposo Ariel, luego de su adulterio con Melvin. Esta forma particular de presentar la invasión de un ente ajeno a lo que figura dentro de los límites de lo real no resulta del todo insólito, pues como lectores ya hemos sido advertidos por la misma voz narrativa de traumas previos que perfectamente clarifican el escenario catastrófico que se avecina, lo cual puede ser compatible con lo señalado por Benito García-Valero:

En cuanto a la propuesta estética de lo inusual, hemos visto cómo introduce elementos fantásticos de carácter metafórico en nuestra misma realidad empírica, pues el lector concluirá, tras leer las novelas, que la mayoría de sus anécdotas hayan encaje con nuestras leyes naturales, y lo que había parecido fantástico era una manera de codificar una realidad íntima dolorosa y externa incomprensible que requiere de tropos alucinados, hiperbólicos o desgarradores para poder ser expresada en un ejercicio de ayuda a las narradoras a recomponer su identidad. Mientras que Kafka y otros neofantásticos lograron naturalizar lo maravilloso, las escritoras inusuales han logrado sobrenaturalizar el lenguaje para hablar de una realidad enteramente natural. Estas autoras comparten con el género de lo extraño el clima de incertidumbre pero se diferencian de éste en la propuesta estética, en el uso de un lenguaje manipulado para poder expresar fueros internos que son asediados por una realidad casi siempre enemiga o, al menos, duramente desafiante. Lejos de evadirnos de la realidad, lo inusual nos permite ir a su encuentro, armados con un lenguaje insólito que acaba por vaporizarse para dejar al descubierto toda su crudeza (García-Valero, 2019: 336).

Aspectos como la vulnerabilidad de José frente a su padrastro y al resto de sus hermanos, la avasalladora rutina doméstica del quehacer diario, la destrucción de la confianza matrimonial y la huida del amante, facilitan el intrusismo de lo insólito manifiesto en la casa como metonimia del cuerpo vacío y destruido. La evasión del esposo y con él la desintegración familiar sumado a la muerte del hijo como castigo y expiación de sus culpas, no es sino el culmen del cataclismo interior de la protagonista.

La casa sembraba en nosotros la ira. Comprar otra no fue suficiente. Los pleitos presentes como los camiones de verduras frente a las casas. El dragón con su ojo escarlata aparecía vigilante en las ventanas. Casa, casa, casa, hogar, maldito hogar.

A veces me levantaba abruptamente, iba por las llaves para escapar del recinto que me mortificaba, escapar con José, huir hasta donde el horizonte nos ocultara. Dejar a los otros niños, dejar de ser madre.

Entonces entraba en razón y caía en la cuenta de que no había marcha atrás, la vida continuaba; mientras la casa y José se tapizaban de escamas. Ariel empezó a revisar todos los días cuál era el motivo según él de la humedad o si más bien era la mala calidad de la pintura, un hongo, lo que fuera; sin embargo, yo sabía de dónde venía aquello el dragón (supuestamente en mi cabeza) empezó a apoderarse de la casa y de José (Zúñiga, 2023: 14-15).

Lo que empezó como un lote vacío termina por volverse una entidad que “habla” a través de fallos, ruidos y transformaciones cromáticas. La casa es, a su vez, un umbral entre lo interior y lo exterior que se torna especialmente frágil. Las paredes “guardan” voces, el exterior se invade por las grietas y el interior se desregulariza ante la caída de las expectativas propias y de las de los otros. La casa opera entonces como un microcosmos que demuestra jerarquías de género, control, vigilancia, rituales diarios y la presión de cumplir un ideal de hogar.

Las transformaciones corporales y espaciales permiten refractar la identidad de sus ocupantes e introducen una suerte de fantasmagoría de lo doméstico: ruidos, humedades, silencios “congelados” y objetos devienen como signos de un mundo que se interpreta desde la subjetividad de la voz narrativa desde donde se proponen todos los elementos ominosos como una manifestación de su propio cuestionamiento ético.

Quedé en shock al contemplar a mi hijo llorando de desesperación. La habitación también presentaba el mismo caso, en ambos, lo desprendido era similar a las escamas gruesas. Ariel y yo no sabíamos cómo actuar, el dolor no nos permitía pensar coherentemente. La casa rugía igual que un moribundo león. Nos miramos, los otros chicos salieron de sus camas atemorizados. José no hacía más que suplicarnos compasión. Lo abracé buscando su consuelo, pero cuando lo hice, la casa tembló fuerte, Ariel dijo entonces:

-Me llevo a los niños no sé qué va a hacer usted, pero me largo con mis hijos -y echó a correr.

La casa, convertida en dragón, seguía rugiendo. José solo se mantenía sobre la cama agonizante, su piel caía sobre la sábana ya cubierta de una sangre negra y los ventanales se taparon de una capa blanca y espesa.

Vi salir a mis otros niños y a Ariel por la puerta de frente, la luz de las ventanas se encogió, pero nosotros no huimos. José y yo fuimos casa, porque el cuerpo es la casa que habitaríamos (Zúñiga, 2023: 14-15).

El replanteamiento existencial de la protagonista se hermana con la presentación de un espacio que, lejos de ser solo escenario pasivo o refugio, se convierte en un lugar donde lo inesperado emerge y donde el ámbito doméstico funciona como laboratorio de lo social, entremezclando lo privado y lo público. A través de la casa, se examinan dinámicas de género, poder, vigilancia y control. Lo doméstico se convierte en un sitio de resistencia o de crítica frente a las estructuras patriarcales, a la vez que revela límites, secretos y deseos que la vida doméstica solemne tiende a invisibilizar, lo cual aplica tanto para la categoría de lo inusual, como para el fantástico posmoderno escrito por mujeres.

Los espacios que se emplean suelen ser archivos de experiencias, memorias y traumas. La casa, por ejemplo, puede albergar recuerdos que reconfiguran identidades y relaciones interpersonales (madre, hija, esposa, cuidadora). Habitar lo doméstico conduce al ejercicio de rituales a través de los cuales se vislumbra el rompimiento, paradójicamente, con lo cotidiano

y la normalidad, de tal manera que estos lugares se tornan determinantes para relevar estas subjetividades femeninas y marginales.

Para concluir este capítulo, se presenta a continuación la incidencia que tiene la preocupación metatextual como otro de los rasgos narratológicos de las literaturas no miméticas de lo fantástico y lo inusual. Desde esta perspectiva se incluyen algunas reflexiones en torno a la intertextualidad, la autorreferencialidad y el proceso de lecto-escritura.

2.1.4. *La metaficción fantástica en la narrativa breve centroamericana*

El concepto de metaficción en la literatura contemporánea ha adquirido una alta relevancia, dado que la conciencia de la escritura permite que el propio texto valore sus componentes estructurales, ideológicos, contextuales y receptivos. Algunas reflexiones como la artificialidad del mundo que recrea el texto literario y la capacidad autocrítica que este demuestra cuando es objeto de análisis, ofrece una variada perspectiva en la que se revisan sus propias reglas, los actantes que lo propician, las relaciones con la figura del lector y las interacciones con otros textos.

El clásico estudio de Gerard Genette *Palimpsestos. La literatura de segundo grado* (1989) plantea una tipología de la transcendencia textual a partir de la cual se establece una relación crítica entre un texto ya sea consigo mismo o con otro, tal y como se manifiesta en las siguientes cinco definiciones.

Intertextualidad: “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. La cual se puede presentar a través de la cita (forma explícita y literal), el plagio (forma menos literal y canónica), la alusión (forma todavía menos explícita y menos literal) (1989: 11).

Paratextualidad: “Está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones;

fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (1989: 12).

Metatextualidad: “Es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. (...) La metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (1989: 13).

Hipertextualidad: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora se injerta y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el hiper -y el meta-) o texto derivado de otro texto preexistente” (1989: 14).

Architextualidad: “Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación. En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica” (1989: 13).

Aunque exista ya cierta distancia desde su publicación hasta el recorrido de la teoría narratológica contemporánea, las tesis planteadas por Genette no dejan de perder vigencia. De esta tipología, las relaciones que más se muestran en las narrativas de lo fantástico posmoderno y lo inusual, y que tienen a nuestro haber más funcionalidad para la propia autorreflexión literaria son la primera y la tercera.

Tiempo después, estudiosas como Helena Beristían desarrollaron la idea de la estructura abismada de los textos definida a partir de los relatos insertos (intradiegéticos) que dialogan entre sí y que, a través de múltiples formas, amplían los espacios del relato. Estas estructuras pueden incluir relaciones de lo enunciado (un relato dentro de otro), de la enunciación (lo mostrado mantiene un semejanza o contraste con lo reflejado, puede ser una duplicación) y del código (se ofrecen señales al lector y puede revelar o no la génesis de la creación ficcional). Estas tres posibilidades tienen por lo demás un rasgo común que:

(...) consiste, pues, en que todas crean la ilusión de generar otro espacio (el todo con las partes de una obra dentro de la misma o dentro de otra obra), espacio en el que está implícita o explícitamente un espejo, una mirada, un juego de perspectiva; la actualización de contextos extra sistémicos que se introducen en pos de una expresión alusiva, o de una figurada; un personaje que es otro anunciador capaz de crear otro espacio con otro narrador, capaz, a su vez, de crear uno más, mayormente alejado; conformando así series escalonadas de expresiones acunadas unas

en otras (cómo sin enclave, encastre, traslape o dilatación). Su significado, o su ocurrencia como acciones, se distancian siempre, paso a paso, respecto del receptor ubicado en la realidad aural. Esta es el punto de partida de una serie de acciones que pasan en cascada, de un nivel a otro, tomando como tema ciertas partes o el todo del relato mismo (1993:241).

La metatextualidad entonces se comporta como un acto de mirarse a sí mismo para reduplicar el espacio de la enunciación y converger distintos niveles narrativos con fines específicos como la exploración de recursos lúdicos, la elaboración de elucubraciones teóricas y la reformulación de postulaciones ideológicas.

Mecanismos como el uso del espejo, desdoblamientos, refracciones, referencias explícitas a la formación de la ficción e incluso la ensoñación del narrador, atrapado por su propio relato, son caminos altamente transitados por los textos contemporáneos. Pese a la similitud de ambos (el sentido no mimético de la literatura fantástica y lo metafictional) debe tenerse presente la diferencia entre los conceptos de metatextualidad y metafiction, los dos útiles para el propósito de este apartado.

Hago un breve paréntesis para aclarar una diferencia conceptual de dos términos que muchas veces se usan como sinónimos y que requieren de una precisión en torno a los juegos de escritura de los textos actuales. Entiendo lo metatextualidad como la capacidad que un texto tiene de trazar un vínculo de un texto con otro, estableciendo una revisión crítica ya sea de manera explícita o implícita. La metafiction es aún más compleja porque se adentra en la actitud autoreflexiva sobre la naturaleza de la ficción y los mecanismos narrativos que implementa. Este tratar de entender cómo opera la ficción implica que el texto se mire así mismo y reflexione sobre el proceso de escritura, los efectos de la lectura, la separación con el plano de lo real y la ejecución de los recursos verosímiles. Es decir, puede entenderse que la metatextualidad es una forma de metafiction e incluye fenómenos como el comentario, la relación del texto con el discurso, la paratextualidad, la intertextualidad o la consideración de aspectos ligados a la escritura, así como al género literario.

La propuesta de Antonio Gil ofrece una clarificación mucho más amplia, pues se concibe la metaficción como la tematización de la propia ficción en una narración, ya sea a través de una representación discursiva (la enunciación) o una duplicidad del proceso de ficción, a modo de un relato en segundo grado.

Nuestro punto de arranque será el siguiente razonamiento: si la ficción, en la narrativa, es la representación de un acto de lenguaje, que implica la representación, en el relato, de un narrador, una narración y un destinatario de esta; la metaficción consistirá en la tematización de alguno o de todos estos elementos en la narración, es decir, su conversión en contenidos del discurso, en historia. O, formulando la definición con una mayor adecuación pragmática, la metaficción es, de nuevo, la representación de esa representación de acto de lenguaje. La duplicación del proceso de la ficción. De ahí la tan frecuente imagen de juego de espejos con que ha solido simbolizarse. La percepción más inmediata de este tipo de relato en segundo grado, es que la novela habla de sí misma como tal ficción, o comenta el hecho más general de producir ficciones. Estos componentes, autorreferencial y autorreflexivo, respectivamente pueden constituir la base de una primera clasificación del fenómeno:

Por una parte la autoconsciencia como reflexión poética, (en el doble sentido de la palabra), en torno al quehacer literario y creador, o como búsqueda del significado último de la ficción o de su estatus ontológico; Por otra parte, la autorreferencialidad como actualización narrativa de esa reflexión, como ejercicio retórico encaminado también a la actualización comunicativa de la ficción, esto es, a la igualación del tiempo y del espacio del discurso, el relato y la historia: un espacio donde confluyen, ficcionalizadas, la enunciación, lo enunciado y la virtualidad de su recepción en la lectura (Gil, 2001: 53).

Asimismo, para este autor, siguiendo la clasificación de Jakobson, también se pueden establecer tres niveles que permiten la reflexión en torno a la idea del metalenguaje: lo metalingüístico (comentarios sobre el código literario y su uso); lo metatextual (comentarios que señalan la creación, la recepción o la estructura del texto (incluye indicios de género, repeticiones, interrupciones, etc.); y lo metaliterario (metaficción propiamente dicha: reflexión explícita sobre la literatura dentro de la obra, lo cual engloba legibilidad, pautas de lectura y dinamización de los códigos literarios).

Para Gil, además, “si consideramos separadamente los tres planos estructurantes del acto narrativo (discurso, relato y narración) como trasuntos de los niveles narrativos en el nivel pragmático y combinamos los tipos generales de representación (metadiscursividad y metanarratividad), con los tres niveles narrativos (extradieгético, dieгético y metadieгético)”

(2001: 72), se podría crear una tipología que conduce a las siguientes posibilidades que, con frecuencia, pueden identificarse en la textualidad posmoderna, incluidos los ejemplos fantásticos:

- *Metadiscursividad extradiegética*: dada a partir de un autor omnisciente (autor-demiurgo) que está por fuera del relato que cuenta y se dirige a un lector implícito.
- *Metadiscursividad diégética*: dada por una voz autorial que está dentro del mundo narrado como sucede con las memorias y la autobiografía.
- *Metadiscursividad hipodiegética*: dada por autor que, además de narrar una historia, aparece en una historia anterior o en un nivel narrativo más alto (es un personaje que ya sido contado).
- *Metanarratividad extradiegética*: dada por un autor que le atribuye a la voz narrativa estar dentro de la propia narración (personaje-autor).
- *Metanarratividad diegética*: dada por un autor que se asume como narrador diegético que busca “la absorción de la novela en su discurso”.
- *Metanarratividad hipodiegética*: dada por autor desconocido para sus personajes, pero del cual ellos tienen conciencia y del que se saben juguetes de ficción. (Gil, 2002: 72-79).

Justamente esta diversidad de categorías, permiten considerar que la relevancia metaficcional es una preocupación teórica constante que incide en la organización narrativa y es devenida de los propios textos literarios que, desde estrategias como el recurso no mimético, se proponen como mecanismo de descolocación de lo real, pues, si se quiere, la conciencia del arte, de la escritura y de la representación no es algo que suela ser usual en el plano cotidiano.

Lauro Zavala, por ejemplo, respecto a esto último considera que la metaficción trasciende el ámbito que debería ser de lo literario, pues cuestiona el hecho de que la literatura solo se debe a una representación de la realidad de tal manera que cuando la metaficción opera en el plano diegético, es decir, se presenta como un tema sobre cómo el acto de leer o escribir, ejerce su propia autonomía. Por lo tanto, se proponen varias fronteras o límites con los cuales el texto metaficcional es, en sí mismo, un acto irruptivo. Cuando lo que se busca es diluir los patrones de la convención, se emplean recursos como la parodia (ya sea de temas o géneros literarios); cuando se rompe con las fronteras de la escritura, se implementan juegos del lenguaje.

Este autor, siguiendo a Linda Hutcheon en *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* (1980) también establece una distinción entre la metaficción diegética y lingüística, distinta de la tematizada y actualizada. Según Hutcheon la metaficción es la ficción consciente de sí misma que permite dar a conocer cómo se construye el texto y cómo puede cuestionar sus propias reglas, convenciones y la ilusión de realidad. La voz narrativa y el acto de narrar se hacen visibles, lo cual problematiza la naturaleza de la ficción en lugar de ocultarla. Estas conceptualizaciones sobre la metaficción permean la literatura fantástica a partir del examen de los recursos de la intertextualidad, la construcción de lo fantástico (efecto inquietante) autorreferenciado, y la representación del lector y el efecto de lectura.

Ahora bien, para estos aspectos metatextuales, considero que no existe una diferencia radical entre la conceptualización de David Roas para definir lo fantástico posmoderno y la noción de lo inusual de Carmen Alemany, lo cual probaría el hecho de que, en realidad la diferencia en el uso de ambas categorías se asocia, sino exclusivamente al menos sí de manera clara, con la admisibilidad de posibilidad (para lo inusual) o imposibilidad (para lo fantástico). Comparemos para ello la siguiente cita sobre la metatextualidad en donde se ve que los recursos de lo fantástico posmoderno no son distintos de los evocados por lo inusual:

Intentar describir lo que es por definición indescriptible supone el empleo de una «retórica de lo indecible¹¹²», una maquinaria textual que permite la irrupción de lo imposible en el mundo ficcional. Se trata de un conjunto de marcas textuales que señalan la excepcionalidad de lo representado. Estrategias discursivas (y también temáticas) que Bozzetto¹¹³ denomina «operadores de confusión» y que intensifican la incertidumbre ante la percepción del fenómeno imposible: metáforas, sinécdoques, comparaciones, paralelismos, analogías, antítesis, oximorones, neologismos y expresiones ambiguas del tipo «me pareció ver», «creo que vi», «era como si», así como la utilización reiterada de adjetivos fuertemente connotados, como «siniestro», «fantasmagórico», «terrorífico», «increíble» y otros de ese mismo campo semántico. Es lo que Mellier¹¹⁴ llama «lo fantástico de la indeterminación»: la escritura y los procedimientos narrativos vuelven ambiguas las notaciones del texto mediante la imprecisión expresiva. Ello intensifica la percepción del fenómeno fantástico como un imposible.

Esa retórica de lo indecible también posee una evidente dimensión autorreflexiva, pues son constantes las representaciones críticas de la enunciación y de la propia actividad narrativa («Es imposible describir...»), así como los juegos con la metaficción, recurso muy frecuente en la narrativa contemporánea en general. Como dice Mellier¹¹⁵, la metaficción designa unas estrategias textuales que ponen en crisis la ilusión de realidad que postula la mimesis: exhibiendo su naturaleza puramente lingüística e ideológica, las representaciones del texto son deconstruidas.

El fenómeno fantástico es un desafío a la escritura. Así pues, el discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, en muchas ocasiones se vuelve vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras (comparaciones, metáforas, neologismos), tratando de asemejar tales horrores a algo real que el lector pueda imaginar (Roas, 2011: 129-130). (El subrayado es nuestro)

Alemaný propone por otra parte que lo inusual crea un juego de dualidades desde las cuales se debaten binomios como los de “verdad-mentira, realidad-ficción⁶⁹ y fantasía-realidad”, al emplear ciertos recursos como los que considera Luz Elena Zamudio (2014:5) para definir la narrativa de las autoras mexicanas contemporáneas (la intertextualidad, la reescritura, la reinterpretación del canon, la metaficción y ciertos tropos). Este punto de partida es fundamental para señalar que buena parte de la literatura de lo inusual hace eco de los mismos recursos metatextuales de textos no miméticos posmodernos (lo fantástico, la alta fantasía, la ciencia ficción u otros), por ejemplo, el empleo de la intertextualidad.

Brevemente señalo que este concepto fue planteado por Julia Kristeva, quien redefine la idea de relaciones textuales ya propulsadas por Bajtín desde la noción de *dialogismo* (relaciones recíprocas de comunicación) y de la aceptación de ajenidad discursiva que invade el texto y crean las relaciones semánticas, a partir del intercambio continuo de voces (heteroglosia). Roland Barthes, hermanado con estas ideas, había establecido que el texto no es sino un espacio de lectura en donde la intertextualidad se da cuando diversos discursos coexisten y el lector activa múltiples interpretaciones. Con la descentralización de la “autoría”, el significado no está fijado por una única voz de autoridad, sino por la red de significaciones que el lector es capaz de activar cuando reconoce esa circularidad.

Kristeva se propone que dentro del texto (lugar donde se cruzan los enunciados) emerge una serie de sistemas significantes, cuyo compendio de citas constituye una filial cultural que

⁶⁹ Esta dicotomía pierde sentido cuando se parte del hecho de que todo en el texto fantástico es ficción, aun la idea de realidad, por más objetiva o cercana a lo cotidiano que se crea, no es parte de la realidad extratextual.

permite la interacción entre textos, voces y tradiciones, sin que exista necesariamente una jerarquía: “(...) todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Kristeva, 1997: 3).

Esta concepción además no carece de carácter histórico (sobre todo con el concepto de ideologema posterior que se adjudicó a otros códigos como las artes plásticas), pues lejos de una posición esencialista sobre el funcionamiento del intertexto, este adquiere un singular sentido de contextualización sociocultural durante el siglo XX con las teorías posestructuralistas que ha sido aprovechado por las literaturas actuales. Cito por caso el microrrelato de la costarricense Laura Zúñiga “Baronesa”, publicado en la colección *Breves espacios del miedo* (2022):

Una tal Pizarnik me contó en sueños sobre su amiga la baronesa sádica. No quise decirle que ya la conocía, que había renacido en mí, una noche de pesadillas. No le dije, aunque tuve que haberlo hecho.

Esa noche mientras compartíamos, la luna menstruó y se puso completamente roja. – Mal augurio – dijo mi compañera.

La historia de la baronesa de Pizarnik no tuvo que haberse repetido, lo sé, pero ya ella me habitaba desde hacía tanto tiempo que no supe cuando la sentí natural.

No le advertí que la baronesa estaba dentro de mí poblando cada una de mis células y glóbulos.

No le advertí que a la baronesa le gustaba devorar cabezas antes de intimar.

Fue tarde cuando Alejandra lo supo. (Zúñiga, 2022: 25).

Lo primero es que esta relación entre el componente intertextual y el microrrelato es un rasgo que teóricos como Violeta Rojo han señalado como ineludible debido a que la brevedad obliga a ampliar el campo de significación a través de marcos referenciales que se logran gracias a la conexión de textos favorecidos por la economía lingüística propia del relato brevísimo. Otros autores como Lauro Zavala también señalan que el uso del intertexto cumple una doble funcionalidad: es un recurso posmoderno cuando el hipotexto reactualiza y recupera la historia; y es un recurso moderno cuando el hipotexto recicla un texto en particular. En todo caso, en ambos, la idea de la reelaboración es la razón que justifica su incorporación en el nuevo texto.

David Roas también aborda el microrrelato (el cual no significa un género distinto al cuento, sino un relato hiper breve) e indica una serie de rasgos que incluyen esa interconexión entre textos: los *discursivos* (narratividad, hiperbrevedad y, como complemento a este último, concisión e intensidad expresiva, además de fragmentalidad e hibridez genérica); los *formales* (trama sin complejidad estructural, personajes con mínima caracterización psicológica o con uso de personajes tipo, espacios esencializados o concretos, elipsis temporal, ausencia de diálogos, finales sorprendidos o enigmáticos, relevancia del título y experimentación lingüística); los *temáticos* (en los que explícitamente señala “intertextualidad siempre entendida aquí como diálogo paródico con otros textos” (Roas, 2010a:14), además de la metaficción, la ironía, la parodia, el humor y la intención crítica); y los *pragmáticos* (donde predomina el impacto en el lector y exigencia de un receptor modelo). (Roas, 2010a:18).

Debo aclarar que ninguno de estos autores considera lo intertextual como exclusivo del microrrelato, pero sí un mecanismo que refuerza el sentido del texto. En el caso que nos ocupa no es extraño sospechar que, si lo fantástico hace uso del microrrelato como medio, esta contenga todas las características antes señaladas por Roas, incluida, por supuesto, la conexión de tradiciones y textos.

Más aun, a través de la intertextualidad, en la novísima narrativa breve, no solo desde la modalidad antimimética, es frecuente que la alusión de otros textos en cuales se problematicen aspectos como: la escritura de mujeres; la monstruosidad de la violencia patriarcal; la heterogeneidad para representar el mundo interior desde lo incompresible y lo extraño; la complejidad de la experiencia femenina; la empleabilidad de los recursos literarios para dar cuenta de la ambigüedad liminal entre la realidad y lo insólito como la metamorfosis, el desdoblamiento, la metaforización del lenguaje y el uso de la prosa poética, hiperbólica y llena de tropos; la narrativa esquizoide y la reescritura del canon, entre otros.

Parte de esta síntesis argumentativa se halla en el cuento de Zúñiga que, de manera muy sutil, evoca la tradición fantástica ya iniciada por Alejandra Pizarnik con el texto *la Condesa sangrienta* y presenta desde el título un puente entre ambos mundos narrativos: la vida de la poeta y la ficción del cuento. “La baronesa” como figura transtextual se propone como una “devora cabezas” que desde el arquetipo fantástico se asimila a la metáfora de la escritura que consume, disuelve o transforma sujetos.

El texto escrito por Alejandra Pizarnik es una traducción libre, cuasi original, del poema en prosa previamente escrito en francés por Valentine Penrose en 1962 (Erzsébet Báthory la *Comtesse sanglante*). *La condesa sangrienta* (1966) de la autora argentina fue publicado por primera vez en la Revista *Testigo* y toma como inspiración la monstruosa y legendaria figura de Erzsébeth Báthory, personaje histórico del siglo XVI, acusada de asesinar a más de 600 muchachas para saciar su sed de belleza y juventud⁷⁰. La crítica además de señalar la innovación del poema a nivel temático rescata su carácter fragmentario y la utilización de corrientes vanguardistas como el surrealismo.

A partir del uso de una arquitectura fantástica, poblada de espejos y duplicidades, Pizarnik crea una obra original que es alimentada, a su vez, por la intertextualidad del texto francés, haciendo de su poema una lectura propia. Esa trasgresión es aplicada por Zúñiga en su microrrelato desde una especie de desdoblamiento entre Bathory, denominada como baronesa

⁷⁰ Pese a que existen documentos legales que autentifican el proceso seguido en contra de la condesa en 1614 y del que ella se declaraba libre de toda culpa, mucho se ha dicho de una posible enemistad político-familiar que de algún modo incrementó la acusación en contra de Erzsébeth. Una vez que muere su esposo Nadasdy, Erzsébeth se convierte en una acaudala feudal y su primo, Gyorgy Thruso, mientras tanto ocupa la silla de primer ministro de Hungría y su tío, Istvan, en el rey de Polonia. Los enemigos sobran. A diferencia de las historias oficiales sobre homicidios donde se da cuenta de los crímenes, la voz narrativa de la *Condesa Sangrienta* cuenta la historia sin olvidar que el asesino es una mujer y que como ser humano sus acciones responden a su propia situación. Este carácter narrativo es lo que permite que al final del texto la condesa sea más humanizada que bestializada y que en parte su culpabilidad se reduzca a la mitad, pues la otra parte puede ser causa del difícil contexto sociohistórico en el que le tocó vivir.

en el relato y la voz narrativa, con la propuesta de una rescritura del clásico tema del vampirismo, esta vez practicado por una mujer.

La versión sintética del mito bathoriano de Zúñiga propone una nueva inclusión en la triada previa (Bathory, Venrose y Pizarnik), en la que ahora se cuela otra mujer que juega con la supuesta ingenuidad de la argentina y rencarna la actualización del mito al ser ella la nueva condesa. Como era de esperar el texto se muestra fiel al imaginario fantástico desde temas como el sueño, la noche, la luna y el augurio con fuertes evocaciones al mundo femenino, como la menstruación que, como acto liberador, permite trazar la goticidad desde aspectos como la locura, la crueldad, el canibalismo y la pesadilla (Calvo, 2024: 215).

Desde los hipotextos evocados: el húngaro, el francés y principalmente el argentino, se propone una duplicación de la voz narrativa que, en apariencia, es tomada por la baronesa como una resonancia de la tradición de la mujer demonio y posesa de la que se desprende el acto de escritura. La narradora está leyendo su propio cuerpo a través de un archivo de textos anteriores, una práctica kristeviana de lectura del yo como archivo de intertextos que llegan a partir del mundo onírico, un arquetipo frecuente en las narrativas fantásticas posmodernas.

La pesadilla, la noche, la luna que sangra y la febrilidad son metaforizaciones de un acto introspectivo de lectura-escritura que demuestra la transgresión de fronteras entre sueño y vigilia, entre personaje y autora, tanto que la voz narrativa advierte que igual que la baronesa, le gusta el acto de devorar cabezas y que Pizarnik se ha dado cuenta muy tarde. Esa metáfora de engullir, desde nuestro haber no es más que el acto simbólico de tomar la tradición y apropiársela en una suerte de vandalismo textual: al entrelazar la figura de Pizarnik y una “baronesa” dentro de la propia narradora, el texto podría explorar cómo la voz femenina y las memorias traumáticas se citan y se reconfiguran. Como ya lo señalaba Kristeva, el intertexto no es neutral; puede descentrar, criticar o desestabilizar discursos dominantes, especialmente sobre la memoria y el canon.

Justamente es el carácter transgresor de la forma en primera instancia (como poema en prosa y como traducción libre) y del contenido en segundo lugar (desde una vampiresa que asesina con crueldad), que revierte todo el estamento patriarcal al fungir como una tirana de

hombres y mujeres, que manifiesta un apetito sexual incontrolable y con deseos de dominación permanente, que acude a la necromancia y brujería⁷¹ como forma de conocimiento, lo que justifica la eficacia del intertexto en el contexto de la nueva actualización que el texto de Zúñiga propone.

La Condesa Sangrienta como hipotexto presenta también a la voz narrativa como un personaje que, además de melancólico, vive de la soledad y de un ensimismamiento que no es sino una clara representación narcisista. Tal y como se presenta en el cuento “La baronesa” la imagen del espejo y la autocontemplación se establecen como efecto recíproco que tiene su correlativo en el acto de escritura cuando afirma: “No quise decirle que ya la conocía, que había renacido en mí, una noche de pesadillas” e incluso cuando se increpa por repetir nuevamente la tradición: “La historia de la baronesa de Pizarnik no tuvo que haberse repetido, lo sé, pero ya ella me habitaba desde hacía tanto tiempo que no supe cuando la sentí natural” (Zúñiga, 2022: 25). No es sino con la muerte (figurativa) de Pizarnik que puede renacer la voz narrativa vampírica.

Este proceso de autoconciencia tiene como propósito construir la dimensión perversa desde la subjetividad femenina, cuyo antecedente se arrastra desde la versión de Pizarnik con temas como la locura, el erotismo (lésbico y sádico) y el canibalismo-vampírico, todas asociadas con conductas patológicas. Este mecanismo entonces termina siendo un reconocimiento a la tradición, como lo señala Roas:

⁷¹ Según el texto de Pizarnik ni el satanismo ni la práctica esotérica estuvieron ausentes de la vida y de la familia de Báthory. Los conocimientos de Darvulia no son sino saberes populares que ella pone en práctica, así, por ejemplo, se dice que Erzsébeth siempre mantenía en su corazón una plegaria con la cual invocaba el nombre de Isten (la diosa de los gatos) y pedía que sus vengadores felinos tomaran los corazones de aquellos a quienes quería destruir. La incursión de elementos ocultistas es principalmente el motor de la creación ficcional en *La condesa sangrienta*, pues es la que dota de poderes superiores a la sangre humana, considerada como fuente de vida y de juventud. Es imposible creer que sin el conocimiento de magia negra que poseyó Erzsébeth y sus criados se hayan podido perpetuar los más de 600 crímenes de jóvenes campesinas de las que, valga decir, nunca se tuvo exacto registro por considerarse plebeyas. La práctica de esta magia fue otro de los factores externos que motivaron la conducta de Báthory y que son también los móviles a partir de los cuales se introducen los elementos temibles en la narración.

Sin ahondar demasiado en la cuestión de la intertextualidad (hoy podría afirmarse que todos los textos se producen desde una *necesaria*, obligada, vinculación con *otros* textos), basta advertir que es un procedimiento recurrente en la novela y el cuento posmodernos: como advierte Linda Hutcheon, la narrativa posmoderna establece una relación con la tradición literaria combinando el homenaje al pasado (el pastiche) con la revisión satírica de este (reescritura paródica), como vía para impugnar la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto, la coherencia y las fronteras entre discursos, géneros, artes, disciplinas... (Roas, 2010a:18).

El erotismo, por su parte, se encuentra claramente ligado con la locura y con la muerte, pues en la narración adquiere connotaciones maniáticas y perversas. El sadismo, la crueldad y el goce por y desde la muerte dan cuenta de un personaje en claro contraste con la lógica patriarcal que espera ser más ángel que un demonio en el plano sexual. El gusto por la sangre y los cuerpos humillantemente desnudos, la animalidad de las crisis eróticas, solo satisfechas con los sacrificios de las jóvenes y los elaborados mecanismos de tortura no son sino formas de una sexualidad misógina que definen los rasgos de la baronesa, reescrita por la propuesta de Zúñiga como una actualización que no deja de tener sentido en la literatura posmoderna.

El segundo aspecto que me parece relevante destacar respecto a lo metaficcional es el uso de la autorreferencialidad. Ya he señalado que los estudios de lo fantástico posmoderno también sostienen un importante debate sobre la utilidad de la ficción y de cómo está permite explorar una serie de reflexiones que cuestionan lo que hemos creído y construido de lo real. Incluso, muchos de estos cuentos usan como tema central referirse a los propias inquietudes que provoca lo fantástico y con frecuencia se apela de manera directa a las emociones o efectos psicológicos que evoca: por ejemplo, el miedo, el asombro, la angustia, la incompreensión, la curiosidad, la perturbación.

Un claro ejemplo de ello es el cuento “El horror sería” de la escritora nicaragüense Marianela Corriols, publicado en la colección *Mujeres de miedo que cuentan* (2019). Con un sugerente título, el relato presenta una reflexión sobre lo que creemos del horror y de cómo se deposita erradamente en expresiones artísticas una pasión que más bien traspasa la naturaleza humana de principio a fin.

El cuento, anticipo, además de permitir una lectura desde la preocupación estética en torno al efecto del horror, es una crítica directa al sistema político actual nicaragüense, el cual, como toda dictadura, opera desde la creación de un horror sistemático y no solo ficcional. Es a través del uso de un lenguaje alegórico y una narrativa esquizofrénica que se opera el miedo metafísico propio de lo fantástico, pero desde el cual emerge la experiencia también de un horror natural. El cuento comienza planteando una pregunta estética inicial:

-¿Cómo podrías definir el horror?- me preguntas mientras hacíamos fila para comprar boletos en la taquilla de la Cineteca de Ciudad de México. En ese entonces yo era tan feliz, que esa palabra -horror- no cabía en mi vida. Pensé en mis adentros, amorío, el horror sería perderte, no tenerte más entre mis brazos, no sentirte nunca más” (Corriols, 2019:12).

A partir de aquí se narra una especie de paralelismo entre la pérdida amorosa de la protagonista, su desdoblamiento como personaje de películas de terror y la persecución política que sufre por ser ideológicamente incompatible con el gobierno. La principal película a la que se hace mención y con la cual se establecen más analogías es *Psycho*⁷², una de las más famosas producciones de Alfred Hitchcock basada en la novela de Robert Bloch, ejemplo claro del recurso intertextual ya antes mencionado. Más aun la reflexión inicial del cuento sobre qué entendemos por horror conduce a un ejemplo de esto que podemos llamar “la autoconciencia estética” como mecanismo metaficcional desde la que se permea una interesante discusión sobre el efecto del horror, pues todo el cuento revela justamente las consecuencias que este tiene para psique de la protagonista.

⁷² La película cuenta la historia de Marion Crane, una secretaria joven, que roba una gran suma de dinero de su jefe para empezar una nueva vida con novio enamorado Sam Loomis y huye a un motel en donde conoce a Norman Bates, un hombre tímido y reservado que vive bajo la influencia de su dominante madre. Posteriormente, Marion es asesinada brutalmente en la ducha de la casa de huéspedes del Bates Motel por una figura vestida de mujer que se revela más tarde como la madre de Norman. Tras la desaparición de Marion, su hermana Lila y un investigador privado llamado Arbogast siguen la pista hasta el motel. Arbogast también es asesinado, y el sheriff Sam Loomis (el novio de Marion) continúa la investigación. En una escena central, la psiquiatra de Norman revela que Norman padece una lesión mental severa llamada personalidad dividida; su madre murió años atrás, pero el joven ha asumido su identidad para mantener una relación simbiótica con ella. Finalmente se revela que el "fantasma" de la madre controla a Norman; los asesinatos recientes fueron cometidos por la personalidad de la madre desdoblada en Norman y este es detenido y es presentado como un caso de desequilibrio mental extremo. El filme concluye con un cierre de la historia a través de la voz en off de la psiquiatra (en algunas versiones) y la indicación de que Norman Bates es capturado y sufra un tratamiento; la escena final sugiere la persistencia de la doble personalidad.

Conforme avanza la narración se sugieren ensoñaciones sobre escenas de la película como la visita al Motel Bates, la caída de gaviotas, el picoteo de ojos por cuervos que estaban en toda la ciudad y el apoderamiento de unas fuerzas oscuras que antes fueron buenas. Esto último opera como una directa alusión en contra de la dictadura actual de Nicaragua.

Luego del triunfo de la Revolución a cargo del Frente Sandinista de Liberación Nacional, uno de sus líderes: Daniel Ortega ha trocado su papel de libertador a dictador. Ejerce desde 2007 un gobierno autoritario, con cientos de atropellos constitucionales, censura a la prensa, expulsión de detractores, asesinatos a civiles con incursión de fuerzas paramilitares, imposibilidad de reuniones y marchas, ataques a universidades, hostigamiento a órdenes religiosas y otras múltiples vulneraciones a la democracia.

Además de la referencia a Hitchcock, la protagonista menciona que muchas veces se visualiza actuando también en las escenas de filmes como *Frankenstein* o *El Resplandor*, de Stephen King, todas siempre en situaciones de ataque y amenaza y acompañada de su novio, a quien asoció con las películas de horror. No fue hasta que se produjo la separación amorosa que la mujer cree saber qué es el horror, uno que es peor que la más mala de las películas del género, pues le hace consciente la vida en sí misma es más dolorosa que la ficción:

Y entonces sí, en honor a tu ausencia, puse atención al horror del asesino Norman Bates, ahora a todo color, toma tras toma, las secuencias irreales intercaladas con las del asesinato. Pero mejor hubiera visto otra vez la película original, porque ésta fue malísima, aunque el horror también se cuele en una película mala, así como se cuele en la propia vida, en tu propio país, en tu propia ciudad, como si nada, como si no pudiéramos explicar cuál fue la causa o peor aún, prevenirlo. (Corriols, 2019: 13).

Con pocas pautas para el lector, la narración luego de explicar la afinidad con las películas de horror, cuenta —como si ya no fuera parte de una trama cinematográfica ni un desvarío onírico— que por emergencia fue de visita, tras años de separación, al pueblo de su antiguo novio, con quien lleva separada ya 25 años.

Era un pueblo desolado, lleno de pájaros negros, con poca infraestructura y calles solitarias. En una de ellas y por accidente casi atropella a su antiguo novio con quien se encuentra de manera furtiva y, como si de una película ya conocida se tratara, todo renace en el Motel El Paraíso. A partir de aquí la historia empieza nuevamente a combinar escenas de la película *Psycho*: pájaros cayendo sobre su auto, la huida espectral de su novio y la aparición de una amiga de su infancia, similar a la actriz Janet Leigh (que encarnaba a Marion Crane en la película).

Es claro que todo el relato anterior ha estado intermediado por una narrativa esquizofrénica sobre todo porque el diálogo con su amiga Janet le revela que ha estado antes con un muerto (su novio ausente) y le recuerda su vida como estudiante de medicina y la atención que hicieron a todos aquellos cuerpos anónimos de la guerra.

—¿Te acordás de los muertos que teníamos que embalsamar cuando éramos estudiantes de medicina? Apenas si sabíamos en segundo año de la carrera adonde quedaba la vena femoral y teníamos que adivinarla para inyectarles formalina a los milicianos muertos —me dijiste. Era como si hubiéramos hablado ayer del horror de la guerra. Recordaba al muchacho en uniforme verde olivo que llegó con la espalda destapada por un disparo de RPG7, a quien preparé sin saber cómo hacerlo para que su cuerpo inerte llegara sin descomponer al regazo de su madre a trescientos kilómetros de mi puesto médico. Y yo, con mis flamantes diecinueve años, aún estudiante de medicina, estrenándome como jefa de puesto médico de un batallón de reservistas en plena guerra, en las montañas del norte. Quería decirte, si amiga, me acuerdo. Me acuerdo del horror de la guerra de como los cuerpos jóvenes, jovencísimos, se iban enfriando en nuestras manos pero tampoco podía decírtelo, solo lo pensaba, esperando que me oyeras (Corriols, 2019: 16-17).

El encuentro con esta amiga le parece extraño porque ella se había ido al terminar sus estudios de medicina, sin embargo, el contundente regreso a la realidad se da cuando ella recuerda que, de camino al pueblo desolado, habían retenes policiales en contra de supuestos golpistas de estado y es aquí cuando el horror en un inicio ficcional, proporcionado por la películas o por la ruptura amorosa, migra hacia el horror político, como se ve en la siguiente cita:

—Tengo que irme —dije para mis adentros. ¿Irme a dónde?, pensé.

Tomé la carretera de regreso hacia la capital. Recordé vagamente que cuando vine hace varias horas había un tanque donde los paramilitares estaban deteniendo a todos los vehículos que llevaban banderas azuliblanca, ya no digamos si llevaban otras cosas como yo, los paquetes de primeros auxilios para los puestos médicos clandestinos, botellas de vinagre y paquetes de bicarbonato para prepararle a los muchachos su antídoto para las bombas lacrimógenas, las máscaras, los paquetes de comida y agua.

—Tengo que calmarme —dije para mis adentros. ¿Calmarme cómo?, pensé.

Me latía el corazón, acelerado. Cruzaba los dedos para que no estuvieran. Rezaba a mi manera. La primera bala pasó silbando, casi rozando mi mejilla izquierda. Allí estaban los malditos paramilitares encapuchados apuntando y disparando con sus armas de guerra.

—¡Detenete hijueputa! —gritaron. ¡Que se detenga tu madre!, pensé.

Me dispararon a las llantas, al tanque de gasolina, no sé cuántas balas, varias ráfagas de armas pesadas que me hicieron recordar la otra guerra, la que sí tuvo dos bandos armados, y en la que me tocó atender a heridos y muertos de los dos lados... pero esta vez... era la resistencia pacífica del pueblo enfrentada al nuevo horror... Aceleré tratando de huir y me estrellé contra un árbol. Olía a gasolina derramada... Y ellos llegaron como una bandada de cuervos, uno, dos, tres, cuatro, cinco... con sus pasamontañas negros, que solo dejaban ver sus ojillos brillantes de odio, se asomaron a las ventanas rotas de mi carro, vieron mi gabacha blanca ensangrentada, la bandera azuliblanca, los paquetes..., salieron corriendo y uno de ellos lanzó a distancia un coctel molotov dentro del carro, mientras graznando decía: —¡así quieren estos vándalos hijueputas, minúsculos, chingastes, golpistas. Así querías doctorcita de mierda ...! (Corriols, 2019:17).

Asimismo, el relato ofrece, poco a poco, indicios de una dislocación entre la realidad, la ficción filmica y la memoria, pues la protagonista constantemente advierte de los desdoblamientos que sufre al recordar un tiempo pasado, traumático, en el que el horror solo era parte de un espacio lejano en el que ella era espectadora.

A veces soñaba como una escena cinematográfica que yo era la secretaria ladrona Marion Crane que quería oír contigo, mi novio Sam Loomis, que me cansaba de correr en la tormenta, evitando la autoridad, que paraba en el motel Bates. Tú también eras Norman Bates, sufriendo la relación complicada con tu madre. Yo me defendía, me matabas, pero no había mucha diferencia porque desde el inicio del sueño ya estaba muerta.

Otras veces soñaba que una gaviota me picoteaba una y otra vez cuando te visitaba en Bodega Bay, en California, que las gaviotas se estrellaban perturbadas en las ventanas de mi cuarto, y que cientos de cuerpos iban y venían por todo el pueblo, con furia, picoteando ojos. Al maestro alrededor, hoy familiares y conocidos morían bajo los ataques salvajes y los incendios provocados por las fuerzas oscuras apoderadas de los, una vez, apacibles pájaros. Obviamente yo era la frívola Melanie Daniels y tú, el abogado criminalista Mitch Brenner. Me despertaba siempre, con el corazón desbocado, cuando íbamos huyendo del pueblo perseguidos por miles de pájaros enloquecidos (Corriols, 2019:13-14).

Es decir, en el relato toda vez que se participa de la ficción y se está consciente de ella, traza una relación lúdica que consiste en disfrutar del terror como placer estético porque se sabe que este no tiene más que una implicación psicológica y cognitiva, pero no física.

Cierro el paréntesis para volver al cuento de Corriols en el que buena parte de la trama consiste en relatar la fantasía de la voz narrativa de ser ella la asesinada por su novio y no la protagonista de la película de Hitchcock. Esto, desde mi juicio, tiene una explicación relacionada con las ideas antes expuestas, pues la conciencia del horror ficcional se propone como una forma de catarsis, ya que frente a la violencia del hecho traumático (la violencia de la guerra en Nicaragua y de la pérdida amorosa), el horror ficticio surge como una experiencia liberadora. Como hemos visto, ciertamente el arte podrá sublimar estas compulsiones, estas tendencias destructivas, al transformarlas en algo agradable, pero cabe tener en cuenta que esa distancia sublimada aducida por Hume, Kant y Schiller era insuficiente (o incluso negada por autores como Barbauld o Nietzsche) para explicar la voluptuosidad del dolor. Ahora bien, la fantasía materializada por el arte permite, asimismo, como hemos dicho, que el *goce* (en su vertiente masoquista) sea soportable al quedar escindimos de él —como sostenía Žižek—, e incluso puede ayudar, además, a superar lo terrible. Este sería el caso de artistas que utilizan su obra como remedio catártico ante el dolor de la existencia (Ríos, 2020: 26).

A la luz de todo lo anterior, el horror en el cuento se puede explicar de varias maneras: ya sea porque prevalece un sentido trágico de la vida (esto si se recuerda el contexto político dictatorial y la ausencia de su objeto amoroso); ya sea porque se propone como horror gozoso que permite distanciarse de la realidad circundante (no debe olvidarse que las películas son vistas como un mecanismo de entretenimiento); ya sea porque el horror al estar enmarcado dentro de la ficción se percibe como menos amenazante que el horror real (la voz narrativa advierte que el horror de la vida es peor que el imaginario): “Y mientras hablabas de los horrores de la antigua guerra, yo seguía pensando en cómo los horrores se suman en nuestra vida; el de las pérdidas, el moderno de seguir repitiendo las historias de la violencia y la muerte, los horrores que se acumulan hasta convertirse en holocaustos” (Corriols, 2019: 17).

Las formas del horror artístico percibidas primero como un horror inocente, voluntariamente experimentado, dispuesto en un ambiente controlado y asociado incluso a una experiencia de placer (la relación con su amante), posteriormente evolucionan de esta “paradoja del arte doloroso” a un horror sostenido desde la persecución y la vulnerabilidad ante los miedos primordiales como la muerte, la violencia de los cuerpos, la tortura y la presencia de lo desconocido, propios de los ambientes bélicos que ya hemos señalado y que distinguen buena parte de la parte de las preocupaciones en la región Centroamérica como parte de la aplicación represiva biopolítica.

La ficción inicial del cuento en la que hay persecución, rapto y asesinato (como en la película de Hitchcock) propone un horror totalmente diferente al presentado al final del relato, en el que ya no existe el marco artístico como barrera protectora y se presentan los hechos consecuentes como infracciones reales que conducen al espanto de la protagonista.

Llegamos al parque, frente a la Catedral. Nos bajamos del auto y nos sentamos en una banca de hierro, helada. No había nadie más, solo un perro flaco, puras costillas, lamiendo un hueso en las gradas de la iglesia, al lado de la estatua del gran león sobre el mausoleo del Poeta. Sacaste un cigarro de la cajetilla e hiciste como si lo encendieras y empezaste a fumar de mentiras. Recordé que fumabas mucho, que ya tenías una tos rara, pero que no te importaba, amabas fumar y envolverte en las volutas de humo, como quien se envuelve en el abrazo de un amante que nunca te cuestiona.

Y mientras hablabas de los horrores de la antigua guerra, yo seguía pensando en cómo los horrores se suman en nuestra vida; el de las pérdidas, el moderno de seguir repitiendo las historias de la violencia y la muerte, los horrores que se acumulan hasta convertirse en holocaustos (Corriols, 2019: 16-17).

Además del uso de un horror plácido inicial que actúa como modulador de un horror real posterior en la voz narrativa —dentro del espacio de ensoñaciones descrito por la protagonista— en donde se combina lo imaginado con lo vivido y se establece una especie de homonimia entre el texto filmico y la vida de la protagonista, impera también el uso, y he ahí su conexión con una lectura desde lo inusual, de lo que Benito García-Valero denomina como *revestimiento lingüístico* en el cual el sentido de extrañeza (como la ciudad entrópica, la ausencia del amado, la presencia de pájaros muertos que caen del cielo, el diálogo con posibles fantasmas: exnovio y amiga) se presenta desde una metaforización que da cuenta del nivel discursivo, pero que como he insistido no resulta diferente a lo que también plantea lo fantástico posmoderno.

En general, las autoras acaban por darnos las claves para entender que los elementos insólitos de sus novelas son una forma de acercarse a una realidad interior inexplicable, y significarla positivamente mediante un revestimiento lingüístico que genera un clima de incertidumbre y extrañeza causante de nuestra vacilación como lectores a la hora de calificar los eventos narrados como coherentes con nuestro mundo real o no, jugando así con la a veces imperceptible línea entre la literatura de lo posible y la de lo imposible (García-Valero, 2019: 334-335).

Asimismo, dentro de los estudios de lo fantástico y de la literatura posmoderna en general, que recurre a la construcción metaficcional, se ha insistido en que el lector ostenta una

figura de co-creador de sentidos, pues este no tiene un carácter cerrado y está ligado a una carga contextual que permite la creación de pautas de lectura; genera o despierta las emociones ya sea como mecanismo defensivo o de identificación, y se integra un personaje que escribe o que lee su propia historia.

Esto es visible en el cuento “Editando a Wallace” de la escritora nicaragüense Elisa Maturana, publicado en *Mujeres de miedo que cuentan* (2019), en el cual se narra la historia de una editora que recibe un extraño paquete con la novela de un personaje llamado Wallace. Mientras la narración avanza nos damos cuenta de que Wallace amenaza a sus lectores, les advierte de la muerte y les anticipa acontecimientos terribles. Así durante el cuento se comienzan a hacer juicios sobre el proceso de escritura y lectura: “Cuando lo traje me insistió en empezar de inmediato. Habló de páginas intensas, de fronteras entre lo real e irreal, de lo inesperado, la desesperación, lo terrible y aterrador” (Maturana, 2019: 70) que intentan pasar de la amenaza metafísica a la real:

*“Quienes temen al horror desatado por las letras tienen permiso para retirarse. Los que, en cambio, conocen el abismo de una historia desbordada, tendrán una experiencia sin dedicatoria. Una página en blanco y al costado a la derecha un epígrafe:
Mis dudas iniciales se aclararon. No era contra mí. Wallace amenazaba a sus lectores. Labraba con detalle el camino hacia una obra de suspenso o de terror con frases intimidantes antes del texto mismo (Maturana, 2019: 72)*

La primera lectura de la editora, que cumple la voz narrativa, es una especie de crítica literaria; al escoger fragmentos arbitrarios de la novela cae en cuenta de que los personajes no son ficticios, sino reales: los senadores del Pentágono durante los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, un microbiólogo que en el 2001 desató un caos al infectar a 22 personas con ántrax y provocar una guerra biológica, lo cual podría asociarse a un tipo de metaficción historiográfica.

Este concepto se emplea para describir obras que fusionan historia y ficción de manera explícita. Su principal característica es desafiar la idea de una "historia verdadera" y muestra

la historia como una construcción cultural y literaria, es por ello que los textos literarios se sitúan a menudo en un contexto postmoderno, cuestionan relatos maestros y narrativas oficiales canonizadas y relacionan paradójicamente la historia y la ficción (la historia “real” aparece filtrada por la ficción).

Los códigos que plantea, por un lado, se centran en la figura del lector como escritor y crítico y también en la relevancia de temáticas referentes a la memoria histórica, el contexto urbano, el pluralismo étnico y el eclecticismo de las sociedades actuales. Linda Hutchen (1988), por ejemplo, considera que la metaficción historiográfica constituye un género en sí mismo y acude a la autorreferencia explícita desde donde el texto señala su condición de ficción (o de documento “histórico” como constructo). A ello se suman otros recursos como la parodia y pastiche, el uso de estilos y voces distintas para subrayar la artificialidad de las convenciones narrativas que permiten desestabilizar la idea de verdad y mentira⁷³. En este sentido el lector recibe múltiples niveles de interpretación (historia/ficción, verdad/artefacto); y se establece un diálogo intertextual con otros textos históricos o literarios para cuestionar la verdad histórica y la autoridad textual.

De regreso al texto, el argumento de la novela de Wallace, citada dentro del texto, cuenta la historia de Kathy T. Nguyen, una vietnamita que trabajaba en el Hospital de la Vista, Oído y Garganta de Manhattan y que murió producto de la contaminación de sobres que contenían el virus del ántrax. Ese dato histórico se torna determinante cuando la propia editora comienza a experimentar los mismos síntomas que la protagonista de la historia que lee.

⁷³ “Fiction and history are narratives distinguished by their frames (see B.H.Smith 1978), 110 A Poetics of Postmodernism frames which historiographic metafiction first establishes and then crosses, positing both the generic contracts of fiction and of history. The postmodern paradoxes here are complex. The interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both “authentic” representation and “inauthentic” copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality.

Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” (Hutchen, 1988: 109-110).

Rápidamente reconoce que, paralelo al ejercicio de lectura, comienza a percibir un olor nauseabundo que le contamina:

Traté de sostener la espalda erguida pero los mareos me vencieron. El temblor de las manos, la respiración desatada y el tambor de mis latidos retumbaron en los tímpanos. Necesitaba concentrarme. El olor fétido iba en aumento y tenía menos fuerzas para buscar el origen. La única explicación para aquellos síntomas repentinos era absurda: un paquete infectado con el virus para hacer conmigo un ejercicio de literatura experimental superrealista. Autores desequilibrados dispuestos a exponer a enfermedades mortales altamente contagiosas a sus lectores para someterlos al extremo de una experiencia literaria viva. Temblé ante la idea. Busqué de nuevo el teléfono para llamar al médico. Volví a la sala grande de los muebles raídos con ideas absurdas enredadas en el pelo: alguien envenena un libro para emocionar al lector. No. Absurdo. Es la fiebre. Leí el último capítulo (Maturana, 2019: 75).

La posición consciente del narrador, como productor de un nuevo significado, permite potenciar la ficcionalidad como recurso, ya sea de lo fantástico (si asumimos la imposibilidad de morir por la lectura de un libro), pero también de lo inusual (dado la relevancia que tiene la idea de lo real en el texto y en la posibilidad de que efectivamente un libro contaminado con ántrax o con veneno -como en *El nombre de la rosa*- generen muerte), desde donde se construyen mundos alternos en los que este ingreso a la ficción desbalancea la idea de realidad. Asimismo, se propone una lectura amenazante en la que se corre el mismo riesgo que se lee, a través del contagio del virus impreso en las páginas de la novela que lee la editora.

La narración también se inscribe dentro de una lógica ilocutiva, pues la enunciación genera una acción inmediata en la voz narrativa: mientras se lee sobre el virus, este se contrae y manifiesta en el personaje de la mujer editora. Aspectos como el impacto del discurso teórico en la composición literaria, la revaloración del papel de la lectura y, sobre todo, la invasión del mundo ficcional en el espacio supuesto real de texto son parte de las propuestas que hace el cuento, como lo ejemplifica la siguiente cita:

De la realidad o la fantasía -frontera frágil y menuda-, en una nube densa y acuosa, salió una figura blanquecina con rostro de cristal. Sentí que volaba. Avanzaba en el aire por pasillos grises interminables, con la certeza de andar los caminos de la muerte. En el último aliento, con las lágrimas sobre el rostro o en mis recuerdos, dos corazones decoraban el bolsillo de una camisa, encima letras bordadas en negro: J. Wallace MD. Fort Derrick, Maryland. (Matura, 2019: 76).

El relato de Maturana propone entonces una reelaboración de un tópico literario por cuanto circunscribe la narración, bajo la técnica de caja china, a una problematización sobre la idea de ficción y lo que esta hace en el plano de lo real. Estas reflexiones contempladas dentro del propio relato no solo son muestra del interés metatextual, sino también de una preocupación constante que deviene de las literaturas no miméticas.

Otro texto que ejemplifica la relevancia del papel de la figura del lector en la literatura escritura por mujeres contemporáneas de Centroamérica es el microrrelato “In soñable”, de Laura Zúñiga, publicado en *Breves espacios del miedo* (2022), cuya propuesta es la siguiente:

Incapaz de sorprenderse con los sueños, decidió que lo correcto era que los demás tampoco fueran capaces de soñar, porque ¿para qué alimentar al espíritu con tantos espejismos falsos? Así que dispuesto a todo, se preparó para empezar con cientos de viajes astrales para conectarse con cada uno de los que, durante la noche, fueran capaces de soñar.

¿Qué podría ocurrir? Nada, ¿convertirse en un intruso, en habitante de ese espacio que pocos pueden alcanzar? ¿Mendigar pasiones, prohibiciones, amor en sueños? Eso no era tan transcendental.

Convencido de su faena. Se preparó a meditar y emprender el viaje. Entonces, lo que le parecía insoñable como los sueños, se convirtió en el depósito de sus más extremas fantasías.

Y así, nació el lector de estas pesadillas, porque al fin de cuentas, todos necesitamos no soñar (Zúñiga, 2020:14).

Esta narración, a pesar de su brevedad, intenta construir el universo previo a la creación literaria. La voz narrativa presenta a un personaje sin nombre e identidad, pero que, cansado de buscar imposibles, quizá como la misma literatura, decide no soñar más y comenzar a invadir los sueños de los otros, robar sus fantasías. Sin embargo, esta resistencia al sueño, que aquí metafóricamente se liga con la creación ficcional, se torna un imposible cuando se da cuenta de que justo en el mismo acto de querer soñar, se halla soñando.

La voz omnisciente se dirige a un tú (lector) que termina siendo el protagonista de la historia; el narrador describe el propósito del insoñable (lector) quien como intruso se cuela en las pesadillas del soñable (el autor). Se sitúa, por tanto, al lector dentro del relato como un personaje dentro de la ficción que ingiere y opera sobre el material onírico. Ya no se trata de

un receptor pasivo de la historia, sino de alguien que asume un rol activo, leyendo (consumiendo) sueños ajenos, justamente los que produce el soñable.

El proceso narrativo muestra una transición de lector/observador a intruso, cuando el protagonista decide “entretenerse” con los sueños de otros durante la noche. Este giro señala una reflexión crítica sobre la lectura como práctica de apropiación: leer los sueños de otros equivale a adueñarse de su mundo íntimo. Al mismo tiempo que el lector “invade” el espacio de los sueños, la narración sugiere que esa invasión convierte al lector en objeto de lo leído: sus propias fantasías extremas se depositan en ese territorio. Es una inversión metatextual: el acto de leer transforma al lector en objeto de lectura, desdoblándolo en sujeto y objeto de la experiencia.

Tanto el sueño como la alusión onírica en general es parte de la tradición fantástica y ha sido empleado como un umbral entre lo real y lo imposible. Más aun, el plano onírico también es parte de eso que llamamos realidad, ya tanto en ellos como en el espacio de la ficción, tenemos un acercamiento con lo imposible.

Por ejemplo, lo imposible del texto es la capacidad del protagonista para introducirse en los sueños de otros. Al plantear “los sueños” como objeto de observación y posesión, el cuento convierte el imaginario onírico en un texto dentro del texto, un material que puede leerse, interpretarse y, en última instancia, invadirse. Esta idea refuerza la lectura metatextual ya que lo que sabemos de los sueños se convierte en una lectura de la lectura, un juego de capas en que el lector también es leído.

El viajero astral, que busca conectarse con otros en su sueño, habilita una “metafísica de la lectura” en la que el lector entra en otro mundo (el sueño ajeno) para extraer significado o placer. Esta simetría entre lectura y experiencia onírica subraya la idea de que todo texto (y todo sueño) es susceptible de ser interpretado. La declaración: “nació el lector de estas

pesadillas” revela, por lo tanto, una conciencia autorreferencial: el cuento sabe que está siendo leído y que su propio acto de lectura genera un nuevo sujeto lector. Es una declaración de autoría que da lugar a una conversación entre texto y lector y permite el rompimiento de la cuarta pared.

Con esta técnica se establece una suerte de separación entre la ficción y el lector, hasta que este se hace partícipe, con el microrrelato, con una alusión directa que permite hacer notar el artificio, discutir su propia forma, género o reglas, o referirse explícitamente al acto de leer. Concluyo, por tanto, que este microrrelato tiene un carácter inminentemente metafictional y fantástico, y no tanto inusual, en el que se visualiza este proceso de escritura consciente:

Será David Roas quien afine las bridas en *Tras los límites de lo real* (2011) proponiendo que lo fantástico se caracteriza por plantear un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y esta no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector.

Pasando a niveles más específicos, Rosalba Campra focaliza lo fantástico como fenómeno de escritura, de lenguaje, generándose la transgresión fundamentalmente a partir de recursos formales y discursivos, más que a nivel semántico. Esto nos interesa especialmente porque creemos que es en estos niveles en los que ahora se instala lo insólito: en la potencialización del discurso pero también en la presencia de figuras retóricas, es decir, en el plano semántico. Campra hablaba asimismo de “indicios fantásticos”; esto es, mediante los silencios y las omisiones que el mismo texto propone. La inquietud (siempre subordinada al pacto de ficción entre lector y obra) vendría al percibir una grieta inexplicable en la realidad que el lector (re)conoce (Alemany, 2020: 8).

Cierro este apartado y este segundo capítulo con una breve revisión del cuento “Lluvia de ideas” de la autora costarricense Silvia Piranesi, publicado en el ya citado compendio: *Aquí hay dragones. Breve antología de minificción centroamericana contemporánea* (2020). Este microrrelato igual que el anterior, apela a la figura del lector, pero desde una connotación muy distinta, pues ya no se liga con el plano onírico, sino con la perversión.

La historia cuenta como una promotora de lectura intenta idear una estrategia para hacer que su público particular (los niños) lea. Esta especificación le hace teorizar sobre cómo será

la mejor manera de atraerlos y descarta, en primera instancia, los artilugios infantiles como la imitación de voces. En tono sarcástico, propio de la estructura del microrrelato, pero también un recurso caro a lo fantástico posmoderno, se propone el encierro como una forma de control ya que implica la concentración y la renuncia al juego; mejor aún, si se propicia una enfermedad como el asma entre los infantes se reduciría su gusto por el movimiento y, en consecuencia, al haber de la voz narrativa, se dedicarían exclusivamente al ejercicio de lectura.

A todas luces, el cuento propone una ruptura del concepto maternal adjudicado al sujeto femenino, llamado desde siempre al cuidado de los niños, tanto propios (desde su rol de madre) como ajenos (desde su rol de educadora). La estrategia promocional inocua combina la gestión de proyectos de lectura con medidas de control médico y comportamental que recuerdan el propósito clave de los sistemas institucionales de enseñanza asidos desde el control de los cuerpos y los procesos de alfabetización para usar la terminología de Foucault, tal y como se muestra en el relato transcrito en su totalidad a continuación:

Durante muchos años, y a raíz de mi trabajo, pienso en cómo haría para idear un buen proyecto de promoción a la lectura. Me gusta la idea de que la gente lea, lo creo necesario, importante, una razón de vida. Después de todo, para esto he venido al mundo. Así que para concretizar algo, es decir, para hacer bien mi trabajo, saco un cuaderno y hago una lluvia de ideas: Si te pagaran por leer, lo harías. La descarto inmediatamente, me despedirían si llego con esa idea.

Afino la lista y defino un segmento a futuro: los niños. Eso es más aterrizado, proponer desde ya un público meta, muy profesional. ¿Qué hacer para que un niño lea? Un niño no tan pequeño sería todo un reto, ya hay algo de tardío en ellos.

Además, imitar la voz del lobo funciona sólo con los más chicos. No tengo ese talento. Busco otras ideas para niños más grandes. ¿Encerrarlo en casa? ¿En su cuarto? Eso es algo. Es un comienzo. ¿Pero cómo hacer para que lea mientras está encerrado en su cuarto? Debe estar encerrado para que se concentre y sobre todo no debe jugar. Pienso. Si el niño estuviera enfermo, no podría salir de su cuarto y sería más fácil hacer que leyera en esas condiciones. Aunque los niños enfermos también juegan. ¿Qué hacer? La única manera para que un niño no juegue es que tenga asma. Si jugara se agitaría, se ahogaría.

Debe estar tranquilo para no morir. Listo, ¡los niños asmáticos son los futuros lectores de nuestro país! El paso número uno para empezar mi campaña de promoción a la lectura en niños es organizar el siguiente evento:

Agua fría de manguera

para niños
de 7 a 9 años.
Todas los días,
de 6 a 8 p.m.

¡Gratis!
Te invita:
La biblioteca pública de tu comunidad (Piranesi, 2020: 59-60).

El texto, de acuerdo con este planteamiento, emplea la paradoja, como recurso propio del microrrelato, para revelar que el acto de lectura, aun con toda la promoción que se haga como estimulador del pensamiento crítico y otras habilidades blandas, es también un ejercicio que permite la manipulación y puede ser tan nocivo como la misma ausencia de su práctica.

En la lectura de la metaficción podemos reconocer las convenciones que hacen que un mundo (en este caso ficcional) sea coherente, y a la vez podemos relativizarlo y tomar distancia frente a este mundo, observando sus posibilidades y contradicciones internas, sus fisuras y su tal vez demasiada perfección formal. Al tomar esta distancia, adoptamos una posición paradójica tanto dentro como fuera del mundo ficcional propuesto por el narrador. Esto se logra gracias a la instancia de un metanarrador que se confunde con la voz del narrador; éste último respeta las convenciones, mientras aquél las pone en evidencia (Zavala, 2010:366).

Es decir, se plantea una disyuntiva entre el idealismo lector, como una actividad útil para la vida y el crecimiento intelectual, versus la instrumentalización de la lectura, que al estar ligada a una actividad comercial (el relato hace énfasis en que la promoción es una tarea de carácter laboral, le pagan por ello y hacerlo bien es parte de su compromiso) y estatal (Biblioteca pública de la comunidad) termina adquiriendo el tinte oscuro con el que cierra el relato.

El niño se torna una suerte de delincuente que, como tal debe ser neutralizado y disciplinado “(...) lo son también por el juego de esas "medidas de seguridad" de que se hace acompañar la pena (interdicción de residencia, libertad vigilada, tutela penal, tratamiento médico obligatorio), y que no están destinadas a sancionar la infracción, sino a controlar al individuo, a neutralizar su estado peligroso, a modificar sus disposiciones delictuosas, y a no cesar hasta obtener tal cambio (Foucault, 2003: 20).

El cuento despliega así una crítica explícita a la gestión cultural convertida en plan de mercadeo: lo valioso (la lectura) se convierte en objetivo medible. La voz narradora actúa como un observador que también justifica y traza escenarios hipotéticos. En esa autojustificación y

contemplación idea una estrategia perversa (encerrar al niño, aislarlo para favorecer la lectura) con una intencionalidad supuestamente de bien social, al tiempo que exhibe la crueldad o la insensibilidad ética desde una propaganda cultural contraria al valor reivindicativo de la lectura.

Esta se asume desde la seria e inflexible condición adultocéntrica para la cual el juego como una forma de aprendizaje, no es compatible con la lectura, algo que desoye la concepción lúdica de la literatura y que, más bien, favorece una visión distorsionada de la educación como formato coercitivo en el que la experiencia lectora se reduce a una tarea de cumplimiento exclusivamente para metas institucionales.

Finalmente, no puede dejar de señalar que el cuento, aun cuando efectivamente pueda leerse desde el plano de lo posible (aquí lo inusual es el sadismo con el que la maestra intenta educar a los niños), puede relacionarse también con un narración cuyos recursos de ironía y parodia permiten nuevamente romper con la idea de la convención social (que sabemos apela más bien a un sentido de amplia simpatía entre el docente y sus pupilos), lo cual inclinaría nuestra lectura hacia una manifestación de lo fantástico.

La ironía y la parodia son, por tanto, dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantásticos. De ese modo, motivos que tratados a la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por ello, previsibles), son renovados gracias al tratamiento irónico y/o paródico, sin que, como decía antes, ello implique la pérdida de su dimensión inquietante. Porque no son relatos humorísticos. Así, por ejemplo, gracias al juego paródico (necesariamente intertextual), muchos de estos relatos se estructuran mediante un inteligente juego con los tópicos destinado a trastocar las expectativas del lector suscitadas por el conocimiento de tales tópicos (Roas, 2011: 175).

La práctica escritural centroamericana de lo fantástico y lo inusual propone una serie de reflexiones trazadas desde el espacio de enunciación en el que converge no solo una intencionalidad ideológica (evidenciar sobre todo las coyunturas políticas y las luchas de género) sino también la reivindicación de la narrativa breve. A través de los 16 cuentos

revisados se dilucida la existencia de una literatura que quebranta el principio mimético y mítico sobre el que se yergue la práctica literaria de la región ístmica.

La presencia de los recursos narratológicos (focalización, voces narradoras, personajes, espacio, tiempo y lo metaficcional) nos da pie para considerar que lo fantástico y lo inusual escrito por mujeres no solo tiene un carácter tematológico relacionado con la experiencia femenino, sino que parte del reconocimiento de una tradición previa fantástica, que permite adecuar algunos de los modelos narrativos a las preocupaciones contemporáneas como lo señala Ruiz:

Tras este breve análisis, atravesado por las significaciones de la piel y el cuerpo que remiten a la subjetividad más profunda del Yo, se demuestra cómo los recursos de la narrativa de lo inusual ejercen de acicate para narrar las historias de sujetos que perciben su mundo circundante hostil y extraño. Se trata de una búsqueda incómoda de sí en la que la verdad se trasluce amenazadora. Las escritoras de lo inusual doblegan el lenguaje para poner el acento en sus ficciones a esa realidad alienante que empuja al sujeto a una crisis de identidad. La narrativa de lo inusual, por tanto, surge ante la necesidad de retratar un mundo cada vez más laxo y complejo, renovando así los tradicionales usos de lo insólito y lo fantástico. Gracias a su estética discursiva, la ambigüedad y la incertidumbre son reformuladas por el modo en el que mantiene la tensión narrativa y por su capacidad de apuntar a la realidad extratextual (Ruiz, 2020: 67).

Resta concertarnos en el meollo ideológico, ya insinuado en algunos de los textos analizados, que sostienen algunas de las muestras de literatura no mimética y tratar de explicar el boom que vive este tipo de narrativas en el contexto de Centroamérica como parte de un fenómeno global en América Latina, promovido desde la voz autoral femenina con funciones actanciales muy claras: como escritora, personaje y lectora de ficciones, desde las cuales se busca crear un proceso de reivindicación propia, pero también consolidar una criticidad desde la concientización y la denuncia hacia toda forma de violencia.

TERCER CAPÍTULO
ANTÍPODAS: LAS NARRADORAS DE LO FANTÁSTICO
FEMINISTA E INUSUAL EN LA LITERATURA
CENTROAMERICANA

3.1. EL DISCURSO FEMINISTA Y LA LITERATURA: ALGUNAS APROXIMACIONES TEÓRICAS

Para iniciar este último capítulo he querido recordar algo que me parece fundamental dentro del contexto canónico de los estudios literarios y es el hecho de que, como ya mencioné en otros momentos de este documento, existen ciertas literaturas que por diversas razones (algunas veces políticas) no se estudian de la misma manera que aquellas escritas desde centros culturales de poder.

Centroamérica, aun cuando es puente entre el norte y sur del continente, no siempre ha estado implicada en el concepto de lo Latinoamericano, tanto es así que para hacer referencia a la práctica escritural de esta región —que produce más que literatura policiaca, testimonios y narconovelas— se deba recurrir a acercamientos separados, a modo de plan remedial, que bien pudieran unirse a aquellos que intentan englobar fenómenos artísticos y culturales de América.

Lo que podría, sin embargo, haber sido una desventaja para el estudio de la literatura centroamericana ha constituido un beneficio investigativo para mí que no sin riesgos he tratado de mostrar cómo la categoría de lo fantástico posmoderno y lo inusual (adjudicado principalmente a autoras mexicanas, argentinas y españolas) también son aplicables para la escritura de un conjunto numeroso de narradoras de microrrelatos y cuentos cortos de esta región.

Esta breve explicación me permite introducir la metáfora de *Antípoda* con la que quiero referirme a esta representación de autoras centroamericanas que, desde las aporías, han construido la literatura de lo fantástico y lo inusual como un rompimiento a la dinámica de escritura legitimada desde la producción escrita por hombres.

Propongo esta analogía con la concepción de *Antípoda* desde una doble significación: primero, como una narrativa escrita por mujeres que figuran desde el otro lugar de la escritura, canónicamente producida por sujetos masculinos y opuesto a muchos de los intereses ideológicos del patriarcado; y segundo, como una literatura que posee una referencialidad geográfica distinta recluida a los estudios desde el margen.

Ha sido en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI cuando la ebullición literaria y teórica ha evidenciado prácticas constantes de estas literaturas, cuyo ejemplo más claro es la síntesis teórica que constituye la categoría de lo fantástico feminista definida y sustentada desde la singularidad de la narrativa de mujeres que se posicionan frente a la lucha de los derechos y desoye un acertamiento de lo femenino como accesorio.

Para llegar a la categoría de lo fantástico feminista y algunos de sus vínculos con lo inusual es necesario considerar previamente que, además de su origen en los estudios de lo fantástico, el principal asidero de este concepto establece una fuerte alianza con el desarrollo del movimiento feminista y la liberación de la mujer. Muchas teóricas impulsaron la concepción y construcción de una singularidad de lo femenino que se traducía en una escritura diferenciada que muchas veces ha tenido tintes transhistóricos y esencialistas.

El marco que ofrece la teoría de género desde el feminismo permite cuestionar ciertos absolutos como la idea de canon, el lugar de enunciación para la producción de textos y la representatividad de mujeres y cuerpos disidentes, pero, sobre todo, estos estudios abren espacios para voces históricamente silenciadas. Desde su surgimiento, la corriente feminista ha innovado en métodos y enfoques claves para la lectura interseccional, la genealogía de la obra, los estudios sobre identidades, el análisis del cuerpo y la sexualidad, la discusión de la teoría poscolonial y transnacional, así como la inclusión de dinámicas como la crítica *queer* y la ecocrítica.

En esta línea, las autoras latinoamericanas, africanas, árabes y asiáticas también han hecho un reconocimiento del feminismo occidental y han manifestado ciertas preocupaciones particulares que ofrecen una visión distinta sobre la opresión hacia ellas en los ámbitos cultural, jurídico, político y religioso, lo cual originó posicionamientos más específicos como el feminismo negro, poscolonial y latinoamericano.

Es desde muchas de estas reflexiones locales que nace la intelectualidad discursiva que ya sea desde el debate filosófico o bien desde el arte literario, se rebelan contra el peor de los males: el machismo. Esta ha sido una de las prácticas en las que la canonización de la violencia ha definido el ser hombre latinoamericano y ha engendrado una sistemática desvalorización de las mujeres, a través de prácticas atroces como la misoginia, el sexismo y el feminicidio.

La denuncia en contra de la legitimización de estas formas de discriminación coincidió en el contexto de la región con problemáticas como la lucha por la tenencia y recuperación de la tierra, la segregación racial de la población indígena y afrodescendiente, la concentración del poder a través de sistemas políticos dictatoriales y más recientemente con el conflicto entre las bandas del narcotráfico que emplean el cuerpo femenino como moneda de cambio. Frente a este convulso contexto la intelectual latinoamericana ha sabido, como señala Adelaida Martínez emplear la escritura, tanto mimética como antimimética, como lugar de resistencia:

En este clima revisionista prolifera la literatura femenina. Recibe su impulso inicial del movimiento feminista y de él le viene también su extraordinaria vitalidad. Comprometida a destruir los estereotipos temáticos y formales que la habían falseado, subvierte las convenciones lingüísticas, sintácticas y metafísicas de la escritura patriarcal registrando la totalidad de la experiencia femenina (social, espiritual, psicológica y estética) en textos que van desde la denuncia airada hasta lo lírico-intimista. La escritora contemporánea rompe con el statu quo y crea universos que corresponden a sus propios valores, sin negar su biología y desde su perspectiva de mujer. El resultado es un nuevo canon en la literatura: una imagen de la realidad captada con ojos de mujer y plasmada con discurso embroco. Imagen que no había estado totalmente ausente de la literatura anterior pero que ahora se configura en una abundantísima publicación de textos, los que han llegado a constituir "un corpus con su propio contexto, su propia voz y visión, la cual debe ser juzgada por sus propios méritos (Martínez, 1999:1).

La diversidad que envuelve América Latina hace imposible una síntesis cabal de todas las posturas teóricas de las pensadoras feministas, pero destaco el nombre de algunas de ellas a quienes se les atribuye importantes aportes en relación con la teoría de género y su correspondencia con el ejercicio literario.

Una de las más conocidas voces en esta línea es Marcela Lagarde, cuya propuesta se enfoca en un feminismo descolonizador e incluyente, que va más allá de la igualdad formal para cuestionar las estructuras patriarcales, capitalistas y coloniales. Parte de sus debates se centran en el gran tema de la sororidad y en la autonomía de las mujeres como un proceso que incluye la crítica a la sexualidad tradicional y la reivindicación de los cuerpos como territorio en disputa.

Desde su perspectiva el patriarcado, como estructura de poder, constituye una afirmación de la desigualdad entre hombres y mujeres que deviene en una forma de organización social sostenida por instituciones, normas y prácticas sexistas que dentro del contexto latinoamericano han sido normalizadas y replicadas de generación en generación como parte incluso de una tradición identitaria.

Más acá del dominio que es cautiverio, de la confrontación de los conflictos y de la enajenación que definen las relaciones entre los géneros, y sólo a partir del reconocimiento y de la resignificación de todo lo mencionado, es posible desarticular los contenidos patriarcales de la organización genérica del mundo. Se trata de incidir tanto en las formas de ser mujeres y hombres, como en los contenidos específicos de las sociedades y de las culturas que deseamos. Queremos construir condiciones e identidades genéricas que no sean reguladas por el orden político que nos clasifica a partir de principios antagónicos y excluyentes. Con estos principios se ubica a cada mujer y a cada hombre en posiciones determinadas genéricamente -asignadas por el sexo-, en un orden de oposiciones binarias que van de la magnificación/inferiorización, a la expropiación/apropiación y a la completud/incompletud. Tal orden se concreta en sobreespecializaciones genéricas que son ineludibles culturalmente, y que al mismo tiempo están en transformación social permanente (Lagarde, 1993: 20).

Asimismo, el énfasis que muchas de las pensadoras latinoamericanas, como Lagarde, hacen sobre la violencia de género como problema sistémico que perpetúa la subordinación de las mujeres, es clave para que, a través de arte, la escritura y la movilización social se promueva

una lucha por los derechos que apelan al reconocimiento como sujetos con acceso real a la justicia, la seguridad y la autonomía económica y reproductiva.

El otro gran tema que marca la pauta de su discusión es el feminicidio como fenómeno político. Lagarde ha articulado que la muerte violenta de mujeres no es solo un hecho aislado, sino una forma extrema de violencia de género y un indicador de la violencia estructural enfrentada por las mujeres en la sociedad. Factores como la etnia, la clase social, entre otros condicionan buena parte de la acción social de las mujeres que se exponen a una serie de asechos que van desde la amenaza psicológica y el escarnio público hasta la crueldad del asesinato.

En su famosa publicación *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1993) ofrece una visión del sujeto femenino desde la antropología y sus distintos roles culturales que desde la opresión patriarcal han suscitado distintos cautiverios y ejercicios de poder en su contra. Esta tipología resulta especialmente útil en relación con la cuentística que más adelante se analizará, pues muchos de estos prototipos genéricos son deconstruidos desde lo fantástico posmoderno en vista de la flexibilidad ficcional que ofrece este tipo de literatura.

La escritora Rosario Castellanos es otro ícono de la teorización sobre la condición de la mujer, de quien considera se ha construido erróneamente un mito que destaca su principio maléfico y antagonico –no pocas veces reproducido en la literatura fantástica de hombres y mujeres–, al tiempo que su misma concepción corporal se ha elaborado con base en la mirada del otro, esto es, lo masculino, que privilegia no solo una mujer bella, sino también virtuosa:

La mujer, en estado natural, no pierde sus nexos con las potencias oscuras, irreductibles a la razón, indomeñables por la técnica, que todavía andan sueltas en el orbe, perturbando la lógica de los acontecimientos desorganizando lo construido, caricaturizando lo sublime.

La mujer no sólo mantiene sus nexos con esas potencias oscuras: es una potencia oscura. Nada la hará cambiar de signo. Pero sí puede reducirla a la impotencia. Por lo pronto, tal y como lo hemos visto, en un plano estético. También como veremos, en un plano ético.

Aparece y se maneja aquí el concepto de lo que Virginia Woolf llamaba “el hada del hogar”, dechado en el que toda criatura femenina debe aspirar a convertirse (Castellanos. 2003:12).

Este carácter opuesto de la mujer sirve de justificante para restringir el acceso educativo y otra serie de derechos que buscan no solo minimizar su participación en el ámbito público, sino también producir una suerte de ignorancia sobre sí misma. Negar su conciencia corporal y espiritual es parte de lo que los aparatos sociales crean en la mujer a quien se le adoctrina para cumplir roles específicos en el matrimonio y la maternidad.

Finalizo este brevísimo contexto con la mención de Lucía Guerra quien desde su postura sostiene algunos ejes sobre la territorialidad patriarcal donde denuncia el binarismo tradicional como parte de construcciones imaginarias que especialmente delimitan lo femenino a partir de la sostenibilidad de ciertas dicotomías que fronterizan lo que la teórica denomina una cartografía genérico sexual, a partir de lo cual se rigen conductas y ontologías. La ya sabida repartición de los espacios, las funciones asociadas a ellos y la ritualización en las relaciones de poder, de acuerdo con la separación por género, es comparada a los principios colonizadores en los que un sujeto se yergue por encima de otro.

Esta polarización “ha configurado toda una zona semántica en la cual el sujeto masculino atribuye a la mujer los valores negativos de su propia axiología fallogocéntrica a través de una lógica en la cual para poder Ser es necesario nombrar y oponer el No-Ser” (Guerra, 2006: 23). Esta posición permite clarificar, además, el marco del feminismo interseccional en el que subyace buena parte del pensamiento latinoamericano que encuentra una cierta exclusión en las primeras teorizaciones feministas anglosajonas y francesas donde privó las preocupaciones de mujeres desde el enfoque occidental.

Un aspecto que llama la atención es el hecho de que la mayoría de las elaboraciones del signo mujer procedan de los centros culturales europeos configurando, así, toda una zona no estudiada de la dependencia cultural latinoamericana. En nuestra opinión, es precisamente el esfuerzo constante por diferenciarse de los sitios hegemónicos el que ha contribuido a este fenómeno. En la encrucijada de la dependencia y la autonomía, los discursos latinoamericanos han elaborado

acerca de la especificidad de una identidad mestiza y colectiva que asume la forma de un “nosotros” el cual está inserto en un devenir histórico de la dominación que se inicia con la conquista de América. Esta situación de alteridad en un entorno heterogéneo, fracturado y dividido, hace del “nosotros” la señal de aquella diferencia que posee la potencialidad para constituir el otro latinoamericano en Sujeto. La diferencia, sin embargo, ha sido usualmente elaborada a partir de aspectos más o menos conspicuos, tales como la especificidad histórica y geográfica o la diversidad racial, sin haber prestado atención a lo genérico. Así, en las diversas teorías acerca de la identidad cultural y los fenómenos de transculturización, se ha omitido la posibilidad misma de que la mujer latinoamericana realice una praxis cultural específica que podría ser considerada dentro de dicha pluralidad singularizadora (Guerra, 2006: 31).

Desde esta perspectiva, las narradoras contemporáneas, amparadas en estas discusiones teóricas, han considerado el espacio de la escritura de ficción un escenario propicio para —a la par de las demandas ideológicas de la región, que no olvida el trauma de la conquista y sus terribles consecuencias como la herencia dictatorial—, añadir la militancia del colectivo feminista.

La renuncia al esencialismo abstracto francés es una constante en el diálogo que sostiene Guerra como una forma de evolución que transforma la inquietud discursiva en una de carácter más pragmático. Esta necesidad desde la propia experiencia y el contexto del continente ha originado ciertas características identificables en las narrativas escritas por mujeres y que son fundamentales de considerar, previo a la concentración en el material literario que analizamos desde la lectura de lo fantástico posmoderno y lo inusual.

3.2. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA ESCRITA POR MUJERES

En este apartado quisiera referirme rápidamente a un panorama general sobre lo que algunos estudios críticos han señalado sobre la literatura contemporánea escrita por autoras latinoamericanas, no para establecer una camisa de fuerza en torno a lo que se define o respecto a su producción, sino para situar historiográficamente el lugar desde donde se ha considerado su posicionamiento y evidenciar la ausencia de abordajes sistemáticos sobre lo fantástico y lo inusual.

Para esta síntesis comienzo señalando que junto a escritoras como Lucía Etxebarría defiende el hecho de que sí existe una concepción diferenciada de “literatura de mujeres” en tanto que considero la autoría como un criterio de selección para el desarrollo de mi propuesta. Esta práctica de ficción, producida desde la autoría femenina, ha contribuido a reivindicar la condición de la mujer y se posiciona como un discurso que subvierte lo literario y lo político. Partir del hecho de que “la literatura femenina existe como género” capaz de interrelacionarse con otros enfoques, más allá del feminismo, implica entrar en una polémica cuya naturaleza consustancial reside en que esta afirmación nos hace conscientes de su negación por el mismo carácter patriarcal que ha sostenido los estudios literarios. Si se parte del hecho evidente de una literatura femenina habrá entonces que tener claro que esta responde a un claro interés diferenciador.

Desde el momento en que no existe la igualdad política, ni jurídica, ni educativa, ni social entre hombres y mujeres, nuestras vivencias de socialización, de relación, de búsqueda de nuestro lugar en el mundo, difieren en muchos aspectos (...) por lo tanto, la visión del mundo de hombres y mujeres presenta rasgos diferenciadores, hecho que deja huella en su respectiva aportación a la literatura.

No son las experiencias propias de nuestro sexo las únicas que buscamos en el espejo de la ficción. También buscamos otras, propias de nuestra generación, nuestra geografía o nuestra cultura. En la lectura y en la escritura hay muchos ingredientes que configuran a un ser humano: el lugar donde se ha nacido, la generación en la que se enmarque, los escritores que ha leído, y sobre todo, los que ha amado (Etxebarría. 2001: 109).

Esta postura, coincide con al menos dos críticas más que desde la revisión de un corpus literario escrito por mujeres logran distinguir aspectos intrínsecos que confirman su singularidad. María Teresa Medeiros, por ejemplo, considera que la mayoría de los textos literarios escritos por mujeres han favorecido la apertura para la inclusión de espacios de voces marginadas que comparten la exclusión de la institucionalidad dominante. Para ella es fundamental visibilizar aquellos eventos silenciados que han carecido de enunciación, muchas veces por la autocensura y por la represión social y política.

Medeiros admite una singularidad que parte de la experiencia propia de ser mujer, pero también revela un punto de vista que pretende establecer conscientemente una separación respecto a la escritura que sostienen los hombres. Con mirada inyectiva esta autora revisa algunos de los conceptos más caros al feminismo moderno asociados con la idea ginocrítica de la zona salvaje (como espacio femenino desde donde surge el ritual y el arte), la tinta blanca (como un mecanismo que habla de lo callado) asociados con imágenes de ausencia de la mujer en el orden simbólico.

Desde mi perspectiva crítica, el discernimiento de la especificidad de la escritura femenina y el empeño de la crítica en señalar la *diferencia* hoy desafían al lector a considerar las implicaciones políticas de un texto. Con el término “político” me refiero a la posición feminista que intenta cambiar la condición de opresión y exclusión de la mujer del discurso oficial, social, histórico y literario. Una preocupación fundamental con el *género*, como construcción social o cultural con su excepción diferente al sexo biológico orienta a los feminismos hacia la significación social de las relaciones inter genéricas. El género es *construido* por una sociedad que asigna roles y modos de comportamiento y determina el significado. Si el género no está dado por la naturaleza, la tarea de las pensadoras feministas es desestabilizar las normas establecidas y reconstruir la imagen de la mujer libre de binarismos y estereotipos. Un factor importante para la constitución del sujeto femenino es reconocer el género como un producto de nuestras circunstancias culturales, lo que implica que el estar consciente de las fuerzas institucionales que intervienen en su formación y en la consecuente actitud de resistencia (Medeiros, 2006: 26-27).

Según lo anterior, es imposible que la escritura de mujeres se sustraiga del componente ideológico y antes bien, es desde esa trinchera que las autoras latinoamericanas, como lo afirma Medeiros, han elaborado sus discursos contestatarios con estrategias como el manifiesto estético de Lucía Guerra, la problematización entre lenguaje y poder de Rosario Castellanos, la discusión sobre la periferia cultural de Elena Poniatowska, la búsqueda de una palabra propia de Luisa Valenzuela, o la enunciación de un compromiso político de Griselda Gambaro. Todas ellas antecedentes literarias de lo que hoy se propone como una suerte de poética femenina:

Si bien se puede hablar ya de un *discurso feminista latinoamericano*, es importante reconocer que los logros de hoy son el resultado de lento y penoso trayecto de búsqueda de un lenguaje apropiado para articular la propia experiencia. El punto de partida de una escritura femenina está en la resistencia a aceptar la imagen heredada de la mujer y los códigos masculinos de la sexualidad unidos a la aspiración de inscribir la *diferencia genérica*, en el pensar y sentir mujer. Es la búsqueda de un lenguaje que imprima la visión del imaginario femenino. Un recorrido de la evolución de la voz femenina hoy en la narrativa latinoamericana muestra una clara voluntad de crear un espacio de expresión depurado de constricciones patriarcales, que se pueden reunir bajo tres áreas temáticas: La elaboración de una estética propia que imprima el deseo femenino

y verbalice los silencios de la mujer; la búsqueda de nuevos espacios de enunciación en un contexto de clase y raza que genera un contra-discurso del relato oficial; y la articulación de un lenguaje femenino para inscribir la diferencia genérica en el texto (Mediero, 2006: 235-236).

Común con esta idea, también Adelaida Martínez en su artículo “Feminismo y literatura en Latinoamérica” (1999) hace una sistematización de una serie de componentes que, desde su concepción, aduce a la revolución ideológica de los últimos años que ha originado una ebullición escritural de las autoras latinoamericanas y que implica la aceptación, dentro de la especialidad literaria, de procesos de recepción y revisión crítica respecto a cómo se lee en el presente, pero sobre todo también de cómo se leyó en el pasado.

La alianza entre la preocupación feminista, el intimismo particular a todo acto literario y la reflexión sobre los temas políticos y sociales justamente han sido esenciales para hablar de una categoría como la literatura escrita por mujeres, independiente de la estética que subyace a la construcción del texto ficcional como señala Martínez:

La revisión del canon que efectúa la literatura femenina latinoamericana coincide con las enmiendas que hacen las literaturas femeninas de otras lenguas integrando temas antes "prohibidos," como la sexualidad de la mujer, la denuncia de la opresión patriarcal, la búsqueda de la identidad, lo que supone el proceso de escribir para una mujer en la sociedad actual. Se distingue de las otras literaturas por incorporar la problemática tercermundista del colonialismo, del silencio ocasionado por la tortura política, y de la violación ecológica. En cuanto a la expresión, la temática, así corregida y aumentada, solivianta el discurso hegemónico enriqueciéndolo con nuevos e inéditos códigos (1999: 2).

A modo de síntesis, los catorce rasgos particulares que, de acuerdo con la autora, aluden a valoraciones temáticas, estructurales, discursivas y críticas y singularizan la idea de literatura femenina (con cuidado de no asumir como sinonimia de feminista) son los siguientes:

1. Existencia de una alianza entre la literatura feminista y el discurso independentista a partir de una metaforización de la figura del vencido y de la creación de un sentido de apropiación crítico desde lo criollo y lo mestizo.
2. Compromiso con una literatura que testimonia y denuncia la violencia, el ataque contra la vida, la marginalidad, la pobreza y la falta de educación desde la recuperación oral de pueblos oprimidos.
3. Desarrollo de una narrativa contra la censura política, la dictadura, la persecución y la tortura con el uso de un discurso metafórico, simbólico y elíptico que amplía la denuncia hacia consecuencias como la locura, el olvido y el suicidio.

4. Revaloración del espacio doméstico con propuestas que van desde los gastrotxtos hasta el uso de un lenguaje sensorial que privilegia un espacio dotado de poder y revolución.
5. Recurrencia a estrategias deslegitimadoras como el humor y la ironía con las que se critica y deconstruye los preceptos del patriarcado con recursos como la intertextualidad.
6. Apropiación de tópicos como la maternidad y su vínculo con el activismo y la militancia que no solo se despliega en las calles, sino en los espacios de escritura desde donde se recupera la conciencia que aboga por la protección de los hijos.
7. Incorporación de un lenguaje erótico e íntimo con el cual no solo se rompe el tabú de lo sexual como una práctica también femenina y como parte de una reconciliación corporal, sino que permite la discusión de temas asociados como la violencia de género, el acoso callejero y los derechos reproductivos.
8. Construcción de un imaginario acerca de la madre-tierra desde el cual se reafirma la relación telúrica entre la mujer y la fecundidad de los espacios que habita, dotados de exuberancia y riqueza que muchos han querido saquear.
9. Alteración del valor simbólico del lenguaje con el cual se resemantizan fenómenos y situaciones que antes fueron sujeto de estereotipo o discriminación hacia la mujer como los flujos corporales, el parto y el propio cuerpo femenino.
10. Predilección por el empleo de recursos líricos y orales de tono confesional, autobiográfico y subjetivo propio de géneros como la poesía, el diario, las memorias, la autobiografía, entre otros.
11. Hibridación de géneros y códigos lingüísticos, algunos asidos en la oralidad, en la cultura popular y la polifonía como formas antagónicas del carácter excesivamente letrado, académico y monofónico de la literatura escrita por hombres.
12. Protagonismo de la figura femenina como personaje, escritora y lectora desde donde se propone un debate identitario, ideológico y metaficcional.
13. Búsqueda de un espacio de expresión para las ideas feministas con las que se aborda el problema histórico de la desigualdad y se enaltecen las figuras que han revertido el determinismo con el que solía pensar a la mujer, con un consecuente repunte en la cantidad de escritoras y publicaciones con las que hoy se cuenta.
14. Elaboración de una propuesta feminista desde la crítica literaria propia y como acto emancipatorio y reivindicatorio frente al patriarcado y a los procesos de colonización.

La gran diferencia que hallo entre las reflexiones de Medeiros y Martínez, respecto a la que podríamos elaborar dos décadas después es que, si antes solo se privilegiaba el discurso neorrealista para manifestar las preocupaciones del sujeto femenino o se acudía al género lírico como connatural a la escritura de mujeres, ahora se comulgan estos intereses ideológicos y literarios con el empleo de recursos no miméticos y con géneros híbridos como la narrativa breve y el microrrelato.

Otras escritoras como Lucía Etxebarría defienden la concepción diferenciada de “literatura de mujeres” en tanto que contribuye a reivindicar lo femenino, al tiempo que

subvierte lo literario y lo político. Esta pensadora considera que algunos elementos intrínsecos a la literatura femenina serían el uso de un lenguaje más reflexivo, intimista y sensual en el que prima el uso de la 1ª persona, el carácter autobiográfico y la experiencia erótica (2001: 111).

En contraparte, según esta autora, la literatura masculina solo ha favorecido la creación de tres prototipos básicos de mujer: la abandonada, la diabólica y la rechazada, mientras que la literatura femenina se resiste a caer en tales extremos y explora nuevas relaciones como el de la relación las mujeres unas con otras.

Para Etxebarría entonces “la literatura femenina existe como género” capaz de interrelacionarse con otros enfoques y cuya polémica reside en que se ha negado su existencia por el mismo carácter patriarcal de los estudios literarios. Si se parte del hecho evidente de la existencia de una literatura femenina, habrá entonces que tener claro que esta responde a un claro interés diferenciador como ya señalé.

Desde el momento en que no existe la igualdad política, ni jurídica, ni educativa, ni social entre hombres y mujeres, nuestras vivencias de socialización, de relación, de búsqueda de nuestro lugar en el mundo, difieren en muchos aspectos (...) por lo tanto, la visión del mundo de hombres y mujeres presenta rasgos diferenciadores, hecho que deja huella en su respectiva aportación a la literatura.

No son las experiencias propias de nuestro sexo las únicas que buscamos en el espejo de la ficción. También buscamos otras, propias de nuestra generación, nuestra geografía o nuestra cultura. En la lectura y en la escritura hay muchos ingredientes que configuran a un ser humano: el lugar donde se ha nacido, la generación en la que se enmarque, los escritores que ha leído, y sobre todo, los que ha amado (Etxebarría, 2001: 109).

Según lo anterior, la literatura fantástica, la ciencia ficción, el horror, la alta fantasía, entre otras construcciones elaboradas desde la voz femenina cobran vigor para que, sin renunciar a la libertad ficcional, se cumpla también con un programa político especialmente importante para la mujer, quien da cuenta de temas como el trauma de los procesos bélicos, la violencia de género y la reconfiguración de la identidad colectiva a través de una producción de nuevas significaciones monstruosas, disidentes con la convención realista y centralizadas en revelar la voz consciente del personaje femenino.

Ya sea desde espacios interiores, como privilegio y reivindicación de lo doméstico; desde la visualización de la mujer como promotora de experiencias terroríficas; o desde la reelaboración de temas asociados con la preocupación del sujeto femenino (como la maternidad y su contraparte la matrofobia, el vínculo con la infancia, entre otras), las representaciones de la sexualidad y la nueva concepción identitaria, la deconstrucción de los roles...), la literatura de lo fantástico conduce a una narrativa en la que estas reflexiones se logran apreciar más claramente, debido al carácter no solo subversivo, sino a su propósito crítico frente a aquello que concebimos como normal.

3.3. EL MARCO IDEOLÓGICO FEMINISTA PARA LECTURA DESDE LO FANTÁSTICO Y LO INUSUAL

Recientemente se ha consolidado una corriente de abordaje teórico en la que se destaca el valor femenino y feminista de los estudios fantásticos. Diversos teóricos han hecho énfasis en un nuevo revestimiento que la literatura no mimética tiene desde la perspectiva de género y desde ahí se leen y se acuerpan narrativas que, nacidas desde la urgencia de enunciación, proponen una revisión de los tópicos tradicionales y yerguen escenarios y preocupaciones antes asumidas como accesorias, ahora trocadas en imperantes y necesarias.

A modo de estado de la cuestión, cito algunos estudios (Roas, Boccuti, Burgos, García-Valero y Llanera) que a la luz de lo planeado sobre el concepto de lo fantástico posmoderno y su variante inusual hacen una concienzuda reflexión de cómo la idea de realidad ha ido cambiando y se ha revalorizado la autoría femenina como portavoz de una serie de problemáticas que, aunque también pueden ser representadas en la escritura de hombres, adquiere en ellas un sentido de identidad y perspectivismo distinto.

La categoría de lo fantástico en el siglo XXI ha propiciado una revisión sobre el papel de la mujer en su triple dinámica: como receptora-lectora, como parte actante dentro de la ficción y como creadora de ficciones. Es a partir de un amplio inventario de autoras que se observan los alcances discursivos que permiten pensar la escritura contemporánea de algunas escritoras latinoamericanas como distintivo, abocado a la representación de un sin número de inquietudes nacidas en el seno de un espacio femenino, como lo señala María Akrabova:

(...) tratando de encontrar una expresión propia, el texto femenino subvierte las estructuras discursivas tradicionales buscando la dichosa “syntaxis” u “oración femenina” y en este proceso crea algo nuevo y, por tanto, muchas veces difícil de entender en los marcos de un sentido único e uniforme. Entonces, como se ha destacado muchas veces dentro de la corriente crítica feminista, teniendo en cuenta sus cualidades híbridas, “diasporadas”, la presencia de la mujer-sujeto, sea como escritora, lectora implícita, narradora o protagonista, tiene por definición una cualidad subversiva cuyo rasgo fundamental es la ambigüedad (Akrabova, 2014: 1637).

Es fundamental señalar que no todos los acercamientos a la literatura fantástica desde la autoría femenina son feministas. David Roas (2022), por ejemplo, distingue claramente estas dos concepciones que han sido confundidas por la crítica: la primera mantiene una posición esencialista, ligada a la escritura de mujeres con temas específicos como la irracionalidad, el deseo y la subjetividad, en lo que no siempre se manifiesta una reivindicación y que incluso se podrían estar reproduciendo una serie de estereotipos a partir de la reproducción de una lógica maniquea y el seguimiento de un sistema heteronormativo. Con esta nomenclatura, además, se ha agrupado una serie de autoras de géneros distintos que van de lo fantástico a la fantasía, de lo gótico a lo maravilloso, del realismo mágico a la ciencia ficción.

La otra concepción, que creemos es la vinculante con el corpus que analizaremos, es la del fantástico feminista, en la que se propone una crítica directa al orden patriarcal y a las estructuras de poder que lo sostienen como lo define David Roas:

(...) caracterizado por la recurrencia de tres aspectos esenciales: 1) una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras femeninas, para exponer en primera persona la experiencia de lo fantástico; y 3) la presencia de mujeres como agentes de la acción: sus historias traducen un constante movimiento de reconstrucción identitaria frente a la identidad estereotipada construida por la heterodesignación del discurso

hegemónico patriarcal, lo que, a la vez, implica la inversión de los roles atribuidos a la mujer (con la consiguiente deconstrucción de esos estereotipos) y la destacada presencia de la monstruosidad femenina como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer (Roas, 2022: 108)

A los tres aspectos antes mencionados el teórico incluye un cuarto relacionado con el uso de un lenguaje particular, estrictamente fantástico. Ambos: lo feminista y lo fantástico comparten no solo el carácter subversivo y marginal, sino también el interés por desestabilizar la convención literaria y cultural.

Las perspectivas de la escritura de mujeres desde lo fantástico son amplias, pero efectivamente convergen en el uso de discurso subversivo que van desde el replanteamiento de los seres abyectos y monstruosos, hasta construcciones contraculturales que denuncian cánones de belleza, la imposición maternal y la desconfiguración de la lógica familiar y social.

Otras concepciones teóricas como la de María Akraeva —para quien los territorios movedizos de lo fantástico son un lugar propicio para la proyección de la subjetividad femenina—, consideran que las evocaciones del deseo, la definición de la alteridad y la representación de la subversión desde el enfoque de la mujer (razón por la cual ella sostiene que es más sencillo el reconocimiento de ciertos temas⁷⁴, aunque como veremos más adelante

⁷⁴ Este concepto lo detalla mejor al señalar lo siguiente: “Entre los temas que comprende lo fantástico interior se encuentran: el doble/antípoda con sus diversas modalidades y variantes; el enigma de la locura y lo fantástico parapsicológico; el aparecido, fantasma, espectro, visión obsesiva que persigue al personaje; la misteriosa transfiguración del espacio y el tiempo desde la perspectiva desconcertada del personaje (ligado con frecuencia al tema de los sueños, alucinaciones o visiones); y, finalmente, el tema de la obra apócrifa/la magia de la extraña repercusión de una historia de ficción sobre la vida real del personaje o la confusión entre ambas dimensiones (Herrero 131-32). Por otro lado, si los acontecimientos misteriosos constituyen un fenómeno objetivo aunque inexplicable, que puede ser comprobado no sólo por el personaje principal, sino también por otros personajes, nos encontraríamos con la línea temática de lo fantástico exterior. Los tipos de temas de esta línea se relacionan con la manifestación de seres o de fuerzas pertenecientes a dimensiones supranaturales que desequilibran o amenazan el orden de la vida ordinaria y pueden abarcar fenómenos tan variados como el vampirismo, la licantrópia o el diabolismo (Herrero 133-34). Según esta clasificación flexible que toma en consideración la retórica de lo fantástico se pueden trazar temas y figuras que en los textos analizados indicarían la presencia, ausencia o huella de lo fantástico” (Akraeva, 2014: 2945-2946)

no es cierto que todos los textos tengan ese carácter intimista) son claves para entender esta otra forma de representar la ficción moderna.

De lo dicho hasta aquí y tomando en consideración la base especulativa del modo fantástico, se puede concluir que éste por definición ofrece un balance entre la reacción de identificación-distanciación en contacto con el texto. Entonces, una especificidad femenina se puede buscar más bien a nivel de matización que subraye el aspecto de identificación. Mi hipótesis es que el texto fantástico femenino se caracteriza por una preferencia estilística por los temas de lo fantástico interior (en términos de Herrero Cecilia) que suscitan mayor identificación con la problemática del texto, ya que se relacionan con cuestiones sobre la estructura de la subjetividad y la formación y percepción de la identidad (Akrabova, 2014: 766).

Algunos de los aspectos que esta autora considera parte de estas modulaciones de autoría femenina dentro de lo fantástico son, por ejemplo, la confluencia de lo mítico y lo arquetípico (desde lo cual se enjuicia la normalidad cultural, se establecen vínculos con el realismo mágico y se construyen nuevos arquetipos como parte de la creatividad femenina); el empleo de fuerzas como el deseo y el subconsciente (en donde se explicita lo irracional y lo no normativo en colindancia como lo perverso y locura); la inmersión en el mundo onírico; y la hegemonía de un discurso en el que admite una perspectiva subjetiva en articulaciones como desdoblamientos, espejismos y presencias espectrales. Revelaciones algunas que hemos mencionado en el capítulo segundo de esta tesis.

El paralelismo que esta concepción feminista de lo fantástico adquiere en el contexto posmoderno, diluye un poco la supuesta diferencia con el concepto de lo inusual. Por ejemplo, Benito García-Valero, al reinterpretar el concepto de Carmen Alemany señala que más que contenidos específicos, lo inusual es una forma de amoldar la materia literaria.

En esta conformación se puede observar una suerte de patrón de escritura, propuesto desde la autoría de mujeres, que contiene desde formalidades discursivas y textuales como las observadas en el capítulo II de esta tesis, hasta una serie de inclinaciones temáticas (como el tema del cuerpo, el erotismo, la relación con la madre, la metamorfosis...).

Ejes claves, desde el haber de García-Valero, son el afán de encontrar una identidad femenina propia a través del uso de la primera persona; la falta de fiabilidad narrativa con alusiones a cierto discurso delirante emanado del trauma y dolor; el desarrollo de un lenguaje lírico que mezcla lo insólito con la idea de una realidad extraña (no necesariamente espeluznante, sino inexplicable); el apropiamiento de los motivos de la literatura fantástica como el desdoblamiento; y la inclusión del potencial subversivo opuesto a los postulados epistemológicos y paradigmas racionalistas en aras de una denuncia social. Hasta aquí nada es distinto a lo que ya hemos sostenido como fantástico posmoderno y ahora añadimos como feminista.

Estas características se muestran además aliadas con un registro lingüístico que particulariza lo inusual frente a otras modalidades y que en cierto sentido naturaliza lo extraño (o más bien concede más espacio a lo real) en tanto la propia realidad admite lo insólito sin que ello llegue a rebasarla. Desde el punto de vista estético, tanto García-Valero como Carmen Alemany conciben un dominio lingüístico especialmente afectado por lo poético que ofrece una explicación distinta a lo expresado por la autoría masculina, lo cual es ya parte del cuarto aspecto que según Roas también define lo fantástico feminista contemporáneo.

Los tropos, las imágenes, los bestiarios y las hipérboles no son sino refuerzos de aquellos tópicos álgidos en los que las alteraciones de ánimos y las situaciones traumáticas conducen a los personajes femeninos a un estado de incomodidad habitacional con el mundo o la realidad que viven. Aun cuando García-Valero no menciona temas particulares que promuevan esta afectación, reconoce que la autoría femenina es definitoria para esta práctica literaria de lo inusual.

Podemos comenzar por destacar su autoridad femenina, que podría activar un debate interesante acerca de la práctica del insólito que nos femenino, algo que por otro lado ya llevaría la llanta y la polémica entre quienes buscan esenciales femeninos manifestados en la escritura, a la manera que propusieron Lucy Irigaray o Hélène Cixous, y quienes prefieren, por el contrario, una

perspectiva más afín a la de construcción y estudian por ello lo femenino en base exclusiva a su configuración cultural. En cualquier caso, que todos los ejemplos del inusual recogidos hasta ahora sean de autoridad femenina permite hablar de buena capacidad de estas escrituras por innovar en términos de lo insólito (García, 2019: 336).

A fin a esta perspectiva, Anna Boccuti acuña la escritura de literaturas no miméticas desde la autoría femenina no solo a una estrategia de resistencia cultural, sino también a un esfuerzo de visualización que por varias décadas han librado las escritoras. Particularmente esta autora halla una analogía importante en relación con las ambigüedades y el silencio propio de los discursos fantásticos y la marginalidad de la expresión femenina, reducida a ciertas convenciones, muchas desde la dicotomía heteronormativa e imposibilitada de expresar con libertad sus miedos y deseos:

La ambigüedad propia del discurso de lo fantástico les habría permitido a las escritoras abordar temáticas que, de otra manera, hubieran sido censuradas, realizando un gesto de infracción radical de los valores dominantes. Es en este punto, en la ruptura o transgresión de una norma y en la exhibición de la fractura en el seno de un orden dominante como la que el modo fantástico pone en acción, donde hay que buscar la conexión entre fantástico y escritura de mujeres. A través de esta fractura, el orden monológico se abre a otros puntos de vista y otras voces (Boccuti, 2020: 160).

Para Boccuti algunos caracteres específicos de estas autoras se hallan en la construcción de una poética de la perversión (con la que coincidimos) desde donde se desidealiza a la mujer; en la centralidad del cuerpo como deconstrucción identitaria y en la presentación de nuevas formas de sororidad. Junto a esta semántica, también se alude a la elaboración metafórica de aquello que no siendo extraño puede llegar a serlo gracias a la modelación de un lenguaje lírico que sobrenaturaliza lo insólito. En esto radica la sustancial diferencia respecto a lo que previamente se conocía de lo fantástico.

Parte de estas estrategias discursivas colindan con lo que la autora, siguiendo a Gloria Alpini, asocia con procedimientos textuales como la desfamiliarización y el uso de una aparente lógica incoherente, que “valora la incertidumbre, la multiplicidad y la fluidez, lograda a partir de recursos como la ironía y la paradoja (Boccuti, 2020: 162).

Como bien señala Boccuti, en compañía de ella y de la propuesta de Roas antes mencionada, coincidimos en que lejos de hallar un rasgo esencialmente femenino, el empleo discursivo de estas nuevas autoras implica un posicionamiento feminista que evoca aspectos de orden extratextual como los procesos de escritura y recepción, así como la forma de concebir la materia ficcional que deriva en formas particulares de construir el imaginario y de dar cuenta del contexto sociopolítico, cultural y estético que termina también por definir a los sujetos y su(s) género(s)⁷⁵.

La creación de una narración marcadamente ambigua, el empleo de un vacío semántico, la atracción del lector a partir del uso de la primera persona, la construcción de un mecanismo de identificación con el pathos textual y sobre todo la deformación irónico-paródica como método crítico anti-patriarcal son algunos de los elementos que prevalecen a nivel discursivo en las literaturas no miméticas como la fantástica (y su matización inusual), abocadas a la desestabilización del significado y de los sistemas dominantes a los cuales ha estado sujeta la mujer.

La ‘diferencia’ a la que aludimos antes, o sea la contradicción semántica que la ironía activa, no se manifiesta solo en la función antifrástica –significar lo contrario de lo que se dice –como prueba el hecho de que en algunos casos la ironía se origina a través de la atenuación o la hipérbole y no mediante la inversión: el discurso irónico crea una incoherencia, no definible en términos de oposición, entre el sentido literal y el contexto de la enunciación. En virtud de esta relación con el contexto de enunciación la ironía se presenta como fenómeno pragmático, cuya descodificación, como comenta Reyes “depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor” (Reyes,1984:154). En esta misma línea van las reflexiones de Hutcheon, quien insiste en la naturaleza ‘bifronte’ de la ironía, tropo semántico y pragmático a la vez, vinculado tanto a la dimensión intertextual como a la producción y la recepción contextualizada de los textos, o sea de su “intencionalidad” (2000:55). Este último aspecto –la intencionalidad de la ironía –conllevados efectos que, en nuestra opinión, permiten

⁷⁵ Ya lo señalaba Akrabova al indicar que: “Al abarcar un estudio de rasgos generalizadores sobre lo fantástico femenino definido en términos de pertenencia a una determinada esfera lingüístico-cultural, se deben tomar en consideración tres aspectos importantes: la definición de lo fantástico como género; la especificidad de lo fantástico femenino y el contexto de recepción interpretativa de los textos fantástico-femeninos. Todos estos aspectos tienen una estrecha relación con una posible lectura feminista (es decir, una perspectiva que presta especial atención al condicionamiento sociocultural de la mujer y que es una forma de oposición crítica a las tendencias de subordinar y silenciar lo femenino), la cual sería una dimensión imprescindible para investigaciones con pretensiones de complejidad. (2014: 3298).

vincular especialmente ironía, subversión fantástica y reivindicaciones feministas (Boccuti, 2020: 164).

Sin querer anticiparme a las conclusiones, además de la celebridad discursiva y despliegue metafórico, debo señalar que los temas más intimistas ya consabidos como la preocupación de muchas de las autoras ante los imperativos patriarcales, la elaboración de un multiperspectivismo psicológico que podría derivar en el delirio y la locura, junto a desdoblamientos que revelan el problema del duelo, la incomunicación y la soledad, existe otra importante arista de naturaleza política y sociohistórica como síntoma de un interés contextual que ha heredado la literatura del istmo y del que trato a continuación.

3.4. REPRESENTACIONES DE LO FANTÁSTICO FEMINISTA Y LO INUSUAL EN LA NARRATIVA BREVE CENTROAMERICANA

El boom de la ficción escrita por mujeres ha tocado con fuerza los universos editoriales de España, México y Argentina. Incluso otras latitudes como la región Andina también ha descollado respecto a nuevas formas de asumir la realidad y presentar desde el ejercicio literario preocupaciones vistas con ojo femenino. Mariana Enríquez, Samantha Schweblin, María Fernanda Ampuero, Claudia Ulloa Donoso, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda, Daniela Tarazona, Cecilia Eudave o Solange Rodríguez Pappe son solo algunas de las autoras sobre quienes la crítica más reciente señala que es, desde el espacio interior, donde emerge el encuentro con un mundo extraño.

No obstante, he querido desde el capítulo I de esta tesis sostener que por razones de difusión en el complejo mercado editorial de la nuestra región, el reconocimiento de las autoras centroamericanas es menos visible. También señalé los escasos estudios sistemáticos sobre literaturas no miméticas del istmo cuyos abordajes siempre han privilegiado las prácticas escriturales masculinas. Es por ello que en aras de probar que en Centroamérica se escribe más

que novela negra, testimonial e histórica, visualizo que desde la autoría femenina se construyen importantes espacios que llaman a la incomodidad, a la denuncia y al empoderamiento de sujetos marginales que sufren en una sociedad inminentemente patriarcal.

Esta movilización, tal y como lo hacen las autoras del continente y España, tiene claras estrategias discursivas y temáticas que permiten plantear la idea de un fenómeno universal de la escritura de mujeres, que busca desde la experiencia femenina, explorar nuevas formas de identidad, algunas de ellas colindantes con lo monstruoso desde aproximaciones metamorfósicas del cuerpo, la sexualidad y la conducta, pero también con la rebelión hacia los roles de género establecidos a modo de camisa de fuerza como la maternidad y sus avatares asociados que van desde la ausencia del deseo materno hasta el duelo por no llegar a serlo.

A esto que ya sabemos son temas propios de lo fantástico feminista y lo inusual, añado la inclusión de un tono contestario ante prácticas de violencia sistemática que son parte de los tiempos “pos”: posmodernidad, posguerra, posdictadura, posrevolución. Esto lo asocio con una preocupación ante el ejercicio de la bio y necropolítica, para utilizar la nomenclatura de Foucault, que tiene un fuerte asidero en regiones empobrecidas por la corrupción de los estados y como consecuencia de los mecanismos de poder que los gobiernos, de manera deshumanizada, han ejercido. Obviar esta dinámica que traspasa la vida cotidiana de la mujer centroamericana le fue imposible a la ficción y desde ahí, hábilmente las narradoras han construido su nicho de resistencia.

3.4.1. Monstruosidad desde lo femenino: la bruja, la loca y la asesina

De amplia tradición fantástica, los estudios literarios y culturales han derramado una cuantiosa cantidad de tinta tratando de explicar el origen, la naturaleza, la evolución y la vigencia que ostenta la figura del monstruo, tanto desde su dimensión física como desde sus rasgos conductuales que terminan por ampliar la categoría fecunda de representaciones desde el imaginario grecolatino hasta los albores de la posmodernidad, desde la villanía decimonónica —dicotomizado por los principios maniqueos que lo erigieron como demonio y como arma de seducción y principio amenazante para los hombres—, hasta mutaciones cotidianas y/o futuristas.

El extenso catálogo de brujas y hechiceras, por ejemplo, junto a seres fantasmales y de anatomía mutable muestran un tipo de monstrea contemporánea cuya mayor intimidación constituye su propio actuar y decir. La *femme fatale* es una mujer desinhibida que disfruta de su cuerpo, que cuestiona el sistema patriarcal y que no se ajusta a los espacios domésticos trazados antes para ella, lo cual le adjudica peligrosas propiedades hechiceras. La renuncia al modelo monogámico heteronormativo ha sido clave para calificar de monstruoso el comportamiento de féminas que ya no buscan en el matrimonio su único propósito de vida, sino que luchan por su propio reconocimiento como sujetos en la esferas públicas.

Al ser más estricto el paradigma de comportamiento asignado a una mujer, con más facilidad suele ser calificada como monstruo, especialmente cuando no atiende los incontables menesteres del patriarcado e irrumpe en prácticas sexuales menos tradicionales, busca tener acceso a conocimientos vedados o experimenta sentimientos violentos que la alejan de la supuesta angelidad con la que fue dotada. Es por lo anterior, que en la ficción esta figura alcanza un importante auge y es principalmente desde el cuerpo el lugar desde donde se pueden cuestionar aspectos como la disyuntiva normalidad/anormalidad, como señala Cecilia Eudave:

El cuerpo, entonces, no es solo materia viva o muerta sino que está habitado o se habita. Y cuando se habita de lo insólito exterioriza, por medio de analogías o de sistemas alegóricos, una realidad más poderosa, más evocadora, revelando las desgastadas formas de control y pronunciamiento de sociedades que se niegan a ser inclusivas y siguen bajo los mismos parámetros de represión y sujeción del ser humano (2019: 55).

La histórica distinción de sexos generó también una asociación de ciertas prácticas con los valores positivos y negativos; particularmente, todo lo asociado a la maldad tuvo desde el origen mítico y religioso del ser humano cuerpo de mujer. Aspectos como la seducción, la venganza, la vanidad, el engaño, la envidia, el orgullo, lo enigmático, la lujuria, la rebeldía, entre otros, adquirieron una connotación femenina como contraparte del hombre y crearon una suerte de mito.

La réplica de ciertos arquetipos condujo principalmente a una evocación distinta del monstruo que sigue manifestándose con rasgos particulares que determinan su evolución hacia formas sutiles y matizadas. Sin embargo, como lo define Rafael Ángel Herra, el monstruo desde su connotación engañosa y amoral es un ser insujeto a las definiciones convencionales, de una composición polimorfa y con actitudes contraculturales que lo alejan de lo esperado, por eso su frecuencia en las narraciones fantásticas.

Desde el inicio sabemos una cosa: la fantasía necesita fabricar y reproducir monstruos, tomándolos prestados, intercambiándolos, o resistiéndose a ellos en la forja instalada en sus propias pesadillas.

Lo anormal seduce al sujeto, aunque le estimule resistencias. Si nos fijamos bien, la historia del monstruo es la sucesión de sus representaciones, es decir, de los miedos que han atraído y repugnado a los seres humanos.

Cuando se habla de monstruos no se trata sin más de figuras aleatorias, al azar y sin sentido de pertenencia a algo, sino de figuras que surgen con arreglo a funciones dependientes de la época de aparición y bajo su influencia (Herra, 2023:21).

Para este autor, el monstruo puede manifestarse ya sea por una deformación corporal, en la cual entran en juego otros factores como la hibridez, la espectacularidad, la teatralidad y la metamorfosis, pero también como una metonimia del mal desde donde se manifiesta la aversión, el poder y la violencia. Esto conduce a plantear al menos tres funciones del monstruo o “modos de la conciencia (no sé si indisociables) por los cuales el yo habita el mundo moral,

el propio y el colectivo, constituye este mundo y se relaciona con él y consigo mismo por medio de él. Me refiero a la autopercepción, a la construcción de la moralidad, a las coartadas morales y al autoengaño” (Herra, 2023: 30).

El monstruo se define de esta manera como un ser que surge al margen de la ley social, natural y divina y, por tanto, no comparte el dominio jurídico, biológica y religioso que permite la sana convivencia. Antes bien, el monstruo emerge de la combinación de lo imposible con lo perverso, de lo estafalario con lo prohibido, de lo repugnante con lo temible, lo cual impide olvidar su base disruptiva frente a nuestra idea de realidad. Miguel Carrera insiste en la importancia de que, aun en la sutileza de las formas contemporáneas en las que aparece el monstruo posmoderno (como quizá sucede con el matiz inusual), este se sigue moviendo en las aporías de lo aceptado.

Como se ve, en lo fantástico cabe una muy heterogénea gama de matices y disposiciones ante el ser monstruoso, al punto de permitir su coexistencia con líneas, tonos y géneros —como el cómico o romántico— que, a primera vista, parecerían refractarios a su esencia. Ello no equivale a decir, vale precisar, que se pueda llegar a considerar, en ciertas situaciones, un sujeto homologable a una persona normal (o a cualquier tipo de persona). Nada de eso. Reiteramos que un monstruo, para merecer tal denominación, ha de conservar un mínimo rastro de alteridad, de diferencia, ya en su naturaleza, ya en sus actos, ya en su aspecto, y el de lo fantástico no es una excepción: por mucho que los seres humanos que interactúan con él puedan sentirlo próximo, jamás podrá ser un igual, siempre adolecerá de una anomalía de base (a saber, su irreconciliable discrepancia con las leyes naturales). Así visto, lo propio es que aparezca representado como un ser al margen, un *outsider*, en ningún caso asimilable al coto de lo normal y cotidiano. Si esto se tambalea, si el monstruo se ve de pronto admitido como uno más en la comunidad —relativizada su sobrenaturalidad y blanqueada su dimensión de *otro*—, lo fantástico se interna en aguas inespecíficas y el monstruo se desliza hacia su *domesticación* —en expresión de Roas—, por la que “deja de ser una figura del desorden para encarnar el orden, la norma, a la vez que se convierte en un posible más del mundo” (2019: 51); cosa que no solo contribuye a “desfantastizarlo”, sino que pone en entredicho el género en su totalidad (Carrera, 2023: 53).

Un aspecto relevante de la figura del monstruo es que, pese a todas las sensaciones de aversión que genera frente a los otros, innegablemente ostenta un poder que sobre pasa las dimensiones físicas o morales establecidas. Este ejercicio de poder, ya de por sí, derivaría monstruoso en manos de una mujer y por ello señalé antes lo fácil que resulta que, cualquier fémina que desoiga el paradigma aceptado para ella, caiga en la categoría de monstrea.

La libertad de elegir la inclinación sexual, el goce del cuerpo propio y la sexualidad; el rechazo a la maternidad y al matrimonio; la búsqueda de la realización personal más que la colectiva o familiar; la lucha por los derechos laborales y el posicionamiento feminista y político frente a la injusticia, rápidamente adquieren tonalidades monstruosas en sociedades que se resisten a un cambio en los roles de género.

Si el monstruo congrega el principio de otredad por excelencia, en un mundo dominado por hombres, sin duda todo aquello que se escape de su esfera de control tendrá connotaciones similares a las asociadas con estas quimeras. Equidistante de ello, el monstruo de nuestro tiempo, lejos de permanecer recluido en los espacios solitarios como otrora fueran los castillos fantasmales, los monasterios abandonados o las ruinas de edificios decadentes, se mueve ahora en la ebullición citadina de las urbes actuales, al unísono con el nuevo devenir social y camuflándose de tal forma que la distinción yo/otro se torna de difícil reconocimiento.

El monstruo actúa como un doble maldito que nadie desea reconocer ni reconocerse en él. Tal espejismo es lo que origina el repudio de los seres bestiales, condenados a la exclusión y congregados bajo la siempre despectiva categoría de lo demoníaco. El monstruo es desdeñable desde el momento en que implica la noción de alteridad, pero no solo porque es algo externo al sujeto mismo, sino porque él es la esencialidad del mal.

Tal es el principio del monstruo que, capaz de absorber otras irregularidades, constituye por sí sola una condición bestial que va más allá de todo límite humano, evoca la amenaza y deviene con un carácter destructivo. En este sentido, ya Foucault en su genealogía sobre el “anormal” había establecido una categorización que posee una afinidad importante con lo que ya se ha dicho y es el hecho de que el monstruo humano es un concepto jurídico “porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es

violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza” (Foucault. 2000: 61).

Esta naturaleza cuando es acuñada a la mujeres suele ser menos flexible y ha despertado un creciente interés en la crítica literaria debido a la frecuencia con la que la monstruosidad desde el personaje femenino se presenta en las prácticas de ficción contemporáneas. Roas, por ejemplo, considera que estas representaciones responden a la evolución misma del monstruo, el cual es capaz de sobreponerse a su momento histórico y “emplear nuevos recursos y técnicas diferentes, más sutiles para comunicar tales miedos, para despertarlos o reactivarlos, y, con ello, causar la inquietud del receptor” (2022: 105-106).

También justifica el hecho de que varios autores (Dijkstra 1986, Bornay 1990, Creed 1993 y Pedraza 1991, 1998, 2004 y 2014) traten el tema de los monstruos femeninos porque el hecho de que su existencia, más que afirmar a los sujetos femeninos, da cuenta de los miedos masculinos.

Especialmente monstruosos han sido tres arquetipos femeninos: la bruja, la loca y la asesina, una trilogía que aunque se complementa entre sí, tiene por sí misma algunas implicaciones que varios cuentos de manera particular han querido redimensionar en el contexto centroamericano.

Los compendios dedicados exclusivamente al personaje de la bruja son amplios. No es mi intención hacer una genealogía de ellos, pero sí mencionar algunos antecedentes que muestran la vigencia del tema y el carácter evolutivo que ha suscitado en la literatura fantástica posmoderna. Un ejemplo es la antología *Vuelo de brujas* compilado por Gemma Solsona, donde varias autoras españolas y latinoamericanas de ficción rinden una suerte de tributo a figuras de la antigüedad clásica como Circe, Medea o Morgana pero también a las brujas de la edad moderna como Mayfair, Merricat y Constance.

Un intento singular es la colección de relatos costarricenses *Aquelarre: cuentos de ciencia ficción, terror y fantasía* (2011) que figura como una de las pocas evidencias de compilación dedicada en su totalidad a la reunión de narradoras: Jessica Clark, Evelyn Ugalde, Marcela Mora, Mariana Castilla, Ericka Lippi y María Luz Ruiz, autodenominadas brujas para enfatizar la diferencia de la autoría.

Algunas otras autoras latinoamericanas que han abordado abiertamente la representación de la bruja son: Fernanda Melchor (*Temporada de huracanes*, 2017); Brenda Lozano (*Brujas*, 2011); Mónica Ojeda (*Voladoras*, 2020); Suzette Celaya (*Nosotras*, 2020); Zeleny Aguilar (*Basura*, 2022); Sylvia Arvizu (*Morir de tiricia y carcelazo*, 2022); Selene Carolina (*Love is love, o de cómo me ato las cintas*, 2019); María Fernanda Ampuero (*Sacrificios humanos*, 2023); Claudia Ulloa Donoso (*Yo maté a un perro en Rumania*, 2022); Liliana Colanzi (*Ustedes brillan en lo oscuro*, 2022); Cristina Rivera Garza (*El invencible verano de Liliana*, 2021); Mariana Enríquez (*Nuestra parte de noche*, 2019); Dolores Reyes (*Cometierra*, 2019); Guadalupe Nettel (*El matrimonio de los peces rojos*, 2018); Liliana Blum (*El monstruo pentápodo*, 2017); Samanta Schweblin (*Siete casas vacías*, 2015); Ana Clavel (*El amor es hambre*, 2015); Claudia Salazar Jiménez (*La Sangre de la aurora*, 2013); Valeria Luiselli (*Los ingrátidos*, 2011); Daniela Tarazona (*El animal sobre la piedra*, 2008) y Cecilia Eudave (*Bestiario vida*, 2008). Todas ellas enmarcan sus historias en una atmósfera de profunda violencia y en la que la hechicera es sinónimo de resistencia.

Ahora bien, de acuerdo con María Teresa Fuentes⁷⁶ (2023), la bruja en América Latina está ligada estrechamente con el tema del exterminio colonial, pero no porque existiera la idea de bruja en las sociedades prehispánicas per se, sino porque para el conquistador toda mujer con

⁷⁶ Algunos otros estudios como el de Silvia Federici (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* también resumen la evolución histórica que ha tenido el personaje particularmente durante el proceso de colonización en América Latina.

conocimientos ancestrales pasaba a ocupar la categoría de bruja. Parte del proyecto colonizador se centró en la fundación de los mitos sobre la civilización, el progreso y la racionalidad de tal manera que un saber no autorizado, como el que se suponía tenían las brujas, escapaba al intención trazada para la región.

El tema de la bruja no era entonces una cuestión de ficción, sino que una gran cantidad de fuentes documentales como bulas papales, relatos de misioneros evangelizadores, edictos de la Inquisición española y del Tribunal del Santo Oficio son citadas por Fuentes como testimonio de que en la vida cotidiana la creencia en el poder de la brujas era real y peligroso. Marcela Lagarde, por ejemplo, considera que la “bruja en la cultura patriarcal es un insulto, una satanización, y un estigma; quien es bruja se coloca en la parte mala del mundo, porque la bruja encarna simbólica y míticamente a la malamujer: malamadre, madrastra, mujer erótica, etcétera” (1994: 729).

La brujería, por tanto, fue vista como una práctica herética desde la Edad Media ya que suponía desde el dominio de temas prohibidos y conocimientos vedados hasta nuevas formas de “maldad” como el ejercicio sexual y el contacto demoníaco que los europeos comenzaron a reconocer durante de paso por el continente: la manifestación de otros modelos de feminidad o belleza, toda suerte de resistencia o emancipación, la práctica de religiones fuera de la católica, la veneración a la naturaleza y el conocimiento herbolario, así como la participación en rituales con frutos, raíces y plantas congregaban un amplio catálogo de síntomas apóstatas, que pronto se redujeron a un tipo de mujer:

La categoría bruja en nuestra culturas encierra las más diversas matrices culturales, actividades y roles femeninos, sin embargo, el contenido profundo consiste en la descalificación de la mujer a quien se le dice bruja. El concepto bruja es clasificador: la mujer que es bruja pertenece a lo inaceptable, a la negación, a lo desconocido y todo lo desconocido es malo, pertenece al mal. Su diferencia con las demás mujeres está en su lenguaje, en sus códigos y en sus prácticas diferentes (Lagarde, 1994: 730).

Desde la dimensión artística, sin embargo, la bruja revierte su sentido negativo y ello justificaría la gran cantidad de ficciones contemporáneas que han remantizado esta figura como sucede en el cuento “Yo cocodrilo” de la escritora salvadoreña Jacinta Escudos, originalmente publicado en *El diablo sabe mi nombre* (2008) y dispuesto en la antología *Insólitas* (2019), cuya versión citamos.

El cuento presenta la historia de una niña que no se acoge a los rituales de ablación genital que practica su pueblo como una forma de control sobre la sexualidad de la mujer. Un día al despertar de un sueño, con la mayor naturalidad comienza a transformarse en cocodrilo, convive en una congregación de reptiles y les muestra la facultad que posee para convertirse en humana.

En la aldea son las mujeres las que ejecutan la ceremonia al mando de una curandera que mutila los cuerpos de las niñas para sostener la tradición que exige el pago de la dote para el matrimonio. Es justamente con la amenaza “La niña que no se somete al ritual se convierte en cocodrilo” (2019: 355), que la madre intenta convencer a su hija de acatar las leyes del pueblo, pero ella cada vez más se apropia de la nueva figura de cocodrilo y de manera metafórica comienza a explorar su sexualidad.

El relato culmina cuando un día, la madre de la niña intenta llevarla por la fuerza al ritual, pero ella corre al río y se interna en él para convertirse para siempre en cocodrilo. Desde ahí lidera una revuelta en contra del pueblo y salen a matar a todas las mujeres, responsables de practicar la mutilación genital femenina.

El texto, que bien podría leerse desde otros enfoques (como lo maravilloso) tiene sin embargo, varios aspectos que nos hacen inclinarnos por señalarlo como una narración fantástica feminista con matices de lo inusual, sobre todo por el peso que tiene lo que Carmen Alemany concibe como realidad cotidiana (que en Roas sería la idea que tenemos de lo real)

frente a lo insólito desde lo cual se normaliza la metamorfosis de la protagonista para quien es mejor una vida como animal que vivir sometida a una sociedad que niega su cuerpo y el deseo que contiene. Este principio similar a lo que sucede en la novela *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona, evoca el recurso de lo reptiliano como una estrategia que permite contravenir los postulados del sistema patriarcal al privilegiar lo instintivo, lo irracional y la incivilizado.

Según Hernández Quezada, el recurso a lo animalizante, constante en la novela, sirve para reflejar las «necesidades antiproductivas del sujeto individual» (2016: 240), que se rebela contra la rigidez de los esquemas impuestos a los individuos conforme se acentúan las tendencias homogeneizadoras del antiguo, pero vigente, proyecto de la modernidad. En ASP la subversión adquiere una tonalidad todavía más antirracionalista desde el momento en que Irma, la protagonista, comienza a metamorfosearse en un reptil y se alegra ante las capacidades que le otorga esta involución: «Descubrí con entusiasmo que contaba con una línea perfecta de varios huesos que estaban creciendo. Era la corona de un animal prehistórico» (Tarazona, 2008: 107). Es preciso observar que la celebrada transformación en un reptil es doblemente subversiva ya que, además de reivindicar los «valores» de lo animal, lo reptiliano ha adquirido tradicionalmente muchas connotaciones negativas en la cultura occidental.

El mismo término se emplea para hablar de nuestro cerebro más primitivo, relacionado con lo instintivo y con el impulso de supervivencia y opuesto, en algunas ocasiones, al neocórtex, al cual se deben los fenómenos vinculados con lo racional, que caracterizan al homínido y permiten el «progreso». La contestación a la Ilustración, cuya cara oculta alimentó lo fantástico, es fácilmente rastreable (García-Valerio, 2019: 329-330).

Justamente esta capacidad de conversión corporal permite identificar al personaje desde las connotaciones dadas a la figura de la bruja. Esta, ante la disyuntiva social que genera su comportamiento frente a los ojos del otro, suele auto percibirse con dotes particulares que la separan de su colectivo, no solo masculino, sino también femenino.

Al principio no sabía qué pasaba. Y entonces recordé lo que decían en la aldea. La niña que no se somete al ritual se convierte en cocodrilo.

No podía imaginar cómo una niña se convertiría en cocodrilo. Pero no debía preguntar. Entendería después.

La primera tarde que me convertí en cocodrilo fue extraña. Me acosté boca abajo en el arroyo porque tenía calor, y el calor me da sueño. Quería dormir. Y lo hice. Y al despertar me descubrí animal. Conocí mis fauces, mis nuevas manos. Si me contorsionaba lo suficiente, hasta podía ver mi cola. ¡Mi propia cola!

Me pareció curioso. Ser animal y ser persona. No me preocupaba, me parecía divertido. Pasaba las tardes en los matorrales del arroyo con los demás amigos cocodrilos. Hablábamos de los animales cazados, de los críos, del calor y del agua. Y de los humanos que vivían en la aldea. Los demás cocodrilos no creían que yo era humana. Hasta que me vieron convertirme en yo. Los cocodrilos más ancianos dijeron que el humano que podía transformarse en animal, era un

hechicero. Y así, los demás cocodrilos me respetaron y prometieron ayudarme en toda circunstancia, porque sabían que yo sería buena con ellos (Escudos, 2019: 355-356).

Asimismo, el autoreconocimiento como dotada de “potestades especiales” se acompaña de dos rasgos que particularmente han definido la naturaleza de la bruja: una es su goce de la sexualidad y la otra es su carácter subversivo y rebelde, lo cual acentúa el carácter negativo sobre ella, ya que “aunque su brujería sirva para hacer el bien, el sólo hecho de aceptar que tiene poderes particulares sobre los otros, hace que su valoración sea negativa: la bruja es la mujer poderosa que hace el mal” (Lagarde, 1994: 732).

Respecto a lo primero, en el cuento el tema de sexualidad no es abiertamente abordado, incluso las partes genitales no son nombradas y solo se les conoce como “la parte de donde salen las aguas del cuerpo”. La referencia al calor que percibe la protagonista y el acto simbólico de imaginar que una serpiente de un solo ojo sale de sus piernas y la penetra por la boca, son suficientes indicadores de que la noción de cuerpo ya no tiene la inocencia de la niñez, y que tampoco es compatible con la censura que representa la ablación, la cual busca garantizar el matrimonio y la fidelidad ante la ausencia de deseo.

Esta idea permite también considerar el cuento como una suerte de apología a la libertad de la mujer que prefiere renunciar a su condición de humana a reducirse a los requerimientos sociales. Sin embargo, el texto también es crítico con la propia figura femenina, pues le hace responsable de la debacle tribal e incluso son ciertas alusiones fálicas las que también le permiten posicionar el empoderamiento femenino, veamos:

1. El otro personaje femenino con características hechiceras (la curandera) es ajusticiado y no tiene ningún tipo de representación positiva en el relato, ya que se considera como la verdugo del resto de niñas que son sometidas al ritual:

Yo lo vi todo una vez. Sabía que las llevaban a la choza de la curandera. Ella les quitaba la ropa, y las mujeres le abrían las piernas a las niñas y las niñas lloraban y chillaban como animal que va a ser matado y la curandera cortaba con un cuchillo un pedazo de carne, del tamaño de

una oreja, allí de donde salen las aguas del cuerpo. Y la sangre brotaba roja, en abundancia. Y no había manera de pararlo, ni con emplastos de barro ni con mezclas de yerbas. Y las niñas no tomaban brebajes ni polvos para aliviar sus dolores, nada más eran sujetadas por su propia madre, por su hermana mayor, mientras otra les cortaba las partes y la cosían con cáñamos y agujas de la planta de las espinas.

Prefería ser cocodrilo, indigna, impura (Escudos, 2019: 357-358).

2. No hay una cocodrila como lideresa de un sistema matriarcal, antes bien la niña elige ser un macho en la especie reptil, no humaniza su poder y menos aún lo encabeza como la figura de una heroína. Desde ahí incita la revolución en contra de las mujeres como extensoras del sistema patriarcal:

Entré al agua y por primera vez me convertí en cocodrilo en las oscuridades del arroyo. Salí cocodrilo a la orilla y los demás me siguieron.

Fuimos a la aldea. Destruimos todo. A los únicos seres que despedazamos fue a las mujeres de la aldea. Algunos compañeros murieron en la hazaña. Los hombres se defendían. Pero los hombres no nos interesaban. Eran ellas las que hacían todo. Las que cortaban, obligaban, mantenían las piernas abiertas.

Madre murió y yo la vi morir, pero no sabía que su hija era yo, cocodrilo. Participé personalmente en la comida de la curandera. Y nos encargamos también de todas las demás, porque las niñas no eran felices nunca, después del ritual. Fue un acto de piedad terminar con ellas.

Cuando concluimos fue porque los hombres se habían ido. No pudieron defender a sus mujeres. Huyeron asustados de nosotros. Jubilosos, batimos nuestras fauces en señal de victoria.

Ahora soy el líder de este pueblo. Mis amigos cocodrilos se la pasan muy bien. Ya no trato de convertirme en humana. Prefiero ser así, un cocodrilo con una larga serpiente que le crece entre las piernas (Escudos, 2019: 358-359).

3. Se aluden a imágenes fálicas como la serpiente de un solo ojo a partir de la cual se enuncia la exploración sexual de la niña:

Yo tenía sueños. En el sueño estaba acostada boca arriba, sin ropas. Y en el sueño, veía que de mi entrepierna crecía una larga serpiente con un solo ojo en el centro, gruesa y rígida, del color de mi carne, y yo tomaba la cabeza de la serpiente entre mis manos y la metía en mi boca, y sentía cosas extrañas en mi cuerpo. Y despertaba apretando las piernas y sintiendo cómo algo se movía en esa parte donde salen las aguas del cuerpo. Algo que se movía y que palpitaba tan fuerte como los latidos de mi corazón (Escudos, 2019: 357).

El texto propone además, una serie de aspectos que dialogan con la categoría de lo fantástico feminista y posmoderno ya que: privilegia el uso de la primera persona y todo el relato es contado solo desde la perspectiva intimista de la niña; prevalece una naturalización de lo extraño por parte de los personajes (como un matiz de lo inusual) de tal manera que no existe escándalo ante aquello que rompe lo cotidiano o la idea de realidad (esto, sin embargo,

no ocurre con el lector para quien una transformación reptiliana no es compatible con la realidad extratextual y más bien se asocia a una figuración de lo monstruoso); se alude a un lenguaje metafórico y a la transformación corporal como un mecanismo de ruptura con los postulados patriarcales; se denuncia abiertamente prácticas como la ablación, el matrimonio forzado y la estricta normativa impuesta a la infancia que, desde pequeña, debe aceptar la imposición social y el ejercicio de roles de género; y finalmente, la relación conflictuada entre personajes femeninos que profesan un abierto rechazo hacia las mujeres que no cuestionan el patriarcado y más bien contribuyen con su asentamiento.

Me dejaron a mi suerte. Madre no quería saber nada de mí. Dormía y comía allí, pero no les importaba si me iba o me quedaba. Era indigna de todos y temí que cualquier día me llevaran a la fuerza para hacerme eso que le hacían a las demás.

Ya no quería estar con ellos. Odiaba a madre. La vi llevar a mi hermanita, la vi llevar a otras más. Mi hermanita lloró días y días, y lo único que salía de su cuerpo era sangre, mucha sangre. Madre se pasaba los días cambiando los paños de sangre por otros con el oxidado color de la sangre mal lavada (Escudos, 2019: 357).

Asimismo, coincido con Emanuela Jossa⁷⁷ cuando señala que este relato evoca el tema de la fuga como un aspecto relevante en las narrativas de la posguerra salvadoreña y que podrían estar ligadas a la estética del cinismo, por el abandono que la niña hace de su pueblo.

El cuento plantea una vigencia corporal radical: la indeterminación permite a la mujer adquirir una identidad nómada e insumisa. De esta forma, como ya he mostrado, “a través del relato Jacinta Escudos no solamente condena la infibulación, sino contesta la reducción de los cuerpos a unas categorías biológicas, refuta la censura de organismos disidentes y la reprobación del placer”¹⁷. Además, propone la posibilidad de una transformación radical de un contexto de opresión, a condición de que otras mujeres la acompañen. La muchacha puede desnudarse y huir, puede escapar de la infibulación al transformarse en cocodrilo cuando es necesario. Esta fuga es su acción política: abandonar los vínculos opresivos y violentos, en vez de enfrentarlos abiertamente. El devenir y la defección le permiten alejarse de una comunidad en la que no se

⁷⁷ A propósito de esta autora me permito destacar otros de sus estudios en los que también ha abordado el tema de la corporalidad, la metamorfosis y la identidad en la literatura de Centroamérica: “Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual” (2017) y “Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos” (2020). Asimismo, otros artículos se han enfocado en establecer el diálogo imprescindible que existe entre la literatura de lo inusual latinoamericana y la hegemonía corporal que sugiera esta estética tales como “La metamorfosis del «yo-piel» y el cuerpo vacío/invasado a través de la narrativa de lo inusual en *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta” (2020), de Nieves Ruiz; “Posthumanismo y pensamiento del cuerpo en *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta” (2020), de Daniel Zavala; y “El cuerpo habitado y la exploración de la identidad: figuraciones de la narrativa de lo inusual en *La primera vez que vi un fantasma* (2018), de Solange Rodríguez Pappe (2020)”, de Víctor Sanchis.

reconoce, para construir activamente otro lugar, no determinado, y otra forma de vida, no preexistente (Jossa, 2022: 122).

Esta forma de representar un espacio de reivindicación desde la violencia tiene una implicación contextual y se vincula con la importancia que el topos corporal implica para la literatura escrita por mujeres como un mecanismo de identidad, tal y como lo advierten Alemany y García-Valero. Asimismo, desde mi concepción, puede manifestarse por medio de dos perspectivas: la más frecuente desde la apropiación y aceptación del cuerpo; y la otra, como sucede en el cuento, desde el desprendimiento. Jossa lo entiende como fuga, yo lo propongo como renuncia en tanto la ubicación humana resulta amenazante para la protagonista.

Al respecto, debe recordarse que esta capacidad de metamorfosis es uno de los caracteres heréticos atribuidos a las brujas, quienes ya sea por sus conocimientos naturales o por intervenciones demoniacas logran mutar sus cuerpos cuando estos están siendo amenazados o cuando desean ejecutar los maleficios. En este sentido, puede entenderse que los feminicidios cometidos por los cocodrilos, no son sino una venganza de la niña que, mutada en animal, opera igual que las hechiceras.

La vigencia del tema sobre la bruja, como lo señala Anna Boccuti, responde también a amplia tradición occidental que identifica el cuerpo femenino como sinónimo de monstruosidad, en vista de su construcción como antagonismo de lo masculino.

(...) la construcción de la monstruosidad femenina en la cultura occidental demuestra que este proceso se promovió desde una única perspectiva y según una lógica única, la falo-logocéntrica; una lógica que contempla una innecesaria ausencia simbólica, como Braidotti aclara: la de la mujer (1994: 82). El significante 'mujer', como advirtió Cixous, se habría constituido a través de una aporía, inherente a la propia naturaleza de lo que llamamos 'lo femenino'.

Dentro de un sistema cultural binario como el occidental, fundado en parejas dicotómicas y jerárquicas, lo femenino parecería estar delimitado por oposición a lo masculino (Cixous 1995: 13-17) y sería, en última instancia, una especie de significante vacío, a redefinir siempre de forma relacional. Si recuperamos las enseñanzas de Judith Butler y concebimos lo femenino (y por tanto también los otros géneros) no en clave esencialista, sino como una categoría determinada por prácticas discursivas y hábitos sociales, inmersos en un proceso de cambio constante, se nos hace evidente otra afinidad entre lo monstruoso y lo femenino²: ambos encarnan una otredad determinada discursivamente y que es central en la constitución de la identidad, porque en ella se proyectan las ansiedades, los miedos y los deseos reprimidos de cada época y cada cultura. (Boccuti, 2019: 235-236).

Con esta perspectiva, cobra sentido que existan monstruos particularmente negativos cuando adquieren la figura de mujeres (sirenas, harpías...) y con especial énfasis la bruja catalizará todos aquellos temores masculinos asociados a la falta de domesticación. Esta representación censurada encarna una valoración distinta dentro de los relatos posmodernos, en tanto que, es en esa literatura desde donde se teje un cambio en el enfoque de este personaje u otros catalogados como monstruos.

Es precisamente en la resignificación de la figura de la bruja —un tiempo epítome de la maldad femenina y de una exclusión social escandalosa— donde la articulación ‘femenino’ y ‘monstruoso’ adquiere una connotación inédita, o por lo menos potencialmente inédita. En el paso del siglo XX al XXI, la bruja, construida a través del discurso y las representaciones masculinas y patriarcales y luego silenciada por este mismo discurso, toma por fin la palabra, hace oír su voz y se convierte en el sujeto de la narración: cuenta su propia versión (Boccuti, 2019: 242).

Me interesa señalar también que el protagonismo del cuerpo desde la apropiación y representación de este o bien desde mecanismos de desidentificación como la metamorfosis presentes en las narrativas de lo inusual tienen un amplio debate en estudios como los de Cecilia Eudave quien a la luz de la tradición mexicana considera que :“la casa, la cocina, la habitación, los armarios, los espejos, los sótanos, pero sobre todo el cuerpo, son los lugares para trascender y reconocer el confinamiento del que son objeto, dotándolos de halos fantásticos y revistiendo de monstruosidad a los individuos que los pueblan” (Eudave, 2019: 45).

Recurrir al zoomorfismo, monstificar el cuerpo, develar deseos reprimidos, corporizar la memoria social e histórica como temores colectivos y desdoblar la identidad y la personalidad son algunas de las formas empleadas por esta narrativa para, por un lado, reafirmar la apropiación del cuerpo femenino, pero también para denunciar toda forma de violencia en contra de las mujeres y sus espacios corporales a través de la construcción de imaginarios:

De esta manera, el cuerpo, a partir de la literatura que frecuenta los territorios de lo insólito, es un lugar de enunciación, no solo del yo frente a cualquier amenaza exterior, sino de visibilidad y conciencia identitaria. Porque él no solo nos contiene, también nos expone, y al hacerlo, protesta, evidencia, se fortalece. Así, desde los linderos narrativos inusuales, fantásticos, terroríficos, maravillosos, o anclados en la ciencia ficción, el cuerpo sigue siendo una poderosa herramienta para enunciar las diferentes realidades desde las que son sometidos o liberados. Porque aún en el encierro más exacerbado, más enajenante, más despersonalizado, el cuerpo, como espacio de lo insólito, ya sea monstrificado, fragmentado, mutante, cosificado, bestializado, sigue siendo signo, gestión del entorno social de mundos posibles, negándose a ser devorado o canibalizado por los estándares de representación, por el discurso patriarcal o por los cánones literarios más fieros (Eudave, 2019: 55-56).

Ahora bien, las dimensiones monstruosas de lo femenino no vienen dadas solo por el plano físico, cuyo medio explícito es el cuerpo, también se hallan en la construcción conductual que la sociedad ha separado, estableciendo una dicotomía entre lo normal y lo anormal. Es por ello que los comportamientos esquizoides y el discurso delirante, combinado con lo hilarante y lo satírico, son otra forma para construir el monstruo contemporáneo.

La locura históricamente ha estado ligada a la condición de la mujer y no pocos estudios señalan que está suscrita a una actividad de autodestrucción permanente. Fallidos señalamientos sobre la sexualidad femenina y la envidia fálica contribuyeron grandemente a acrecentar la concepción enigmática e incompresible de la mujer que desde el texto bíblico fue sujeta a una subirracionalidad que la hizo no solo depender de la venia masculina, como protector y conductor de sus acciones, sino también la condicionó a un estado de infantilismo que bajo cualquier síntoma de emancipación se consideró como locura, tal y como lo concibe Marcela Lagarde cuando señala que:

Las mujeres locas son las suicidas, las santas, las histéricas, las solteronas, las brujas y las embrujadas, las monjas, las posesas y las iluminadas, las malasmadres, las madrastras, las filicidas, las putas, las castas, las lesbianas, las menopáusicas, las estériles, las abandonadas, las políticas, las sabias, las artistas, las intelectuales, las mujeres solas, las feministas (Lagarde, 1994: 687).

Freud, por ejemplo, desarrollaría una amplia teoría sobre los síntomas de la histeria femenina asociada a la neurosis de un trauma infantil no resuelto y a una insatisfacción sexual. Sin embargo, una vez superada esta arcaica consideración, la locura tomó nombre bajo

diferentes nóminas de traumas y patologías⁷⁸ que han tenido particularmente una categorización femenina por varias razones: una, la más errada, considera una supuesta susceptibilidad femenina a los desbordes emocionales y pasionales que derivan en estados de irracionalidad que patologizan la sola condición de poseer un cuerpo femenino; la otra, que tiene mayor sentido, señala que es la rigidez social en torno a los roles que debe cumplir la mujer, y la laxitud con la que los hombres rompen tal estructura, la que conduce a estados alterados en el comportamiento de las mujeres como lo señala Franca Basaglia:

La relación entre el disturbo psíquico —y su consiguiente codificación y sanción— y la rigidez de las reglas de comportamiento es más evidente en el caso de la mujer que en el del hombre. Se trata la mayoría de las veces de reglas basadas en convenciones o prejuicios de orden moral, o de estereotipos de reglas que —apelando a una ley de la naturaleza tomada de manera grotescamente literal— sirven para mantener la distancia y la diferencia entre la esfera de acción y de poder de la mujer y la del hombre (Basaglia, 1987:31).

Desde esta perspectiva, que comparto plenamente, no es la condición psicológica o física de la mujer la que hace que ciertos comportamientos se patologicen más en ella que en el hombre, sino que es la inflexibilidad de la sociedad para tolerar un margen de error en lo reglamentado, de acuerdo con los roles de género, lo que favorece los estados de ansiedad y precariedad en la salud mental de las mujeres.

Más aún Basaglia, por ejemplo, acuña a los niveles de opresión del patriarcado el hecho de que se “naturalicen” las modificaciones corporales constantes en la mujer: menstruación, embarazo, parto, lactancia y menopausia, pero se inhiban o intenten camuflar los efectos psicológicos que dichos cambios generan. Así toda vez que una mujer no acepte alguna de esas funciones biológicas no solo rechaza su naturaleza, sino que ya no participa del contrato social

⁷⁸ Tal es como lo consideran varios autores al señalar: “Pero, como ya revisamos y también veremos en el siguiente fragmento, la histeriano es la única categoría nosológica anclada a lo femenino. La asociación histórica entre histeria y el trastorno de personalidad límite, ha seguido un curso marcado por los cambios contextuales en que habría mutado el anclaje de la locura a los cuerpos femeninos (Ruíz y Jiménez, 2003; Wirth-Cauchon, 2001), donde puede ser rastreada una misma construcción de la psiquis femenina como intrínsecamente patológica. Así es como el declive de la histeria como diagnóstico durante la década de los ochenta habría dejado como herencia la emergencia de nuevas categorías nosológicas (Jiménez, 1997), con el trastorno de personalidad límite como artefacto psiquiátrico acorde a las transformaciones económicas y culturales coherentes con nuevas expectativas para el comportamiento femenino contemporáneo (Ussher, 2013) (Roselló y otros, 2019: 12).

para que el que fue creada y con ello se acercaría al temido estado de locura y de censura. Sin embargo, la complejidad de esta dinámica es tal que también, aquella mujer que acepta en pleno “su papel” en el mundo, se sujeta a la concepción de debilidad desde la que se justificaría el intervencionismo masculino por el solo hecho de poseer un cuerpo distinto al del hombre.

La situación femenina, con su lastre de obstáculos y condiciones impuestas, es quizá lo que puede dar la idea más clara a propósito de ese sufrimiento llamado "enfermedad mental". La condición de la mujer y la simplicidad de los elementos que la determinan; la obviedad de la opresión de la que ella es objeto y los medios de defensa que ha tenido que inventar para tratar de liberarse; la limitación del espacio concedido; la contradicción de exaltar las funciones femeninas para poder controlarla mejor; además de la ausencia de poder y de obligaciones verdaderamente sociales, carencia de libertad explícita en un espacio que, por siglos, se ha considerado "reservado" para el hombre —el de las acciones y regresiones—, son elementos que pueden arrojar algo de luz sobre la relatividad de las transgresiones sociales que merecen sanción psiquiátrica o juicio adverso de orden "moral".

Si la locura pudiera ser definida como carencia e imposibilidad de alternativas dentro de una situación que no ofrece salidas, en donde todo lo que hay está fijo y petrificado, la medida de cómo ha llegado a constituirse histórica y socialmente esta "locura" podrían darla tantas mujeres sin historia, obligadas a vivir como han vivido (Basaglia, 1987: 54-55).

Es, por tanto, que el abordaje de la manía femenina conlleva la concepción de la otredad por antonomasia ya que encarna un comportamiento que social y culturalmente ha sido invisibilizado. El tratamiento tanto simbólico como mimético que la representación, desde distintos campos del arte, se hace del tema ha permitido la creación de un amplio imaginario en el que el sujeto femenino convierte la locura en un espacio de protesta y crítica, ya sea desde el personaje de “la loca”, explícito en actitudes anómalas, o bien desde el uso de un lenguaje delirante que favorece el empoderamiento a través de la palabra. La aceptación de la locura y su elaboración en el plano artístico constituye, por tanto, un acto de transgresión, ya que como dice Lagarde:

(...) las locas actúan la locura genérica de todas las mujeres, cuyo paradigma es la racionalidad masculina. Pero la locura es también uno de los espacios culturales que devienen del cumplimiento y de la transgresión de la feminidad. Las mujeres enloquecen de tan mujeres que son, y enloquecen también porque no pueden serlo plenamente, o para no serlo. La locura genérica de las mujeres emerge de su sexualidad y de su relación con los otros (Lagarde, 1993: 40).

A nivel literario, el tema de la locura femenina tiene una amplia tradición en el contexto latinoamericano en textos escritos desde el siglo XX. Algunos ejemplos de variada naturaleza

genérica son *La última niebla* (1931) de María Luisa Bombal, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, *María entre los muertos* (1964) de Magdalena Fety de Holguin, *La extracción de la piedra de locura* (1968) de Alejandra Pizarnik, *Cambio de armas* (1982) de Luisa Valenzuela, *Lumpérica* (1984) de Diamela Elit, *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi, *El cristo feo* (1994) de Alicia Yáñez, *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *Emoticons* (2007) de Auroras Arias, *Moho* (2010) de Paulette Jonguitud Acosta, *El peligro de estar cuerda* (2022) de Rosa Montero, *El camino de Santiago* (2022) de Patricia Laurent Kullick, *El buen mal* (2025) de Samantha Schweblin, entre otras.

La categoría de lo fantástico feminista y recientemente lo inusual también han hecho suyo el tema. Desde esta concepción la locura es un espacio a partir del cual se bifurca el concepto de lo real y muestra cómo la vía racional no es la única alternativa para la explicación de la idea de mundo que nos rodea. Al privilegiarse la autoría de narradoras mujeres, se admite una prevalencia del registro intimista que permite, desde una discursividad emocional revelar la locura, sin la carga peyorativa que ha ocupado en la enunciación masculina.

Son mujeres que escriben sobre otras mujeres, y no necesariamente desde lo autobiográfico pero sí desde lo emocional. La incursión en el mundo interior, entendido como paralelo a la realidad, logra crear universos inusuales que actúan desde el nivel discursivo y son los recursos tropológicos los que revisten a estas ficciones de un carácter insólito aunque finalmente acaben en lo real. Será la locura, como espacio metafórico de la vida, la que sobrevuele en la mayoría de estos textos. Textos ambiguos, también polifórmicos, que desde la perspectiva de lo femenino, y atravesados por temáticas usuales en las ficciones escritas por mujeres como la identidad, la maternidad, las relaciones con los otros ofrecen un nuevo aire, un nuevo aliento, un soplo de aire fresco a la literatura de lo insólito (Alemany, 2020:12).

Sumado a lo anterior, no debe olvidarse que la literatura fantástica nació a la luz de la disyuntiva racional del siglo XVII y tornó la locura como una de sus formas preferidas para la construcción de una abundante reflexión sobre los límites de lo real. En boca del loco se colocaron juicios que debatían acerca de fenómenos imposibles y enaltecían las otras formas de concebir la realidad fuera de los parámetros consensuados por la convención.

La locura como síntoma de enfermedad y disidencia se muestra en la literatura también través de su vínculo con lo onírico y de la preferencia por el uso de la primera persona, desde donde se focaliza la carga subjetiva; la locura se convierte en un estado compartido por los sujetos periféricos que protagonizan buena parte de las representaciones escritas por las autoras.

Es precisamente la ambigüedad interpretativa que brota de la simultánea afirmación y negación de la identificación entre mujer y desequilibrio mental lo que hace posible una lectura del texto como fantástico-femenino (temáticamente organizado por los tópicos de lo fantástico interior y funcionalmente produciendo un conflicto problemático por la imposibilidad de determinar de una manera tajante la “realidad” o “irrealidad” de los hechos contados). En la medida que la otredad femenina frecuentemente se ve asociada con lo anormal en el sentido psicológico, un punto de partida importante para el presente estudio es el análisis de esta asociación en términos socioculturales. ¿Es “mujer” un sinónimo de “locura”? Esta pregunta, bajo diferentes formas, ha suscitado gran parte del debate feminista que abarca cuestiones de identidad y autodefinición procedentes de binarismos opositorios (Akrabova, 2014: 1488-1488).

Respecto a la elaboración de la monstruosidad femenina desde la locura el repertorio dentro de la literatura centroamericana es amplio y cito por caso el cuento “Vanidades” publicado en la colección *Monstruos bajo la lluvia* (2022), de la escritora costarricense Larissa Rú, seudónimo que utiliza Larissa Quesada Arroyo, galardonada dos veces como premio nacional de literatura Aquileo J. Echeverría.

El cuento narra la historia de una adolescente que tiene serios problemas de autoestima por considerar que no es lo suficientemente bonita como para competir con su amiga Lidia o para conquistar a algún muchacho. Por un golpe de suerte, hace *match* en una aplicación de citas con Antonio y comienza a planear el encuentro con él.

Todo sucede con relativa normalidad hasta que la protagonista revela que por las noches tiene pesadillas con una mujer cadavérica que la vigila desde el umbral de la puerta de su cuarto, poco se sabe de esa visión, pero cada vez que ella se mira en el espejo mira su rostro con deformidad y se figura así misma como un monstruo de tez mortecino, con ojeras abultadas, párpados gordos y viejos, ojos sangres y una nariz de punta caída. Esta distorsión de

la imagen solo es percibida por ella, pues antes los ojos de su amiga, de Antonio y de su madre ella es hermosa.

Sigo teniendo pesadillas desde hace un tiempo, una vez al mes o quizá dos, veo una mujer en el umbral de mi puerta. Digo que es una mujer, pero no lo sé con exactitud. Tiene el cabello abultado en su nuca, y mejillas hundidas en una contextura esquelética, con una bata blanca de encaje a las rodillas, dejando entrever bajo la palidez de la Luna un par de ramillas delgadas de piernas lívidas. No tiene rostro humano, sino que su nariz desemboca en una larga sequía de hueso, oscuras cuencas que no dejan ver sus ojos —asemeja que no lo estuviese, incluso.

Y duermo con esa figura vigilando mis sueños, hasta que una voz me interrumpe.

—¡Desayuno!—

Al abrir los ojos, mi madre está en el umbral, sonriendo como si nada con un semblante matutino sereno. No le mencionó nada acerca de mi pesadilla, es usual tenerla. Pero mientras me siento en el desayunador y ella sirve el desayuno, de deberlo lo más sensual de la noche anterior.

—Voy a salir con un muchacho— le confieso, jugando con los frijoles en el plato, fingiendo que es algo normal (Rú, 2022:145).

El día pactado para la cita con su pretendiente, Lidia su amiga, la prepara y la maquilla. Ya en la cena Antonio se muestra agradado con la muchacha, pero ella nuevamente, insegura de su belleza, va al baño y frente al espejo nuevamente se dibuja un monstruo con su reflejo; esta vez decide atacarlo y comienza por estrellarse contra el espejo hasta quebrar su nariz y luego con una cuchara se saca los dos ojos.

En un estado de impotencia, llama a su madre quien con toda normalidad va a recogerla al bar y no se inmuta ante la maceración, antes bien le repite que es hermosa y que no desperdicie la oportunidad de conquista con su nuevo novio. La muchacha, con el ánimo recuperado, vuelve a la barra del bar y, en el claro oscuro del sitio, el joven no reconoce lo que ha sucedido; deciden ir a la casa, allí comienzan el cortejo antes del acto sexual hasta que en un momento de profunda violencia ella le muestra su rostro y él queda aterrado. Ante la terrible escena el muchacho sale huyendo y ella se queda sola, en un monólogo en el que advierte que en la próxima ocasión su madre la volverá ayudar. Nuevamente mira hacia el espejo y al reconocerse monstruosa, vuelve a acometer contra sí.

Arremeto contra mi propio reflejo de nuevo, rompiendo la nariz en el vidrio. ¡Ah, se siente tan bien! Cuando abro mis ojos, las grietas la han resquebrajado un poco más, y la sangre empieza a fluir de nuevo por mis narices rotas hasta bajar por mi cuello, empapándolo como un barbero. Y

suspiro de alivio. Hundo un dedo en la sangre, me lo paso por los labios delineando así su seductor arco de cupido.

—Tan bonita— le digo a ese reflejo, de nuevo. —Tan bonita... (Rú, 2022: 163).

Indudablemente el tema de locura es uno de los aspectos determinantes del relato, manifiesta en la joven muchacha por su conducta autodestructiva y cuyo origen se atribuye a la obsesión por la hermosura física. Es notorio que una de las imposiciones sociales exigidas a la mujer está ligada a la preservación de su cuerpo y al mantenimiento de un estricto estándar de belleza que hoy sabemos ha derivado en la creación de un sin número de trastornos que van desde las alteraciones alimentaciones hasta la distorsión de la propia imagen como sucede en el cuento. Este tema, tan cotidiano se roza con lo insólito y adquiere el tinte monstruoso, convirtiendo a la adolescente en un ente autodestructivo que lucha contra sí misma, en vista de que su aspecto, al parecer, no cumple con los estándares sociales.

Justamente es desde el registro escrito que se establece una denuncia, a partir de esta imposición que, de manera sutil, pero permanente, ha sido un imperativo para la mujer. En su *Historia de la belleza*, por ejemplo, Umberto Eco señala la recurrencia con la que el arte se vale de la figura femenina como patrón asociado no solo a la belleza, sino a la perfección. Ya sea como inspiración en la época grecolatina y trovadoresca, como objeto proporcionado y armónico en el Renacimiento, como exceso y abundancia en el Barroco, como medida de mesura y razón en la Ilustración, como sustancia misteriosa y seductora en el Romanticismo, como ente exótico y maléfico en el Modernismo, como variedad experimental y sensual en la Vanguardia, y como materia artificial y sobre producida en la Posmodernidad, el canon corporal de la mujer ha sido considerado como deseable en tanto se acoja a los estándares que, aunque variables de acuerdo con la época, son inmutables en cuanto a exigencia. Tanto es así que como señala Eco, más que una articulación física, la idea de mujer bella engloba la creación de un concepto estético que va más allá de lo abstracto para adquirir tintes pragmáticos.

(...) cuando se dice «Esa es una mujer bella», no se piensa, en realidad, otra cosa sino que la naturaleza representa bellamente en su figura los fines en el edificio femenino, pues además de la mera forma, hay que mirar más allá a un concepto, para que el objeto, de ese modo, sea pensado por medio de un juicio estético lógicamente condicionado.

El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables (Eco, 2002: 135).

Es decir, una mujer no es bella solo por ser mujer, sino que debe, a precios muy altos, esconder sus defectos naturales y defender los principios de perfección, como también lo sugiere María Akrabova:

Un gran número de aproximaciones feministas hacia la literatura se centran en el cuerpo femenino como espacio de la creatividad a través del cual se subvierte la herencia cultural del paradigma patriarcal occidental, socavando las jerarquías opositorias de alto-bajo, femenino-masculino, real-imaginado. No es de extrañar, entonces, que el cuerpo y su interrelación con el espejo, junto con la narradora y el fantasma, sean los elementos claves en los que se centra la discusión de lo fantástico femenino en el corpus analítico de este trabajo (Akrabova, 2014: 794-795).

Cuando esos principios se tornan imposibles, muchas veces surge lo que en términos clínicos se denomina *trastorno dismórfico corporal* (TDC)⁷⁹ y que tiene, como señala la literatura médica, implicaciones en el plano cognitivo (pensamientos y creencias), perceptual (percepciones de forma y tamaño corporal), afectivo (sentimientos hacia el propio cuerpo) y conductual (acciones dedicadas a la imagen corporal):

La imagen corporal es la representación mental de cómo pensamos y sentimos el propio cuerpo. Es uno de los componentes de la identidad personal. Se inicia en la infancia y tiene un enfoque biopsicosocial. Se basa en distintas percepciones de tamaño, forma y superficie. Se siente, se percibe y se piensa. Además, esta imagen corporal está influenciada por cánones sociales y culturales (Pérez, 2022: 3).

Tanto en la literatura fantástica posmoderna como en la lectura que hagamos de la modalidad inusual es recurrente la presencia de una autopercepción monstruosa de las protagonistas que adquieren connotaciones animalescas sobre todo devenidas de la propia voz

⁷⁹ “El trastorno dismórfico corporal (TDC) es una condición crónica y disfuncional, cuyo eje es la alteración de la imagen corporal, basada en dos componentes mayores, creencias falsas y percepciones equivocadas. Los pacientes manifiestan excesiva preocupación por un defecto realmente mínimo o completamente imaginario, emprendiendo conductas que consumen horas de su vida. El paciente toma su cuerpo como objeto pasible de alcanzar un ideal de belleza, ideal imaginario, ideal inalcanzable, y por inalcanzable, genera frustración, angustia y ansiedad, quedando atrapado en un círculo vicioso frente al espejo” (Pérez, 2022: 12-13).

de las protagonistas como se muestra en el relato de Rú. La imagen del espejo es clave como referente simbólico de desdoblamiento⁸⁰, pues cada vez que la joven mira su reflejo, halla el mismo espectro de sus pesadillas.

Al voltear al espejo, un escalofrío reptó por mi espalda, pues la mujer del umbral yace frente a mí. O eso pienso de entrada, pero estrió la boca en horror, de la misma manera en la que yo lo hice. Desesperada, entre el terror y la desesperación, toco el espejo. Sí, es solo un espantoso reflejo de ultratumba que me persigue. Dios, es tan fea. ¡Tan fea! No, no puedo salir así, pienso mientras empiezo a llorar.

Esos ojos rojos abultados parecen querer estallar, esa frente no tiene cabello alguno, es una calva, es un cráneo. Y la nariz ha deformado mi cara por completo, es ahora alargada, como la fisonomía de un caballo. Ni en mis propias pesadillas he podido imaginar algo tan espantoso, algo como yo (Ru, 2022: 156).

Esta percepción monstruosa de su cuerpo, no es sino uno de los síntomas de locura femenina que históricamente ha acompañado a las mujeres. Producto de las construcciones culturales patriarcales, el cuerpo femenino ha sido visto como algo ajeno, peligroso o abyecto y ligado expresamente a la biología, dentro del ejercicio de la maternidad.

Aspectos como la enfermedad, la vejez e incluso el desarrollo de la sexualidad se consideran desvíos de los cánones normativos y por ello las narrativas contemporáneas resignifican esta monstruosidad como forma de resistencia, empoderamiento y exploración de identidades diversas y disidentes. Es por ello que las narradoras contemporáneas cuestionan los ideales de belleza hegemónicos y visibilizan el trauma y la violencia de género ejercido de manera directa o indirecta sobre los cuerpos femeninos a partir de esta recurrencia de formas grotescas y directas en las que las protagonistas apelan a un proceso de autodestrucción que, en la mayoría de las veces, conduce a una reformulación de la monstrificación inicial, como lo sostiene Natalia Álvarez cuando señala:

Entre estas creadoras, en el ámbito hispánico, se distinguen las que se insertan en lo fantástico puro o en el hibridismo con el terror o el gótico cotidiano. A ellas se agregan las que se enmarcan

⁸⁰ “El tema del doble, uno de los centrales de lo fantástico interior, es una variante del motivo del espejo el cual aparece como una imagen recurrente en textos escritos por y sobre mujeres. El acto de mirarse en el espejo dentro de la experiencia femenina está fuertemente ligado a la conciencia de la propia corporalidad. Y el cuerpo, por su parte, es clave para el entendimiento de la especificidad textual femenina o, en otras palabras, es un elemento central en el proceso de representación artística femenina (Akrabova, 2014: 766).

en lo inusual, expresión acuñada por Alemany Bay (2016) para designar una literatura de umbrales entre lo fantástico y sus fronteras, marcada por la singularidad de voces femeninas en español que introducen elementos insólitos de sesgo metafórico en la estampa de una realidad experimentada como hostil por personajes femeninos. Esta narrativa de lo inusual cobija ficciones que atestiguan las incoherencias de la sociedad y violencias diversas, no solo fruto del horror social, sino también las que parten de conflictos humanos y que exigen una reflexión sobre el hecho violento. Y lo hacen, tal como explica Cecilia Eudave, con una enunciación singular que comulga con escritoras de varias generaciones en el rechazo de los estándares de recreación femeninos propios del discurso conservador (2019: 43-58). Igualmente, la ficción prospectiva acoge múltiples escenarios de reivindicación feminista (Álvarez, 2023: 80).

La manifestación de locura en la protagonista, cede cuando una vez que ha cometido el primer ataque contra sí, acude a su madre, quien muchas veces pareciera ser la proyección del espejo y, en consecuencia, el alter ego de su hija. La madre es el único personaje, fuera de Lidia y Antonio, que normaliza la alteración de su hija y no observa nada extraño respecto a sus manifestaciones de distorsión de la imagen y menos aún de la mutilación cometida sobre sí. Antes bien, apela a un sentido de solidaridad ya que pareciera compartir con su hija una misma desgracia.

—Ay mi niña— es lo único que dice. Y ve los ojos en la pila llena de sangre. Si mayor escándalo, los agarra como si fuesen canicas y se los mete en su bolsito de cuero. —Venga, vamos. Póngase esto —y me entrega su abrigo, para cubrirme el rostro. —Venga, vamos en silencio. —Vuelve a decir. —Nadie la va a ver, se lo prometo.

Mi madre ha visto el desastre que hice, recogió mis ojos arrancados, vio la sangre, pero no dijo más. Quiere decir que ve lo mismo que yo, ve este monstruo en el que me he convertido. Y solamente me cubre y me saca del bar, para llevarme a salvo en la oscuridad, cerca de las vías del tren.

Mi madre me toma de la mano mientras nos vamos a sentar en la penumbra que mara las vías abandonas del tren, donde ni siquiera la luz de los letreros y el bullicio juvenil permea. Y yo me echo a llorar a su hombro.

—Tranquila, mi amor. A las que son como nosotras siempre nos pasa —me dice, y me acaricia el pelo con dulzura.

—¿Qué hago? ¿Cómo lo detengo?

Mi mamá se aparta y me sostiene el esquelético rostro con sus manos, tiene una mirada de sorna, taimada.

—¿Le gustaste al muchacho?

—Pues... Creo que sí.

Mi mamá asiste entonces, con una sonrisa.

—Tráelo a la casa esta noche. Ahí vemos qué podemos hacer (Rú, 2022: 158-159).

La monstruosidad de la hija, por tanto, es también compartida por la madre quien de manera sobreprotectora no solo justifica los actos masoquistas cometidos por la joven, sino que la incentiva a llevar a Antonio a la casa para concluir la cita que comenzó en el bar. Las palabras

de la madre avivan en la muchacha una fuerte admiración y le permiten aceptar su dismorfia corporal, una que pareciera también aqueja a su madre.

De alguna forma, comprendo; acato su dirección con la seguridad de que me ama, de que me ha visto siempre igual y de que sabe cómo revertir eso o cómo aceptarlo con más serenidad. Mi mamá me vuelve a peinar el cabello y me ayuda a ajustarme el escote del vestido, dándome su bendición para ir de nuevo a ese bar, y terminar mi tarea. Hablamos por un buen rato, hasta que mis lágrimas ya se han secado por completo, mi voz se templó, y no tengo temor.

Sí, mi madre tiene belleza y la ha sabido manejar. No es un reflejo espantoso, ha aprendido a hilar sus vanidades en un abanico de coquetería, ha montado corzas de piel curtida que terminan siendo hermosas. Se alimenta de esas ceguerras, quizá yo pueda hacer lo mismo. No hay nada que revertir, comprendo poco a poco. La vergüenza me cubre por haberme espantado de esto que ella y yo poseemos, no quiero ofenderla.

—¿Me amas?— le pregunto en un trémulo susurro. —¿Todavía?

—Por Dios, niña. ¿Cómo vas a preguntar eso? —plasma un cariñoso beso en mi amplia frente de hueso puro. —Te ves hermosa (Ru, 2022: 159-160).

Bajo este contexto se produce una remodelación de la figura del monstruo, ya que justo es la aceptación de la otredad y la diferencia, la que termina normalizando la anomalía. Tal y como lo señala Anna Boccuti, es en boca de las narradoras que la monstruosidad revierte su sentido negativo y termina por plantear una posibilidad para la reivindicación de género.

Las escritoras, según Farnetti, captan y desarrollan a su manera lo *unheimlich*, invirtiendo la angustia que tradicionalmente connota la reacción masculina ante la aparición del monstruo en empatía y cercanía, incluso en aceptación y amor. Este encuentro con la otredad desencadenaría en los sujetos femeninos una nueva conciencia de sí mismas, permitiéndoles un reajuste de los binarios de su propio destino y de su deseo: de este modo, el concepto de lo monstruoso, observado desde una perspectiva de género, termina así por connotarse positivamente e indica nuevos e inesperados horizontes, esta vez al lado del monstruo (Boccuti, 2019: 241).

Este reverso de la monstruosidad en el cuento no solo permite la aceptación del cuerpo en la joven, sino que también, de forma violenta y siniestra para prejuicio de Antonio, permite el ejercicio de su sexualidad.

—¿Crees que soy bonita?

Él se echa hacia adelante, apoyándose en un codo, y me toma el rostro para besarlo.

—Sos preciosa— susurra a quemarropa.

Y el placer revienta en mí con esas dos palabras. Se lo pregunto de nuevo, mientras él entretiene un jugueteo entre mi oído y sus labios, y responde lo mismo. Arqueo una sonrisa, pero Antonio entonces se extraña y retrocede. Quiero que me vea desnuda ahora. Y demuestro mi tierna alegría con la sonrisa que me hice en el bar, con los dientes satinados de rojo. Por la expresión de su rostro, también ve ahora mis dos cuentas hoscas en vez de la ilusión de ojos pardos, ve la estrepitosa nariz sangrante y las narinas rotas en dos óvalos negros.

Y ante su horrorizada expresión, lo apreso entre mis piernas, rebotando sobre él con su mismo ingenuo intento de estimularme.

—¿Crees que soy bonita?— le pregunto, en tono angustioso y jadeante, al borde del éxtasis. —
¿Crees que soy bonita?

—¡Mierda!— gruta, envuelto en un violento tuerce para escaparse de mí (Rú, 2022: 162).

Esta forma irónica con la que la locura femenina tiene una final distinto y reivindicatorio no es exclusivo de este relato. Otro ejemplo hiperbreve me permite concluir que muchas veces en los cuentos contemporáneos, la locura se asume como estado cuasi positivo y permite visualizar que, muchas veces, el absurdo de la sociedad patriarcal es hacernos creer que existe una locura cuando en realidad lo que tenemos es una renuncia a la imposición de los roles de género como sucede en el minicuento “Psicopatología feminista”, de la escritora panameña⁸¹ Melanie Taylor Herrera, publicado en la colección *Aquí hay dragones* (2020) y que cuenta lo siguiente:

Hay quienes creen que Scherazade se casó con el rey Shahriar y colorín colorado este cuento se ha acabado. Error. Grave error. Scherezade era víctima del estrés post traumático. Así como lo oyen. Pero cómo no sufrir de problemas psicológicos después de ofrecerse como voluntaria para aplacar la ira desproporcionada de un ególatra, después de narrar mil y una noches las historias más disparatadas, de convertir a su hermana en cómplice, ocultar dos embarazos (ya entendemos porque la primera mujer del rey le puso los cuernos) y todo esto estando bajo amenaza de muerte. Lo que los copistas posteriores omitieron es que Scherazade luego de casarse con el rey tuvo la más grande colección de eunucos de Oriente. Cada noche le era llevado un joven virgen a quien obligaba a contarle un cuento so pena de muerte. La gran mayoría era incapaz siquiera de articular palabra ante la despampanante reina. Ella entonces les decía que les perdonaba y les daría una pena menor. Al día siguiente había un nuevo eunuco y la reina amanecía sonriente en la cama de su rey. ¿Alguna pregunta? Un estudiante está a punto de alzar la mano, pero luego, pensándolo mejor, la baja discretamente y con un suspiro la posa sobre la bragueta del pantalón (Taylor, 2020: 70).

Este texto, como ya comenté en el capítulo II respecto al microrrelato, ofrece una síntesis de lo que podría denominarse un mito literario devenido de las historias de las mil y una noches, pero tiene, como la mayoría de los textos hiperbreves el tono sarcástico e irónico que añade

⁸¹ He incluido este cuento en el análisis ya que en la citada antología sí se consideran las autoras panameñas como parte de la geografía centroamericana, aun cuando histórica, cultural y políticamente Panamá se vincula con el sur del continente.

una suerte de humorismo que también sabemos es parte de las nuevas formas en las que se reescribe lo fantástico posmoderno.

Lo insólito del relato, más que la adaptación opuesta a la versión oficial sobre Scherazade, tiene que ver con el final del microrrelato cuando, quien podríamos deducir es la profesora de literatura, intenta replicar el mismo acto vengativo del personaje literario sobre sus alumnos.

Desde el título se anuncia el enfoque no solo feminista, sino también la revisión sobre la convención acerca de la psicología de la mujer, pues el texto “reescribe” la figura de Scherazade como heroína para proponerla como víctima de estrés postraumático y heredera de un sistema patriarcal que instrumentaliza a las mujeres para “aplacar” la ira masculina que emplea la manipulación y el control a través de las narraciones que garantizan la conservación o no de la vida y que se emplea como un mecanismo para reproducir estructuras de poder en las que el rey ejerce el dominio del cuerpo de Scherazade.

El cambio que introduce esta nueva revisión del mito, no carece de la misma violencia que la versión antigua, pues ahora es la mujer quien, a través del ejercicio de lectura, crea una gran colección de eunucos; cada noche al no ser atendidas las necesidades literarias de Scherazade, se ejercía la mutilación del cuerpo masculino, pues en ello recae una pena social peor que la muerte. Esta incorporación de una nueva forma de leer el personaje de Scherazade ya también había sido propuesta por la escritora Isabel Allende, lo cual le da pie a María Akrabova para sostener parte de su tesis sobre cómo la reactualización del mito es esencial en la literatura fantástica feminista:

El paralelo obvio entre ambas narradoras es que cuentan para (sobre)vivir: Scheherazada para salvar su propia vida y la de otras mujeres en manos del sultán tiránico; Eva Luna para procurarse en cambio golosinas (en su niñez), amistades (en su adolescencia) y una manera de ganarse el pan (en su vida adulta, como autora de telenovelas). Pero la hija del visir y la hija de la sirvienta son también dobles-antípodas. Mientras Scheherazada nutre su imaginación con todos los libros que su vida de aristócrata le ha permitido leer, Eva inventa sus cuentos a partir de lo que

escuchaba de su madre, de otras personas, de las radionovelas (Rivero 147). Dicho de otra manera, “mientras Scheherazada se queda en la oralidad, Eva accede al poder de la palabra y a la regocijada consciencia de la diferencia a través de la escritura” (Reisz 107). En la medida que Scheherazada construye sus fabulaciones para complacer y satisfacer los deseos del hombre que la escucha, Eva entretiene con sus cuentos, pero siempre los ajusta a su propia sensibilidad: añadiendo finales inusitados, transformando a la tradicional protagonista romántica (“una imbécil”) a través de cualidades inesperadas, negándose a dar un final feliz a las historias de amor (Akrabova, 2014: 1105-1106).

Esta renovación del mito no es ajena al hecho de que la literatura desde la perspectiva de lo inusual, como lo sostiene Alemany, es a fin de cuentas una de las preocupaciones de la posmodernidad y, por lo tanto, recursos como la intertextualidad, la reescritura y la ironía se alían en formas que permiten visualizar las fisuras del sujeto:

Este tipo discurso, decíamos al inicio, es producto de la posmodernidad, y lo es en varios sentidos. Hay una apropiación discursiva por parte del autor de otros géneros —voluntad de atravesar y no quedarse en un género fijo—, de ejercer una hibridez en la que la representación metafórica es solo una necesidad de representación de la realidad que además no busca desestabilizarla y en la que los personajes son conscientes de estar en ella. Y siguiendo con el hilo de la posmodernidad, de la que no pocos críticos han subrayado que la persistencia de la personalidad esquizoide, la presencia del doble, los desdoblamientos y las elucubraciones son comunes. Como también lo son y lo han sido en los discursos fantásticos, pero ahora quizás tiene más razón de ser que nunca: una doble personalidad (me desprendo de mí para comprenderme) que tiene como fin atacar el sentido unitario de la racionalidad tan propio de la modernidad (Alemany, 2016a: 135). Estamos ante el fin del mito del progreso en el que las fisuras del yo adquieren su máximo exponencial (Alemany, 2019: 312).

Esta representación puede leerse como una crítica a la economía del deseo dentro del patriarcado: el cuerpo femenino, antes empleado como recurso de poder del rey, ahora administra la violencia en contra de los hombres como una justificación de su patología psicológica (post trauma). Al señalar que “la primera mujer del rey le puso los cuernos” y atribuirlo a un fallo moral/psicológico del rey, el texto revela una relectura que intenta mostrar el sesgo de las versiones tradicionales: la culpa, el castigo y la recompensa moral están distorsionados por el punto de vista masculino que, por lo demás, ha sido oficializado a través de la canonización de la escritura del hombre.

La Scherazade del minicuento se inscribe dentro de una figuración monstruosa en tanto su accionar, luego de su liberación y que de manera apócrifa se presenta en la versión de Taylor, carece de los rasgos propios de la cautiva y es ahora una rebelión que busca la expiación de su

sufrimiento anterior. Esta podría ser una lectura deconstruccionista que desarma la idea de la narradora heroica y la reemplaza por una marcada por el accionar violento que reproduce la misma brutalidad estructural y las tensiones de la psicología femenina bajo condiciones extremas.

La clásica versión en la que la reina, a partir de sus dotes narrativas, frena la secuencia de feminicidios cometidos por la misoginia del rey, se presenta ahora dotada de un carácter monstruoso y poco solidario con el género masculino. El giro final del texto no es sino un desdoblamiento de Scherazade en la voz narrativa, la cual entendemos también es femenina y se dedica a la enseñanza de la literatura. Al terminar de contar la nueva versión de su Scherazade emite un mensaje claro e incuestionable: ella será tan inflexible como su personaje de ficción.

La justificación de ello tiene que ver, desde nuestra perspectiva, con el uso de un aspecto fundamental: este final extraño y poco esperado en el que opera no solo el desdoblamiento, sino el sentido de muerte y amenaza, es propio de los relatos de lo fantástico feminista en los que efectivamente se emplea esta atmósfera como parte de una crítica social al estamento patriarcal del que han sido víctimas las mujeres; tiene, por tanto, sentido que el relato no haga concesiones y tanto el personaje de Scherazade como la voz narrativa apelen a la violencia física como mecanismo de reivindicación.

Al respecto, Cecilia Eudave señala, al hablar del cuerpo en la narrativa de las autoras mexicanas contemporáneas, que el desdoblamiento muchas veces permite romper con el determinismo que victimiza a las mujeres de tal manera que este sujeto, asido desde la bifurcación, muestra una escisión y desde ahí propone la disyuntiva social.

Dávila, Garro, Camacho, Chacek y Damián, así como muchas otras escritoras, particularmente nacidas en los sesentas y setentas, han decidido transitar por los territorios de lo insólito para enunciar realidades semejantes producto de la angustia social, de la fractura de valores y de la segregación que les ha tocado vivir. Se comprometen con lo imaginario, como lo dijera Julia

Kristeva, para hacer de ello un posible antídoto para la crisis: «No mediante la “imaginación al poder”, que es el grito de los perversos que aspiran a la ley. Sino mediante una saturación de los poderes y contrapoderes por construcciones imaginarias: fantasiosas, osadas, violentas, críticas, exigentes, tímidas...» (2006: 338). Y esas construcciones imaginarias buscan un lugar de transferencia discursiva, en este caso el cuerpo. Cuerpos paradójicos en su fragmentación, desdoblamiento y monstrificación (Eudave, 2019: 55).

Cierro estas ideas aclarando que las dos locuras presentadas en los cuentos mencionados tienen algo en común y es el hecho de que tanto la adolescente de “Vanidades” como la Scherazade de “Psicopatología feminista” carecen de un diagnóstico médico establecido. Es decir, no existe en los relatos alguna figura de autoridad médica que dictamine su comportamiento y que, en consecuencia, alarme de un estado psiquiátrico; esta ausencia de juicio clínico, no limita la percepción de sus consecuencias sociales.

Cada protagonista asume su condición y el calificativo de locura viene dado de manera indirecta, ya sea por la voz de la madre en “Vanidades” que advierte a su hija de su accionar (autodestrucción corporal) distinto al resto, o bien, de la justificación postraumática que la voz narrativa en “Psicopatología feminista” emite sobre Scherazade (mutilación sexual hacia los jóvenes hombres).

Los mecanismos terapéuticos que ambas protagonistas emplean (la autodestrucción de la joven al reconocer su dismorfia corporal y la castración de los muchachos que no cuentan historias) no solo son monstruosos desde la lógica patriarcal al hacer uso de la violencia contra sí o contra los otros, sino también son monstruosos por el proceso de naturalización que se hace de ellos. El escándalo que la locura femenina encarna en los estados alterados o esquizoides no solo están admitidos, sino también es en ellos desde donde se propone una reivindicación del cuerpo y el deseo femenino.

He querido separar esta manifestación de la locura de la que emerge con la mujer asesina —aunque bien pudieron estar juntas—, por cuanto las protagonistas que matan no solo lo hacen por razones psicológicas o dominadas por una supuesta irracionalidad, sino que muchas de

ellas, dentro de la lógica de lo fantástico feminista acuden al homicidio como un acto político dentro del contexto bélico centroamericano.

De acuerdo con Marcela Lagarde, a propósito de la locura acuñada al sujeto femenino y siguiendo a Szasz (1979) muchas de esas enfermedades mentales no son más que metáforas de las represiones constantes que vive el género de tal manera que: “La ideología psiquiátrica considera los sufrimientos, los dolores, y las diferencias, como síntomas o manifestaciones de enfermedad mental; los cataloga, establece sus filologías y determina sus tratamientos” (1994: 688). Sin embargo, cuando esa patologización invade la integridad del otro y tiene una amenaza directa como la muerte, la censura tiene connotaciones totalmente diferentes.

Para Andrea Kottow y Ana Traverso, tres son las razones de la emergencia de la figura de la mujer asesina en la literatura latinoamericana: 1. El homicidio como reacción a la opresión patriarcal; 2. El ejercicio del crimen sin razón aparente, 3. El asesinato como enmascaramiento del juego infantil.

El primer escenario es el que suele tener mayor vínculo con los ejemplos de las autoras aquí leídas en tanto el asesinato es una forma de respuesta a la cultura machista dominante de la cual son víctimas varias mujeres en los relatos. Para las autoras esta manifestación de violencia nace de la:

(...) resistencia a la subordinación que la mujer padece en un cosmos masculino y patriarcal. La mujer, que no encuentra manera de oponerse a los dictámenes masculinos, –por no contar con los mismos derechos ni de actuar ni de hablar–, obtiene por vía de la violencia una manera de venganza y agencia. Un crimen cuyo gesto se dirige no solo al asesinado, sino que trasciende a un mundo experimentado desde la posición de víctima condicionada por el régimen patriarcal (Kottow y Traverso, 2021: 58).

El segundo detonante tiene una explicación mucho más compleja por el hecho de que muchas veces el propio texto literario no ofrece suficientes pautas para la justificación del asesinato, más aún, este emerge como una suerte de grito en medio del silencio contestario de los personajes femeninos que protagonizan el asesinato. Desde el enfoque psicoanalítico de Kottow y Traverso, el crimen nace no solo como una forma de rebelión, sino como un

mecanismo de escape que va desde un intento de despersonalización hasta incluso un desdoblamiento de violencia hacia sí misma, como una especie de suicidio desviado. El homicida entonces adquiere la connotación irracional, asociada a la locura, por ser incapaz de manifestar muchas veces la verdadera razón de sus actos. Como sucede en el cuento “Buenas costumbres” (2011) de la escritora guatemalteca Denise Phé-Funchal, que en breve analizo.

Finalmente, la tercera razón inclina la balanza por uno de los grandes temas asociados a la literatura fantástica: la perversión. El hecho de matar a alguien es una práctica que no solo es contestaria y esquizoide, pues puede estar ligada a un ejercicio consciente y racional que se halla emparentada con impulso instintivo. Este, cuando es ejecutado por una mujer, sobre todo si es muy joven o una niña, eleva las alertas, pues propone un comportamiento ominoso que vuelve monstruosa a la mujer, ya no como amenaza seductora o sexual para el hombre, sino como un peligro real para la sociedad.

El horror vinculado al crimen, pero sobre todo a lo ominoso de los ambientes en que se mueven las mujeres, cuestionaría la preocupación por el siniestro universal de Freud, quien dio “por sentado que lo masculino era el representante absoluto del género humano. A los varones del psicoanálisis no les interesó demasiado cuáles podían ser los miedos femeninos, puesto que la mujer no era el universal como patrón de medida de la humanidad” (Amícola 2). El terror al interior de la casa familiar tensionaría las relaciones entre adultos y niños, pero “lo que interesa es la función del autoritarismo ejercido dentro del propio mundo femenino” (3). La violencia ejercida por mujeres parece ocurrir en espacios donde priman las relaciones puramente interfemeninas y donde el asesinato ocurre en una complicidad entre mujeres y, muchas veces, contra mujeres (Kotow y Traverso, 2021: 74-75).

Esta triada justificadora de la mujer asesina se ajusta perfectamente al contexto del personaje femenino homicida presente también en la literatura centroamericana, cuya novedad no reside en el tema del asesinato (dado el abundante corpus de novelas escritas en su inmensa mayoría por hombres con temáticas bélicas, narco y policiales). La singularidad consiste, por un lado, en la autoría de mujeres narradoras que abordan con absoluta franqueza los requiebres conducentes al delito, sin la maraña misógina, amarillista y morbosa propia de la modalidad policiaca; y, por otro lado, en el empleo de la estética de lo fantástico feminista y lo inusual para abordar la figura de la asesina como antiheroína y monstruo que encarna una feroz

denuncia hacia la violencia de género y el feminicidio, producto de una normalización de la amenaza sistemática ejercida por el patriarcado, muchas veces subestimada por el Estado.

Algunos ejemplos de textos latinoamericanos contemporáneos escritos por mujeres que muestran la crudeza de la mujer asesina o asesinada junto a la violencia de género son *La Condesa sangrienta* (1966), de Alejandra Pizarnik; *En el tiempo de las mariposas* (1994), de Julia Álvarez; *7x1: Siete crímenes per cápita* (2006), de Ana Valentina Benjamín; *Le viste la cara a Dios* (2011), de Gabriela Cabezón Cámara; *La sangre de Aurora* (2013), de Claudia Salazar Jiménez; *Qué raro que me llame Guadalupe* (2014), de Myriam Laurini; *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada; las novelas de Alia Trabuco *La resta* (2015), *Homicidas* (2019) y *Limpia* (2022); *El monstruo pentápodo* (2016), de Liliana Blum; *Por qué volvías cada verano* (2018), de Belén López Peiró; *La fosa del agua* (2018), de Lydiette Carrión; *Casas vacías* (2019), de Brenda Navarro; *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes; *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza; *Tomar tu mano* (2021), de Claudia Hernández, entre otras.

A esta amplia lista quiero agregar dos casos en estudio. Cuentos breves que centran su atención en la mujer asesina, con tonos a veces serios, a veces risibles, pero cuyo eje en común tiene que ver con la representación de la perversión homicida. El primero de ellos es “Buenas costumbres” de la escritora Denise Phé-Funchal, publicado en el cuentario del mismo nombre, en el cual, de manera satírica se aborda la imposición de los roles de género.

Narra la historia de una mujer de 31 años, médico especialista en traumatología a quien desde niña su madre le impuso una serie de requisitos que debía tener cumplidos a sus 25 años: “(...) tener dos años de casada, mucama, al menos un hijo, un perro, una buena vajilla y no pagar alquiler” (2011:73). Sin embargo, de esta exigente lista nada se había cumplido al llegar a los 31:

A los veinticinco trababa en el hospital, no había encontrado al hombre ideal y vivía con mamá.
A los veintiséis no tenía mucama, vivía con mamá.
A los veintisiete no tenía un hijo, vivía con mamá.
A los veintiocho cerraba traumatología, no tenía perro y vivía con mamá.
A los veintinueve trabajaba en emergencias, no tenía vajilla, vivía con mamá (Phé-Funchal, 2011: 74).

La búsqueda del hombre ideal se construye en el texto como principio y fin y es parte de la construcción base del patriarcado en el que el establecimiento de la figura del “pater familias”, centro de la sociedad y en el que se autoriza su dominio y control sobre las mujeres, justifica la creación de un imaginario positivo asociado a él. Esta positividad de la imagen masculina no solo garantiza la sostenibilidad de los procesos de fecundidad y su consecuente perpetuación de la especie, sino también alimenta la concepción proteccionista familiar que ha permitido sostener la división del trabajo y legitimar la subordinación de la mujer, por ejemplo, a través del amor romántico:

La idea del amor romántico exalta la necesidad de un hombre al lado para ser alguien completo. Como máxima expresión de las características de abnegación y sacrificio, no solo se nos exige satisfacer las necesidades de un esposo, sino la de la maternidad, no como opción de vida, sino como obligación de toda mujer, para demostrar que realmente es mujer.

No basta con que la maternidad no sea opción, a esto se le agrega que el trabajo asignado, el de reproducción, de cuidado y de manutención del hogar termina siendo invisibilizado, pues no representa ningún poder válido o validado, como se analizará más adelante.

Aunque la mujer se encargue del hogar, es el hombre quien tiene el poder de decisión; además, las labores domésticas no producen ningún bien material por lo que su valor, en un mundo capitalista que gira en torno al dinero, es menospreciado.

Las labores del hogar no se consideran un trabajo “per se”, sino un rol desempeñado por las mujeres como parte de su identidad de género, por lo que, según esta percepción, la mujer nace con el instinto de ama de casa dentro de sí, su naturaleza de género le indica que debe limpiar, aplastar, lavar, cocinar, barrer, criar hijos e hijas, tender camas y sacudir muebles y lo hará porque eso la hace feliz (Brenes, 2012: 10)

En el relato esta romantización del príncipe azul es sostenida por la visión de la madre para quien toda forma de emancipación femenina constituye un riesgo para la sobrevivencia de su hija, tanto es así que le advierte cuáles son las características deseadas para la escogencia de su hombre desde una postura biologicista, afincada en los valores tradicionales de belleza, corpulencia y supremacía física, pero también económica y de representatividad social:

Mamá hablaba de mi hombre ideal, de cómo habría de cuidar de mí, de las cosas dulces que al oído me iba a decir, de las noches de luna tomados de la mano, de los presentes, de la matemática de los helados.

Mamá decía que podía encontrarlo en el supermercado, en el cine, en el banco en la calle, en un Rolls Royce, que sería un hombre alto, guapo, con ojos claros, de dientes blancos, de pecho ancho, de largas manos, de pies delgados, sensible, románticos, con futuro, quizá ingeniero, médico o pastor. (...)

Mamá decía que de nada me serviría estudiar, que dejara la medicina, que seis años de estudio, la especialización y el trabajo no iban a ayudar, pero que no dejara la facultad, que seguro allí encontraría al hombre ideal (Phé-Funchal, 2011: 73).

Conforme pasan los años y con ellos la experiencia del fracaso amoroso con los hombres que no cumplen todos los altos estándares de su madre, a la protagonista no le queda más que armar, a su manera, a su hombre ideal y es ahí donde se produce la ruptura con la idea de lo real, pero también donde se prioriza (más que lo insólito representado por el asesinato serial) lo real (el escenario aunque siniestro, no es imposible) en tres sentidos particulares:

1. El asesinato de los todos los hombres con quienes tuvo algún vínculo afectivo en el pasado y la posterior reconstrucción de su creatura, como ya lo hiciera el doctor Frankenstein, gracias a sus conocimientos médicos, con quien cumplirá las exigencias sociales de su madre:

El día que cumplí treinta busqué a Manuel que era médico, dos meses después a Andrés que manejaba un supermercado, a la semana Marino que tenía un Rolls Royce, diez días después invité a Antonio a un helado, en diciembre tomé a Miguel de la mano, en enero encontré a Augusto que trabajaba en un banco, a la semana cité a Nicolás en el cine, en mayo localicé a Daniel que era abogado y ayer a Alberto que predica desde su balcón

Hoy cumpla treinta y uno y tengo al hombre ideal. Le sobran algunas partes que luego he de desechar (Phé-Funchal, 2011: 74).

2. La ruptura del pacto biológico con su madre a quien también asesina y a quien se le podría atribuir la medida desesperada de la protagonista:

Ahora está en la tina rodeado de frío y de silencio, mi hombre ideal. Caderas y piernas de Manuel, cabeza de Andrés, ojo azul de Marino, verde de Antonio, dientes de Miguel, pecho ancho de Augusto, largas manos de Nicolás, nada de Daniel que es abogado, pies delgados de Alberto, la piel morada, casi verde y cerebro de mamá que sabe cómo mi hombre ideal se debe comportar (Phé-Funchal, 2011: 74-75).

3. El rompimiento con el contrato patriarcal al renunciar a la idea de poligamia y recurrir a una solución ilegal e irruptora en la que se proyecta también la creación de una maternidad monstruosa a través de los mecanismos de gestación de un bebé, similares a los empleados para tener un esposo:

Tengo que pensar en el perro, en la mucama, en comprar una buena vajilla, en la suegra ideal. Tengo que pensar en los invitados, en el juez que bendiga nuestra unión.

Tengo nueve meses, quizá un poco más para evitar las malas lenguas, para pensar en el niño, fruto de nuestra unión- Manuel, Andrés, Marino y Antonio era padres. Debo observar si las partes de nuestro niño tienen todas la misma edad (Phé-Funchal, 2011: 75).

En el cuento además de esa desacralización del ideal amoroso, como lo señala Diana Martínez, presenta también una fuerte denuncia contra el discurso materno —ya señalado en el cuento “Yo cocodrilo”, de Jacinta Escudos— y contra la figura femenina que continua reproduciendo y sosteniendo las ideas del patriarcado, “a través de un humor macabro, a una mordaz crítica al amor romántico como un discurso mediado por el interés económico y los roles de género según una lógica patriarcal, que reduce la vida de las mujeres a la esfera doméstica” (Martínez, 2022: 13).

Los constantes reclamos de la madre, para quien el modelo de masculinidad es totalmente heteronormativo: protector, proveedor, cristiano, profesional, bello, rudo y masculino, no son sino incitadores para continuar la búsqueda de la perfección que la conducen al asesinato: “Mamá decía que Manuel no me cuidaba, que lo de Andrés no era profesión; que Marino era judío, que Antonio era pobre, que Miguel era chofer; que Augusto era muy feo, que Nicolás era artista, que Daniel era abogado y que Alberto olía a maricón (Phé- Funchal, 2011: 74).

A todas luces, esta frustración, como lo señala Akrabova, encaja bien con el uso de un recurso fantástico feminista desde el cual, ante la imposibilidad de la saciedad de los deseos, y a modo antagónico de lo maravilloso que prevalece en los cuentos de hadas (en los que por cierto se privilegia el modelo del príncipe azul), se requiere desestabilizar la normalización del patriarcado y sus engaños:

Estos mecanismos de sustitución del deseo frustrado con otro cumplido son un rasgo compartido entre la modalidad del cuento fantástico y la literatura romántica. Dicho paralelismo es una preocupación seria para la crítica feminista porque la única manera en la que la protagonista femenina puede triunfar es tener al final a su príncipe y estar contenta dentro de los marcos de una felicidad eterna, producto de cierto sistema de valores. El peligro de sucumbir a la seducción de creer que el mundo del cuento de hadas es un mundo de orden y armonía se halla en la posibilidad de acabar siguiendo las reglas de estos cuentos, enclaustrando a la subjetividad femenina dentro de los marcos que precisamente buscamos romper. Para crear un texto realmente subversivo es necesario cuestionar estos marcos y reconsiderar las posibilidades que queden

abiertas. En sus escrituras y reescrituras radicales de infinitas modalidades fantásticas, las feministas han mostrado que la subversión es eficaz cuando las mujeres empiezan a declarar su derecho de tener cuerpos, sentimientos, acción y lenguaje con los cuales describirse a sí mismas en su propio sistema de valores (Akrabova, 2014: 1932-1933).

El sentido monstruoso de este personaje radica justamente en la naturalidad con la que se asume su obligatoriedad de buscar al hombre perfecto y mecanismos conductuales para lograrlo. Teniendo claro el patrón que le ha ensañado su madre y la imposibilidad de encontrarlo de manera natural, decide aprovechar su conocimiento médico y no solo idea crear a su marido, sino también proyecta la generación de un bebé, una mucama, una suegra y quizá también una mascota. Esta ausencia de inmutación ante las prácticas monstruosas es propia de lo fantástico posmoderno como señala Miguel Carrera:

Esta irreductibilidad del sentimiento y la razón no es sino una respuesta coherente con la complejidad que reviste el propio ser monstruoso, en cuya condición, apariencia y comportamiento se entrecruzan —a ojos, otra vez, del receptor, más que de los personajes— nociones teóricamente incompatibles, como son lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo, lo amigable y lo hostil, lo sorprendente y lo aterrador (Carrera, 2023:46).

Brevemente menciono otro cuento que también nos permite ejemplificar la monstruosidad homicida en la narrativa centroamericana: “Un gato en mi jardín”, de Vanessa Núñez Handall, publicado en *Espejos* (2015). El relato cuenta la historia de una joven que, ante el interrogatorio judicial por estar involucrada en un homicidio, intenta presentar una reconstrucción de lo sucedido el día en el que se asesinó a Alberto, un sujeto del que sabe muy poco y con quien al parecer mantuvo algún vínculo exiguo.

Y es que Alberto era así. Un tipo extraño de quien poco podía decirse. De esos a los que las ciudad terminan por amalgamarlos. Se vuelven todos iguales, sin llegar a saber nunca qué de verdad hay tras de ellos. Cualquier ciudad era chica para él. Jamás saciaba sus deseos de nuevas experiencias. Tenía el alma llena de gente e ideas. Y, sin embargo, amaba vivir en esta pequeña urbe desde donde controlaba su existencia y la de otros.

Durante los interrogatorios me preguntaron dónde nos habíamos conocido. Pero no atiné a dar respuesta. Habría sido en alguna reunión de trabajo o acaso en alguna fiesta. Lo cierto es que Alberto era de las personas que uno veía en los lugares usuales y se asumían como conocidas, hasta que una noche se paraba hablando con ellas de esas cosas y lugares comunes, para terminar en la cama. Ocurrió una vez tan solo. Luego, ninguno de los dos volvió a mencionar el tema (Núñez, 2015: 31).

Pese a esta trivialización de la relación entre ambos, aquel 24 de octubre ella visita el apartamento de Alberto, pues solía hacerse cargo del inmueble y del gato cuando su dueño tomaba misteriosos y frecuentes viajes. En medio de una relación que pareciera desinteresada, al menos presentada así desde la voz narrativa, comienzan a suceder cosas extrañas ese día y la narración se muestra itinerante en dos versiones: una el desdoblamiento de la mujer que no termina por admitir la responsabilidad del asesinato: “Aunque podría jurar que escuché el sonido de la ducha al entrar, a veces pienso que lo imaginé. Durante todos estos años de encierro, mi mente ha creado fantasmas como una forma de expiar culpas” (Núñez, 2015: 29); y la otra, la atribución del crimen a una fuerza ominosa:

Fue entonces cuando reparé en el ruido que a mí me pareció una ducha corriendo. Podría jurar, tal cual lo hice en mis declaraciones, que corría agua en alguno de los baños del segundo piso, sin atinar a decir en cuál. El gato también debió escuchar. Lo vi girar las orejas como intentando recoger el sonido. Volví a preguntarme cómo un hombre maniático de la limpieza, como Alberto, podía vivir con un animal apático que llenaba de pelos todo cuanto rozaba. Tampoco sabría decir en qué momento lo adquirió. Cuando lo conocí, no tenía animales. Jamás me interesó saber de dónde vino. Lo cierto es que la bestia gozaba de privilegios que a mí nunca me fueron ofrecidos. Estaba acostumbrado a dormir en la cama. Y las noches que debí dormir en ella, busco enrollarse en mi cuello, creyendo que era a su dueño a quien mimaba.

Subí las escaleras. Sentí los tacones sumirse en la alfombra. Me tomé del pasamano que crujió halado por mi peso. Me quité los zapatos. La alfombra estaba húmeda. Me pareció raro. Era imposible que estuviera así desde hace días, pensé. Lo habría notado. El sonido de la ducha cesó. Permanecí callada. No supe si seguir o retroceder. El silencio zumbó en la casa. Un ruido sordo invadió mis oídos. Mi corazón latió con fuerza. Mire escaleras abajo. El gato había desaparecido (Núñez, 2015: 32).

Esta inexplicabilidad de lo sucedido comparte una serie de rasgos asociados con lo fantástico que van desde el empleo de espacios oscuros, húmedos y cerrados que potencian el efecto de lo siniestro, hasta el uso de la figura felina, portador siempre de malos augurios y ampliamente demostrado su carácter maléfico en otros textos de la tradición.

El paralelismo con el canónico texto de Edgar Allan Poe: “El gato negro” es ineludible: en ambos cuentos se le atribuye un carácter diabólico al animal, es motivo de envidia por el amor humano que recibe, delata el cometimiento de un asesinato y es sacrificado como castigo por su intervención en el crimen.

Me dispuse a salir. Algo se movió en la bañera. Me aturdió un nuevo golpe de sangre. La luz se incrementó. Sentí que el corazón iba a estallarme. Me acerqué. Estiré la mano. Quise correr la cortina. Algo se enredó entre mis piernas, haciéndome caer al suelo. El gato me había seguido. Me miró asustado. Me levanté como pude. Corrí fuera. Atravesé la habitación. Corrí por el pasillo y escaleras abajo hasta cerrar la puerta tras de mí, olvidando mi bolso, mis zapatos y el juego de llaves.

Sé que debí de haber sido más cuidadosa. Supongo que el animal aprovechó mi turbación para escapar aquella tarde.

Es algo sobre lo que no tengo certeza. Tampoco sabría explicar la muerte de Alberto. Ni la sangre en la alfombra, ni su cuerpo sin vida en la bañera. Ni por qué, días más tarde, encontraron el gato enterrado en mi jardín (Núñez, 2015: 33-34).

Algo particular en el relato es que, a diferencia del anterior, en el que existe una plena conciencia del acto criminal y no afecta la monstruosidad de su cometimiento, la ausencia de culpabilidad en “Un gato en mi jardín” se atribuye al hecho de no poder explicar la naturaleza del crimen, sobre todo porque la conducta violenta del sujeto femenino es impropia y contranatura, desde la concepción patriarcal. Algo que particularmente recuerda lo propuesto por Alia Trabucco sobre la doble transgresión que implica la figura de la mujer homicida:

(...) era más fácil imaginar a una mujer muerta que a una mujer que mata. Y no importaba si yo decía mujeres violentas o homicidas, el mismo desliz, más cultural que auditivo, conseguía borrar la imagen perturbadora de una mujer armada y reemplazarla por una desarmada y bajo tierra. Mujeres y asesinas eran verdaderos antónimos, palabras que juntas resultaban inaudibles, inimaginables, al punto de provocar desde curiosas sorderas hasta las más aterradoras fantasías: la aparición de brujas, medeas, vampiras, *femmes fatales*.

Este lapsus, por cierto, no ocurre con la palabra asesinos y la buena audición tampoco parece ser la responsable. Las invisibles leyes del género operan de manera soterrada, encauzando el guion de la violencia siempre en la misma dirección. Un hombre que mata, sin importar sus móviles o sus víctimas, sus armas o circunstancias, no pone en duda su masculinidad. Su acto de violencia es considerado Siempre una posibilidad e incluso sirve para corroborar su estatus de verdadero hombre. Una mujer que mata, por el contrario, está 2 veces fuera de la ley: fuera de las codificadas leyes penales y fuera de las leyes culturales que regula la feminidad. Y esa doble transgresión, esa rebeldía duplicada, era la causa del decisor cortocircuito (Trabucco, 2019: 5-6).

Como se puede evidenciar en estos dos cuentos, el asesinato tiene una fuerte motivación de lo que podríamos denominar “villanía amorosa”, bajo el supuesto que, de alguna manera, son crímenes pasionales, motivados por las presiones sociales como magistralmente lo resume el microrrelato “Manual de una buena esposa” de la escritora nicaragüense Martha Cecilia Ruiz, publicado en la colección *Aquí hay dragones* (2020):

Adelántese a sus deseos. Prepare su cena favorita. Sírvala con atención y escúchelo siempre. No sea impertinente. Hornee el pan en casa. Haga lo que sea necesario para mantenerlo contento. Si nada funciona, condímelo con arsénico (Ruiz, 2020: 47)

Adrede he excluido de esta discusión la mujer asesina de sus hijos, pues este tema lo abordo en el siguiente apartado dedicado a explorar las amplias variedades en las que la figura de la madre muestra no solo su monstruosidad, sino también las otras formas en las que, más allá del rechazo materno (matrofobia), las relaciones complejas entre madre-hijo y la empatía con el tema de la infancia son también motivo de representaciones en el plano de lo fantástico posmoderno y lo inusual.

3.4.2. *(Anti)maternidad, matrofobia e infancia desde una lectura fantástico feminista*

Sin temor a equivocarme podría afirmar que la complejidad respecto al ejercicio de la maternidad da para una tesis completa, como la que ofrece Nieves Ruiz⁸² y no para un espacio tan resido al que, por tiempo y extensión, he tenido que sinterizar en este apartado, pero confío en que mi acercamiento, sea estímulo para investigaciones posteriores.

En el contexto de los estudios fantásticos, el tema no es nuevo y ha suscitado en los últimos años una gran cantidad de estudios que lo abordan con solvencia y desde donde tomo algunos aspectos que me permiten dialogar con el corpus elegido. Cito por caso el estudio de David Roas sobre la monstruosidad femenina en la reciente literatura donde señala cómo la experiencia materna, al concebirse en el marco de la hegemonía patriarcal, ha comenzado a subvertir “la idea normativa de maternidad, basada en el instinto materno, el sacrificio y la entrega gozosa al cuidado de los niños” (2022a: 110) para develar tanto la experiencia materna como el personaje de la madre como monstruosa, desromantizando con ello la imagen sagrada y virtuosa con la que la sociedad ha legitimado a la mujer.

⁸² *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas* (2018).

Primero me interesa referirme a la madre monstruo porque creo que es la forma más común que, hasta este momento, hemos visto en algunos relatos. De los cuentos analizados hasta este momento, en varios de ellos ya he mencionado la presencia de esa monstruosidad, ya sea a través del conflicto con la madre (“Detrás del espejo”, de Alejandra Baez, “El horror sería”, de Marianela Corriols, “Yo cocodrilo”, de Jacina Escudos, y “Vanidades”, de Larisa Rú) o bien con el conflicto por el ejercicio de la maternidad (“Esta casa mía”, de Laura Zúñiga). Brevemente comentaré ahora otros dos cuentos que me permiten abordar el rompimiento de la relación armónica entre madre-hijo(a) y probar que, sin duda, la figura materna moviliza una serie de representaciones de naturaleza fantástica en la narrativa contemporánea.

Por ejemplo, la práctica del filicidio es una de las más claras manifestaciones del rechazo materno y de la construcción monstruosa de mujeres que, ante situaciones límite, acuden al asesinato de sus hijos para la solución de un conflicto interno. En “Ana”, un microrrelato de la escritora costarricense Isabel Gamboa Barboza, publicado en el cuentario de reivindicación feminista *Una mujer que asesinó al hijo usando como arma un río* (2024), opera lo que Roas denomina como la “mala madre”, dado el incumplimiento de la prerrogativa maternal. Este cuento corto narra la historia de Ana, una mujer que al saberse embarazada por error, decide confinarse en su casa, no sin tomar ciertas previsiones como la compra de comestibles, el pago de seguro y el depósito de dinero en una cuenta bancaria:

Ana se encerró en su casa después de comprar suficiente comida para sobrevivir a los meses que faltaban.

Estaba decidida a evitar que la vieran en este estado estrictamente porque aquello era un error.

Tras los comestibles, preparó todo con la agencia y depositó el dinero en una cuenta.

Y comenzaron a pasar las semanas, una más otra, meses, y de tanto tiempo que tuvo muchos pensamientos.

Pensó, a fin de cuentas, no era tan malo lo ocurrido. Era, como diría Cuauhtémoc Sánchez en el libro favorito de Ana, *Sin cadenas*, una oportunidad que le habían metido ganas de vivir con decisión.

Rumió que cuando se acabara todo se iría con el dinero de ese lugar y ahí viviría sola y sin penurias.

Caviló: dejaría esa casucha fermentada con sus padecimientos y los dolores de las decenas de familias que la habitaron antes de ella.

Se convenció de que al irse de ese sitio sería como volverse a ir, pero esta vez, sí de verdad y para siempre.

Especuló: olvidaría por fin a su madre, extraña y solitaria, que siempre la trató como un incubo. Tanto pensó y confirmó, que no se dio cuenta de un fin de los meses sin llegar.

Nadie supo nada porque nadie la extrañó, no hasta que notaron un aumento de ratas en sus propias cocinas y llamaron al jefe político.

Cuando entraron en compañía de la autoridad, vieron el cuerpo podrido de Ana tirado en el piso y repararon en que estaba muerta, pero se movía.

Advirtieron, poniendo mucha atención y curiosidad: de entre sus piernas salían dos pequeños piececillos que arrastraban el cuerpo inerte de su madre (Gamboa, 2024: 38- 39).

Al término de la gestación, Ana tenía previsto irse de la casa familiar y comenzar una vida nueva; entre aquellas cavilaciones también pensaba olvidar a su madre y a su círculo familiar con quien nunca tuvo una buena relación. Sin embargo, al cabo de los meses, un día de tantos no se supo más de ella y es ahí cuando emerge un reverso inesperado, pues la pretensión abortista del inicio (la cual se deduce de su decisión de confinamiento, de su deseo de vivir sola, e incluso de la sugestiva lectura de un libro de autoayuda) más bien la hace víctima de su hijo nonato.

Si bien es cierto que un feto puede sobrevivir, con ardua dificultad, luego de la muerte de su madre, en el cuento este escenario no es el posible, convirtiéndolo por tanto en una narración fantástica con tintes grotescos, ya que más bien se sugiere el carácter vengativo del hijo, cuya fusión con el cuerpo materno se aleja del principio vital. Esto desoye, a todas luces, la convención e irrumpe con violencia en la forma de concebir el proceso de maternidad de nuestras sociedades como lo señala Roas al referirse a las narradoras fantásticas españolas y cuyas afirmaciones son extensibles al conjunto de autoras centroamericanas también:

Ello lleva a las autoras a mostrar cómo se vive la maternidad en primera persona y en cuerpo propio frente a las presiones del imaginario patriarcal (y los roles impuestos por este), a través de una figura cada vez más recurrente en la ficción tanto realista como fantástica: la “mala madre” (Palomar, 2004; Arnold, 2013), es decir, la mujer que subvierte la idea normativa de maternidad, basada en el instinto materno, el sacrificio y la entrega gozosa al cuidado de los hijos. Un evidente conflicto entre biología y cultura que implica el desajuste entre las creencias y valores heteronormativos (y su efecto normalizador, represor) y la experiencia de la maternidad, que no tiene por qué responder a tales valores, lo que implica, a su vez, un cuestionamiento del estamento familiar: “The Bad Mother can point to dissatisfaction and disillusionment with the psychosocial structures of the family” (Arnold, 2013: 69).

Las narradoras fantásticas españolas actuales exploran la figura de la “mala madre” por dos vías mutuamente interrelacionadas: la maternidad como experiencia monstruosa; y la madre como monstruo fantástico, lo que la convierte en una amenaza para sus hijos, y, de ese modo, en la forma más extrema de la “mala madre” (Roas, 2022a: 110).

En “Ana” se muestra no solo un intento de filicidio, que termina invirtiéndose en matricidio, sino también se explicitan claras muestras de lo que Adrienne Rich (1986) denomina como matrofobia, para aludir a la repulsión de la madre y al consecuente resquebrajamiento de la relación madre-hija(o) y a un rechazo por la maternidad por cuanto su práctica encarna la sumisión al sistema patriarcal, como también lo señala Nieves Ruiz.

Dicho de otro modo, las madres, consciente o inconscientemente, reprueban y reproducen comportamientos y acciones masculinas, lo cual contribuye a que las hijas establezcan relaciones conflictivas con sus madres porque ellas no se reconocen en ese modo de proceder y de pensar de la madre. Así pues, esa reacción por parte de las hijas simboliza la negativa a heredar esos valores inscritos en el rol de género³ que estipula el heteropatriarcado (Ruiz, 2017: 5).

Esta idea de la madre enemiga también se presenta en el cuento “Las ratas serán buenas madres para ti, hijo mío”, de Jacinta Escudos, publicado en la colección *El Desencanto* (2001), el cual considero tiene más aspectos asociados al matiz inusual, debido a la hegemonía que se le da a lo real y porque lo insólito apenas si es insinuado en el texto que presenta, eso sí, con absoluta crudeza la práctica abortista (como otra forma de filicidio) desde una voz narrativa que constantemente se desdobra en el plano de la vigilia y del sueño. Al respecto no debe olvidarse que el filicidio es la práctica que con mayor agresividad muestra la ruptura física y simbólica con el sistema patriarcal, como señala Lagarde:

El filicidio es un hecho complejo de la condición de la mujer: el hecho real y simbólico mediante el cual se realiza una ruptura extrema de la mujer —en particular de algunas mujeres—, con el eje positivo de su condición genérica, de su ser madre, como vínculo dador, nutriente y vital. Así, el atentado político más grave que puede cometer una mujer, en su particular y genérica situación de madre, es el filicidio que es a la vez un suicidio: es el cercenamiento en acto, de su esencial ser maternal.

(...) En el filicidio es posible reconocer la forma extrema de la maternidad, porque expresa de manera concentrada su dimensión negada: se trata de la carga de agresividad y de la capacidad destructiva presentes en todas las relaciones maternas.

La ideología dominante de la maternidad no reconoce la agresividad materna, por el contrario, la encubre, y sólo la distingue cuando rebasa ciertos límites, para evidenciar que es la disfunción, la enfermedad, la anomia, la locura de unas cuantas lo que violenta la institución, el modo de vida y la definición femenina de las mujeres: buenas por naturaleza, e implícitamente seguras, inofensivas, protectoras y no dañinas para los menores (Lagarde, 1994: 661-663).

Si bien es cierto en el texto no aparece ningún fenómeno estrictamente imposible, sí se manifiesta un fuerte discurso de monstrificación frente a la experiencia materna la cual es rechazada y presentada como trauma y desde la cual, el bebé, igual que el texto anterior, es dotado de un cuerpo monstruoso que reclama el derecho a la vida. El cuento narra la vivencia de Arcadia frente a un embarazo no deseado, el cual debe asumir en soledad y bajo el peso de una culpabilidad aprendida y con la constante negativa del cambio corpóreo que implica su nuevo estado:

La espera de la menstruación que un día se atrasa y no vuelve a aparecer. Algo, dentro de su cuerpo, que sin necesidad de análisis ni de consultas con el doctor, le anuncia la única verdad posible, la verdad de un embarazo. El asco, el insuperable asco por las mañanas y la pérdida total del apetito. Una sensación de pesadez, de lentitud en el cuerpo. Un interminable deseo de dormir, de cansancio permanente, de no poder mantener abiertos los ojos. Y tener que trabajar y hablar con las personas y sonreír y actuar con naturalidad cuando, en la profundidad de sus cavernas, algo le exige silencio, soledad, encierro. Un permanente estado de tristeza que debe ahogar dentro de sí misma para pasar ante los demás como un ser normal. Quiere convertirse en ostra, no ver a nadie, no saber nada. Encerrarse en su cueva de caracol mientras afuera el mundo sufre sus metamorfosis, camina sus ciclos, agota su tiempo. Esas cosas que pasan y que a ella no le interesan (Escudos, 2001: 57).

Igual que muchos de los relatos escritos por narradoras contemporáneas, el rechazo de la maternidad viene dado por una mala relación con la madre, a la cual se le adjudican características distantes con la idea de amor y protección, más aún el cuento asimila el recuerdo de la madre con las náuseas que le provoca el embarazo.

Pensar en un embarazo la remite, inevitablemente, a su propia madre embarazada de ella. Y la idea, la contraposición de imágenes, le causa un rechazo tal que debe encerrarse en el baño porque siente que todo viene para afuera, no solo los tres bocados que probó para el desayuno, sino también los intestinos, el estómago, los pulmones y los huesos. Pero no sale nada. No vomita nada (Escudos, 2011: 58).

Y más adelante advierte que su apatía materna se vincula también con una infancia mal lograda que revela una actitud casi misántropa atribuible nuevamente a la mala relación con su madre.

Cuando sale a la calle con la certeza del embarazo ya Arcadia ha decidido que ese niño no va a nacer.

En una semana consigue el nombre de un médico que le hará el aborto, va a su consultorio, arregla la cita, consigue el dinero y espera.

No hay nada que pensar al respecto. Desde niña lo sabe, sabe que no tendrá hijos. Que no los tendrá porque no lo desea. Piensa que la infancia es el estado más miserable del ser humano. Y

le causa repulsión, una repulsión indecible, pensar que ella se convertirá en algo tan asqueroso como una "mamá". No quiere ser mamá de nadie. No quiere parecerse a su propia madre, jamás. Todo lo que pueda apartarla de ella, todo lo que pueda alejarla del rol de la maternidad, será bienvenido y ejecutado, cueste lo que cueste.

Pero, sentada en un sofá, viendo el jardín, viendo llover en la tarde, piensa en el aborto. En ese algo extraño que un frío médico le anuncia tiene dentro del vientre. No sabe cuánto tiempo tiene, pero no lo pregunta. Quiere saber lo menos posible sobre lo que le ocurre. Y quiere también, pensar lo menos posible en ello. Para no arrepentirse. Para no flaquear. No quiere crear vínculos emocionales de ningún tipo, ni planear nada con aquel niño, ni pensarlo vivo, ni imaginar su vida, de ahí en adelante, con el hijo de un hombre al que detesta (Escudos. 2001: 60-61).

En el cuento, además, esta actitud antimaterna es solo manifiesta por la mujer, nadie a su alrededor avala su decisión, posiblemente porque solo sean hombres los implicados (el padre de la criatura y el médico) y ella misma pareciera dudar debido a sus creencias religiosas. No es sino con la proyección monstruosa de su bebé y con la figuración escatológica de su destino que logra atenuar su sentimiento y mantenerse firme en su disposición abortista:

No siente dolor, pero algo revuelve el hombre dentro de su vientre y lo escucha tirar cosas dentro de un cubo de latón. Escucha el ruido de esas cosas invisibles golpeando el latón del cubo. Luego nota que el médico se levanta, tira lo que hay dentro del cubo en el inodoro y empuja la palanquita del agua.

Ella está segura que lo que acaba de tirar es al niño.

Está a punto de preguntarle si era hembra o varón pero no tiene valor de hacerlo. Sin embargo, intuye que era varón, no sabe por qué. Intenta imaginar al niño diminuto coágulo rojo con un ojo negro, diminuto pescadito acusador, cayendo en el agua del inodoro, yéndose en el ciclón de las aguas, formando círculos dentro de ella, antes de desaparecer por el agujero, antes de sumergirse, nadador submarino, silencioso, a las oscuras aguas de las cloacas de la ciudad, donde se perderá para siempre, donde vivirá la vida como un habitante subterráneo, donde crecerá y será un ser feliz, extraño, viviendo en un mundo imaginario que nosotros, los de arriba, desconocemos existe allá abajo, en el mundo de las cloacas. También piensa que se lo comerá una rata o que se revolverá con la mierda de todos los capitalinos o que en realidad, cuando todo termine, el doctor le dirá que no era un bebé, que era un tumor benigno, una malformación genital, cualquier otra cosa, menos un bebé (Escudos, 2001: 64-65).

Además de estos tintes inusuales, el cuento recurre a la inclusión de un relato, en medio de la recuperación quirúrgica de Arcadia, que puede interpretarse de varias maneras. Distinguido con una letra diferente, en su monólogo ella imagina que el bebé abortado no era un niño, sino un hombre con cabeza de monstruo que le manipula, que le miente y que la obliga a masturbarle. En él se encarna el rechazo a los hombres que le han mentido y que le han hecho creer en una fantasía romántica incumplida.

Sin embargo, en este desdoblamiento no solo se muestra una transición entre estados de vigilia y sueño, sino también la enorme carga psicológica que implica la experiencia del aborto, ya que a través del uso de técnicas como el *fluir de la conciencia* enuncia tanto su frustración de madre y compasión hacia su bebé nonato, como el reproche constante de su propia madre que le instiga y le recuerda que en la vida o se mata o nos matan, tal y como se muestra en el texto cuya marcación en cursiva es del original:

un hombre con cabeza de monstruo que te pone su miembro erecto entre las manos y te exige lo masturbes y tú lo haces con repugnancia y terminas con la mano llena de semen y tocan a la puerta y debes abrir y escondes la mano llena de semen porque no te da tiempo de ir a lavártela, la cierras en un puño, pero temes que la visita sienta el olor del fluido y mientras hablas con la visita en la puerta, porque no quieres hacerlo entrar, escondes la mano tras de ti y te frotas el semen entre los dedos, el semen del asco, y cuando la visita al fin se marcha, te miras la mano y miras escamas secas en ella, como pegamento viejo, la cual corres a lavarte enseguida mientras el hombre con cabeza de monstruo te pide ahora que te metas su miembro en la boca y tú vomitas sobre él la mañana después de que el médico te confirmó el embarazo, un vómito verde, amargo, que desgarrar todo el interior de tu estómago y tu esófago

-¿por qué te acuestas con él si lo detestas? ¿tan miserable eres que tienes que conformarte y vivir con ese tipejo? ¿no hay nada mejor en el mundo?

-el sueño y la realidad se matan a cuchilladas, se desgarran una a otra, se aborrecen, son enemigos, agua y aceite, te lo he dicho mil veces, no confundas sexo y amor, nunca vienen juntos, es un milagro cuando ocurre y los milagros escasean

-pídele a Dios el milagro, ¿no que es tu amiguito?

sangre en el filo

"perfume de flor de cuchillo "

la niña no dice nada, no le gusta que la toquen los doctores, detesta sus manos frías, su estetoscopio, el metal helado sobre su piel desnuda, estar desnuda delante de un extraño, que siempre, siempre le toca los senos con sus manos de reptil, su bosque público tan expuesto ante el aire, sus huesos, sus aberturas, la profundidad de sus cavernas, la puerta donde se entra al fondo de sí misma, apenas una gruta más, una entrada más, una fosa más donde ahogarse de temor y conocer la tristeza y la angustia

no salgas niño, no te mueras, vivir es morir, comenzar a vivir es firmar tu propia sentencia de muerte, de todos modos vas a morirte y créeme, aquí afuera las cosas no andan demasiado bien, mientras más rápido se muere menos se sufre, es mejor así, vive en la ausencia, en el no-ser, en el fondo de las cloacas de la ciudad, las ratas serán buenas madres para ti hijo mío, confío mucho en los animales, defienden mejor a sus crías que nosotros, siempre confía en los animales, el amor de ellos es incondicional, perfecto, no se fijan en tu fortuna económica, en tus ropajes, en tu rostro, en tus modales, te aman y son leales, nunca le pagan a un médico para que aborte a sus hijos y si a veces se comen a sus crías es porque saben que están enfermas, que no sirven, les ahorran el sufrimiento de vivir lisiados, la naturaleza es sabia pero los humanos somos tan vanidosos que no queremos creerlo

-o los matas o te matan, pero sobre todo, aprende a borrar / colar los recuerdos y dejar filtrar lo que sirva para que no cometas las mismas estupideces de nuevo, sin torturarte por el pasado, pero henchida de sabiduría, ¿entendiste mocosa? (Escudos, 2011 67-68).

Asimismo, el tema de la antimaternidad debe considerarse como una nueva forma de ficción propiciada en el contexto centroamericano como una forma de escritura de posguerra a

partir de la cual, el modelo de sociedad patriarcal se muestra en franca ruptura y donde prevalecen figuras antiheroicas, entre ellas la madre monstruosa, el padre ausente, la sociedad apática, entre otros.

Debe recordarse que en este periodo (literatura de los años 90 y siguientes) se ha abandonado el interés colectivo como centro de discurso; los personajes, y en especial las femeninos, se someten a una revisión de sus proyectos personales fracasados lo cual incluye la idealización de un modelo familiar. Tal es como lo muestra el texto al final cuando una vez terminado el procedimiento abortista, Arcadia sale a la calle y se abstrae de lo que pasa a su alrededor:

Cuando sale a la calle, sigue lloviendo.
Va a la casa de un amigo. Pasará unos días ahí. El amigo le ofrece comida, bebida. Ella lo único que quiere es dormir.
Se acuesta de nuevo y duerme casi dos días seguidos, pierde la noción del tiempo, de la vida, de las personas, de sí misma.
No quiere saber nada.
No quiere.
Cada vez que abre los ojos, los cierra de inmediato y vuelve a dormir.
Afuera llueve, continúa lloviendo, llueve la semana entera.
La gente muere, los sembradíos se ahogan, las casas se desmoronan, las calles se inundan.
"Tragedia Nacional" anuncian los titulares de los diarios.
Ella no llora, no se entera de nada. Solo duerme.
La bella durmiente del desastre (Escudos, 2001: 69).

En un mundo matricéntrico, como el nuestro, avalar la idea del aborto sigue siendo inconcebible y en los dos relatos comentados el elemento de ruptura termina siendo representado por el rechazo absoluto al cuidado del hijo y a un desprendimiento total con el ideal materno; más aún matar al hijo pareciera ser un acto de sobrevivencia por parte de la madre que enfrenta el embarazo en condiciones de soledad y desprotección afectiva por parte de su pareja; de ahí que sea un recurso como la monstrificación del otro (el niño, la madre, el padre o la pareja) el que permita identificar con claridad la desestabilización respecto al concepto de lo real que la sociedad patriarcal ha establecido, como lo señala Natalia Álvarez al hablar del monstruo posmoderno:

Así, algunas narraciones enfocan una serie de resortes preponderantes que son elaborados con variadas figuraciones de mujeres monstruosas. Entre dichos resortes sobresalen la ruptura o subversión de los arquetipos y de los modelos femeninos instaurados por el orden patriarcal y la reivindicación de la diferencia; la reescritura de los cuentos maravillosos y de diversas mitologías; la creación de metáforas del horror a partir de la relación entre mujer y espacio doméstico; el enjuiciamiento al papel de la mujer como ángel del hogar; las difíciles relaciones genealógicas entre abuelas, madres, hijas y hermanas; la experiencia de la maternidad como conflicto; las relaciones de dominio y sumisión entre amigas; las visiones siniestras de la niñez, con la monstruosidad infantil; las vivencias traumáticas de la esfera de los afectos por la prevalencia de un concepto patriarcal de pareja y de amor romántico; la relación entre sexualidad, monstruosidad y mujer, con el enfrentamiento a la representación tradicional de esta última en los discursos hegemónicos misóginos, y en el imaginario artístico y literario, como un objeto del deseo del hombre; la importancia de la corporeidad en la caracterización de lo monstruoso, bien sea por la liminalidad de rasgos o por la intensificación e hiperbolización de otros (Álvarez, 2023: 81-82).

Termino este apartado haciendo referencia al otro tema coligado a la maternidad y que ha sido frecuentemente citado como parte de los temas de lo inusual: la infancia monstruosa⁸³. Roas, por ejemplo, considera que justamente el rompimiento de su halo de inocencia y la amenaza en el mundo adulto es parte de estas monstruosidades posmodernas frecuentes en la literatura escrita por mujeres para quienes su cercanía con los niños, también les permite desdibujar la forma convencional con la que los visualizamos y, en consecuencia, se produzca una desestabilización de los principios armónicos que rigen el núcleo familiar.

A través de la niña monstruo, las narradoras fantásticas exploran diversos temas y motivos, algunos mutuamente interrelacionados, que, a su vez, reflejan esos cambios de perspectiva antes mencionados en el tratamiento del monstruo y lo fantástico en la Posmodernidad: la crueldad infantil, la represión y violencia de los adultos sobre los niños (a menudo por parte de sus propios progenitores), las relaciones tóxicas entre hermanas (motivadas por la envidia o los celos), el desamparo infantil (normalmente manifestado a través de la niña muerta que descubre con horror su nueva condición monstruosa, producto muchas veces de esa violencia adulta antes mencionada), la venganza de la niña monstruo (respecto a la violencia ejercida por los adultos)... Temas y motivos que en muchas ocasiones responden a una clara intención crítica como denuncia de los modelos de conducta, identidad o belleza impuestos sobre las niñas desde el poder patriarcal.

Junto a dichos temas, hay que destacar dos aspectos muy novedosos, también recurrentes en la obra de muchas de estas autoras: la humanización de la niña monstruo (recurso al que me referí más arriba) y el empleo de la perspectiva infantil para narrar las historias, que nos acerca de un modo más fiel a sus emociones (y a su peculiar comprensión, o falta de la misma, de su estado monstruoso) y, al mismo tiempo, resulta perturbador, pues escuchamos por boca infantil la narración de actos y situaciones de gran violencia y crueldad¹⁴ (Roas, 2020: 118).

⁸³ Algunos otros estudios que abordan el tema de la infancia en la literatura latinoamericana son, por ejemplo, los de Martha López-Luaces (2001) a propósito de las novelas de Elena Garro, Silvina Ocampo y Norah Lange; los de Andrea Jeftanovic, María José Navia, María Belén Pérez y Lucía Sayagues respecto a los discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea (2011); y la tesis sobre del mundo infantil monstruoso en los cuentos de Mariana Enríquez escrita por Alondra Bernal (2022).

Presento a continuación la representación del niño muerto o niño fantasma, que ya había mencionado también en el capítulo II cuando hice referencia al cuento “Eterna Tegucigalpa”, de Amber Nicté, como representación de la memoria y el trauma, pero también aludo a la presentación del niño monstruo a través de la crueldad y la perversión.

En el cuento “Uno”, de Denise Phé-Funchal, publicado en el cuentario *Buenas costumbres* a modo de monólogo interior se presenta la historia de un niño fantasma de 6 años que está encerrado en el día de su muerte. La narración cuenta los múltiples intentos del niño por dormir, pero ya no puede porque no tiene párpados y el cuerpo ya no le cabe en el ataúd donde lo enterraron. De manera constante regresa siempre al momento en el que su familia vela su cuerpo, ve la celebración de la vela y ve a Leticia su hermana a quien intenta inútilmente hablarle:

Si cuentas de uno a cien, decía mi hermana, dormirás. Siempre cuento uno, dos, tres, nada. No puedo volver a dormir. Quiero dormir, pero los párpados no me cubren más los ojos, la luz los atraviesa, me despierta eternamente y no puedo volver a dormir. El sueño eterno dicen en el funeral, el sueño de los justos, el sueño. Todos los días es la misma escena, infinita, resonante, quisiera escapar y no sé cómo. Escapo y siempre regreso a este espacio acolchonado, aterciopelado, finito. El cuerpo ya no me cabe, piernas y brazos se salen ya de la caja. La escena es la misma. Leticia en la primera fila, sus piernas cuelgan sobre la alfombra. La escena comienza siempre en el mismo lugar. Leticia de piernas colgantes, Leticia que se para y sube los escalones, Leticia que me habla a través de la tapa de vidrio, Leticia que dice si cuentas de cien a uno despertarás, Leticia qué cuenta cien, noventa y nueve, noventa y ocho, Leticia que llora cuando llega al uno, Leticia que dice que debo contar con ella, Leticia. Leticia que abre la caja y toma mi mentón frío entre sus manos, Intenta hacerme hablar, grita. Mamá. Mamá que llega y la toma, la arranca de mi rostro, Leticia me araña pero no duele, no sangra. Papá que se acerca con el maletín de cuero en la mano, papá que lo abre, que saca una jeringa, las tías que la toman por las manos, por las piernas. Hola Leticia que patalea, Leticia que grita, que llora. La gente se arremolina alrededor de la escena, hoy dice que duermo el sueño de los justos, que duermo el sueño eterno hasta el día del juicio, aquí estoy en el cielo con los angelitos, y Los Ángeles no existen, no existe el cielo, sólo este regreso infinito (Phé-Funchal, 2011: 15-16).

Contrario a lo que se sucede en la creencia popular, el cuento muestra la crueldad de la muerte infantil, una tema de por sí tabú en la sociedad que ante la “anormalidad” del hecho intenta romantizar la idea del descenso y asimilarlo al sueño, cosa que el cuento procura romper constantemente, sobre todo cuando se rebela la causa de muerte.

Niños juegan cerca de las flores, no entienden. Si uno de ellos pregunta, los demás responden -como adultos- está durmiendo, duerme el sueño de los justos dice el más grande, y entonces

juegan en silencio. Uno de ellos, aquí no conozco, se levanta y se acerca a su mamá y pregunta por qué a mí no me van a ver cuándo duermo, cuándo van a llegar todos a verme dormir y la mujer lo abofetea y luego lo abraza. El chico llora en silencio para no despertarme. Yo no puedo dormir, a pesar de que cuento de uno a 100 como me enseñó Leticia. Las mujeres hablan del hombre de los libros, algunas tiemblan, puedo ver a través de sus costillas y ver el corazón de algunas de latir más fuerte cuando se habla del hombre de los libros. Ya no hay libros, hoy todos los han quemado dice una de ellas, parece que este niño es el último -dice aliviada-, mientras su corazón se acelera a escondidas, ya ni el padre tiene padre tiene la biblia, Los han quemado todos. Papá entra y se acerca mamá, hola abraza, las mujeres suspiran mientras temen, hoy los hombres retiren la respiración mientras duran. Papá le dice al oído que la maleta está lista, que luego de llevarme al cementerio no vuelva a aparecer, que no la quiere cerca de su hija (Phé-Funchal, 2011: 18).

Lo que al inicio parecía ser solo el sepelio de un niño, poco a poco muestra el desajuste familiar y social que encarna la figura del padre, quien es el responsable, no solo de la muerte de su propio hijo, sino de haber matado a otros niños y mantener en censura (con la quema de libros y la prohibición de la vestimenta particular de los niños) al pueblo.

Mamá llora. El hombre de los libros, suspiró una anciana y suspiran generaciones, disfrazando el temor bajo la nostalgia, mamá percibe el suspiro y todo pasa de nuevo por su cabeza. Ayer siempre mi cumpleaños. Papá llega con una caja redonda y sonriendo me la entrega al entrar. Conozco la caja, es el sombrero del abuelo, y de papá cuando eran chicos. Y generalmente veo las manos de mamá que tiemblan, la veo murmurar un dios mío. Abro la caja y papá radiante lo saca y lo coloca sobre mi cabeza. Mamá sonríe, Leticia aplaude Mi papá me dice que me descubra la cabeza frente a las damas. Lo tomo por la corona con mi mano extendida, larga, delgada y veo a mamá directo a los ojos. Mamá llora, papá se levanta, se abalanza sobre mí, me pateo, me pega, arranca pedazos de cabello, Leticia llora. Duermo, duermo hasta que despierto acá en el espacio de este ataúd que me queda grande. Los niños de mi edad han muerto, muerto por sus manos delgadas, hoy muerto por su mirada fija que busca el alma de las mujeres, muerto por manifestar el deseo de hacer la primera comunión en traje azul. Mamá despierta Leticia, le dice que debe despedirse de mí, de mi cara saturada de maquillaje. Es necesario cerrar la caja, cerrar la para que tu hermano pueda dormir, le dice y Leticia llora, se inclina sobre mí y me dice al oído quiero dormir contigo (Phé-Funchal, 2011: 18-19).

Como ya se mencionó, la figura del niño fantasma está asociado principalmente con la representación del tema de la memoria y el trauma colectivo. En el cuento cuando aparece el protagonismo del niño, se muestran no solo rasgos de violencia familiar (por ejemplo, la advertencia de separación de la madre y Leticia, la aplicación de una inyección para calmar la angustia de Leticia y la muerte del niño), sino también sale a relucir la represión política en una sociedad que calla y disimula la muerte de los inocentes, como lo señala Natalia Álvarez:

Muy marcada es esa relevancia política que tiene la dimensión clásica del fantasma, que en el seno de lo que se nombra como fantología, fantasmagoría o espectralidad, perfila no solo los

traumas individuales propios de la esfera de los afectos y de lo reprimido, sino también de lo silenciado desde la dimensión humana colectiva, lo oculto por el peso de los poderes opresivos y los regímenes dictatoriales, en un enlace de narrativa no mimética y memoria histórica (Álvarez, 2023: 75).

El cuento finaliza cuando en un descuido de la abuela, mientras la madre se hace cargo del entierro de su hijo, Leticia entra en el ataúd y termina siendo enterrada también con su hermano, con lo cual ocurre la destrucción familiar y se vislumbra un escenario desolador:

Mamá cierra la caja, toma la mano de Leticia y juntas ponen el seguro. Veo a través de la madera la gente que poco a poco se marcha, esta noche llena las ventanas. Van a enterarme como a los otros, va a enterrarme mi mamá, sin nadie más, nadie me cargará, mamá jalará mi ataúd hasta el cementerio y luego partirá sin despedirse de Leticia que duerme cuidada por la abuela que sueña con el hombre de los libros. Papá le dice a la abuela que cuide a Leticia mientras él espera a que mamá termine conmigo. Papá sale con mamá a buscar las cuerdas para arrastrarme hasta el cementerio. La abuela duerme, Leticia medio dormida se levanta y se acerca, quita el seguro, abre la tapa, se acomoda junto a mí, cierra la tapa, me abraza y duerme de nuevo. Mamá nos arrastra hasta el cementerio, Leticia duerme y me dice que cuando estemos abajo contará hasta cien para dormir, le digo que no duermo, pero no escucha. La Tierra cae sobre nosotros. Leticia duerme y yo no quiero que duerma conmigo. Intento despertarla pero ella duerme. Pienso en ella, sentada en la primera fila (Phé-Funchal, 2011: 19-20).

A propósito del tema de la infancia y su presencia en la narrativa posguerra centroamericana, debe recordarse que efectivamente, luego de los procesos bélicos y de las literaturas escritas por hombres, cuyo protagonismo también fue encabezado por figuras masculinas como guerrilleros, políticos y combatientes, la escritura de mujeres ha venido a apostar por una ficción centrada no solo en la representación del sujeto femenino y del espacio doméstico⁸⁴, sino sobre todo de personajes marginales como los infantes, muchos de ellos huérfanos de forma literal por sus padres, pero también de manera simbólica por el Estado como consecuencia de la naturalización de las formas de violencia (crímenes, secuestros,

⁸⁴ Al respecto señala la autora en una entrevista sobre la relación memoria y espacio familiar: “Mira, no es que intencionalmente lo haga. Si creo que, por ejemplo, en el texto *Buenas costumbres* todos los cuentos son muy domésticos. Todos los cuentos ocurren dentro de un ambiente familiar: una casa, una sala. Todos ocurren en el espacio doméstico. ¿Por qué es esto? Y eso sí es una convicción propia y es que vos sos tu casa. Vos te pasas probablemente la mitad de tu vida tratando de solucionar las cosas que te pasaron en tu casa cuando eras chiquito. ¿Verdad? Entonces sos tu casa, sos este espacio que te va a formar y que te va a permitir o no tomar ciertas libertades como deshacerte de tu matrimonio o irte, divorciarte, dejar una relación abusiva, todas estas cosas, ¿no? Entonces, creo que en ese sentido la mayor parte de lo que he escrito lo doméstico es ese espacio esencial desde donde vos te vas a construir” (Mondol, 2024: 121).

extorsiones, censura, limitación de las garantías individuales, violaciones...) en espacios públicos.

El tema de la presencia extraña de la infancia en la literatura de la mujeres tiene alta relevancia porque además de relacionarse con los ámbitos de la vida familiar, ofrece discusiones asociadas con la configuración del cuerpo infantil, la aplicación de las estructuras de poder y el establecimiento de vínculos de socialización de los niños en un mundo adultocéntrico que también, desde el discurso patriarcal, ha vaciado de significado al sujeto infantil.

La representación de la infancia en el contexto de la ficción centroamericana no solo tiene esta interacción política. También es frecuente el uso del personaje niño como parte de un sentido irruptor propio de la tradición fantástica asociada al principio de la perversión, como sucede en el siguientes cuentos.

El primero de ellos lleva por título “El retrato de Elena”, de la escritora nicaragüense Marlen Landero Vargas y publicado en *Mujeres de miedo que cuentan* (2019). Cuenta el vínculo fantasmal de tres niños, Lea de 8 años, Ana de 6 y Alberto de 5, sobrinos predilectos de Carmela, quienes de visita en su casa recibían toda suerte de atenciones. En la sala de la casa estaba el retrato de Elena, una misteriosa niña que por la noche, en forma de fantasma, se les aparece a los niños y los invita a jugar con la condición de que nadie revele el secreto de su aparición:

A medianoche el silencio fue interrumpido por el crujir de las ramas de los árboles por el viento agitado, que hizo sonar su fuerza bajo la luna llena. En ese momento los niños despertaron: la niña del retrato estaba frente a ellos invitándoles a jugar. Aún perplejos por la sorpresa, la siguieron al traspatio, excepto Ana que se resistía. Lea insistió hasta lograrlo. La niña del retrato dijo que para empezar los juegos tendrían que hacer un pacto -no contar lo sucedido- prometiendo que llevaría amigos nuevos para divertirse y hacer cosas diferentes.

Hicieron el pacto, cortar un trozo de cabello de cada una y un poco del copete de Alberto, lo enterraron debajo de un inmenso árbol de aguacate, donde quedaría guardado el pacto. Y se fueron a dormir. Al día siguiente, los niños se levantaron animados directo al traspatio para seguir con sus juegos. A la tía Carmela le pareció extraño encontrar los pijamas sucios de tierra. No encontraba explicación, ella misma los había acostado (Landero, 2019: 121).

Los niños cumplen la promesa y al día siguiente nuevamente llega Elena con tres amigas más que son las mismas muñecas que Carmela mantiene en la sala de la casa, junto al retrato de Elena. En esta ocasión, la niña del retrato les pide a los niños hacer un juego perverso que consiste en golpear a cada muñeca, imaginando que es su madre; esta situación conflictúa a Ana quien al no acceder recibe los golpes de Elena; Alberto, por su parte, simula pegarle a una de las muñecas; y quien no tiene problema con la tarea es Lea que al parecer no tiene una buena relación con su madre. Al día siguiente, los golpes de Ana y el estado precario de las muñecas alertan a la tía quien castiga a los niños y no les permite ir al patio de juegos.

Esa noche, antes de dormir, la tía les cuenta quien es Elena, “una niña que desapareció, su madre envió a peregrinar su retrato tal y como hacen con las vírgenes del pueblo para rezarle un día en cada casa hasta completar nueve días y recibirá favores del cielo, para ver si así aparece” (Landeró, 2019: 124). Sin embargo, la historia se complejiza cuando a la mañana siguiente Carmela halla a los niños enfermos y pálidos, debido a la visita que por la noche nuevamente Elena les hizo:

Esa noche Elena despertó nuevamente a los niños, los llevó al traspatio, abrazó a cada uno de ellos con fuerza contra su cuerpo, los tres sintieron como si se les sacaran el aire, cayendo desplomados en el patio, luego los levantó y les despidió diciendo que era momento de continuar durmiendo. A la mañana siguiente los niños no se levantaron, tuvo que ir la tía a insistirles que se incorporarán y continuaron su ritual diario antes de desayunar. Al servir el desayuno quedó sorprendida aún más al ver a los tres sobrinos con inmensas ojeras, los ojos rojizos y círculos morados en los brazos. Gerardo insistió en realizarle los exámenes. La tía Carmela los invitó a jugar, sin embargo, ellos se sentaron en las mecedoras con la mirada perdida en el vacío del inmenso corredor (Landeró, 2019: 125).

Claramente el texto presenta buena parte de la maquinaria ficcional fantástica al incluir no solo el tema de la niña fantasma, sino combinarlo con una ambientación oscura, con las extrañas condiciones de la desaparición de la niña, pero sobre con la conducta perversa de esta quien provoca un carácter vengativo contra la madre e intenta proyectar en los niños esa misma carga negativa. Más aun, tal y como sucede en otros cuentos en los que un niño es el motivador

de la maldad de los otros (como sucede en “La casa de Adela”, de Mariana Enríquez⁸⁵), estos últimos acaban muriendo y contribuyen con ello a la fatalidad familiar:

Esa noche los niños también se rehusaron a salir, no tenían fuerzas, se desataron vientos, cayeron ramas, se escuchó un aullido profundo sin fin de un animal de carruña, cayó una tormenta de lluvia con rayos y cargas eléctricas que les impidió dormir; estaban aterrorizados, el pulso acelerado, el pecho oprimido, lloraban ahogando su ruido contra la almohada. Al amanecer, Carmela al pasar por la sala se sorprendió que la retratara no estaba en su lugar, las muñecas tampoco, estaban en fila a la salida de su cuarto. No salía de su asombro y fue donde los niños a llamarles la atención por sus travesuras, ellos no respondieron, las ojeras de sus ojos eran más grandes. Los exámenes de laboratorio indicaron baja hemoglobina, anemia profunda, los morados visibles en su piel parecían indicar una enfermedad peligrosa, lo curioso para el galeno es que los tres presentaron la misma sintomatología para la cual no tenía explicación. (...). Alrededor de las 3:00 de la tarde Lea convulsionó, se puso morada, Alberto comenzó con los mismos síntomas; llamaron al médico de nuevo; Ana se desvaneció, su piel tomó un color grisáceo, los morados habían aumentado de tamaño. En cama, los tres niños seguían sin poder moverse. De repente se escuchó un trueno en seco que estremeció la casa, se escucharon ruidos en la sala, Carmela corrió para encontrar las tres muñecas caídas en el piso, la retratera con el vidrio quebrado, y había desaparecido la foto de Elena.

Asustada llamó a mandar a Emelina para avisarle lo sucedido con la foto de su hija. El médico que había permanecido al lado de los niños, llamó a Carmela, estaban agonizando, no entendía le dijo, se declaró impotente para tratarlos, lo había intentado todo y no veía mejoría. Al entrar Emelina a la casa y ver que la retratera estaba vacía; se arrodilló, lloró, suplicó. Nadie entendía nada. En ese momento el médico llamó a Gerardo y Carmela para comunicarles que los niños habían fallecido. Llorando exclamaron al unísono: ¡la foto! ¡la foto!, ¿dónde está?

-¿Quién puso la retratería aquí?- gritó temblando de dolor e impotencia; con desesperación arregló las muñecas, y mientras rezaba encendió una veladora, su luz la petrificó al revelarles que, en lugar de Elena, la imagen en la tetera era la de sus sobrinos, que desde el frío vidrio immortalizaban la mejor de sus sonrisas (Landro, 2019: 125-127).

Debe recordarse que la perversión infantil opera gracias a los recursos de lo fantástico posmoderno con lo cual se desmantela la creencia que socialmente hemos construido sobre la

⁸⁵ Esta autora ha sido una de las más estudiadas en relación con tema la infancia en la literatura contemporánea, justamente por hacer uso de la figura infantil transgresora desde la cual se permite una crítica social y política como lo señala Carmen Álvarez: “La actualización del género que realiza Mariana Enríquez implica también una transgresión a este, un acercamiento a la crítica social y política en que los elementos sobrenaturales de sus relatos resultan secundarios o son inexistentes.”⁴ La autora retrata la profunda violencia e indiferencia que habita en todas las células de la sociedad argentina, desde el Estado y la Iglesia, hasta la escuela, el barrio y la familia. Saca a los personajes marginales de los bordes de la sociedad y los pone en el centro de sus relatos, nos obliga a mirarlos muy de cerca y los vemos como monstruos o deformes. Pero el monstruo no necesariamente acusa una deformidad física o moral, su principal función es mostrar lo ajeno, lo distinto. Saber que “al lado” de nosotros, quizá, dentro de nosotros mismos, habita lo otro, probablemente sea lo que provoque el miedo que se asocia usualmente al terror, pero que no es exclusivo de este. También la esfera histórica, política o social nos asusta al saber que la “realidad” es inestable y que las certezas son solo una apariencia. Este “darnos cuenta” que implica posar sobre nuestro mundo una mirada desenajenada, asumir nuestras contradicciones, cuestionar la realidad “ideal” del hombre y sus construcciones es lo que provoca el “espanto social”, hijo del tiempo histórico (Álvarez, 2022: 60-62).

infancia y la romantización de este, muchas veces condicionada a un paradigma que favorece el adoctrinamiento y que mengua la capacidad racional de los niños.

El ejercicio de la maldad requiere conocimiento, si este es negado a la condición infantil, tiene sentido que la sociedad excluya los aspectos negativos a la condición del niño, el cual se concibe como inocente, frágil e incapaz de llevar a cabo perversiones acuñables solo a los adultos. Esta sublimación del infante, sin embargo, cae al traste cuando en las narrativas de ficción, como la fantástica y lo inusual, se representa a una niñez movilizada por un principio instintivo que podría ir desde una temprana sexualización hasta la inclinación por el cometimiento de fechorías y crímenes.

Para Andrea Jeftanovic, por ejemplo, “el cuerpo infantil nace expropiado, es una entidad que, desde su primer día, está en tensión entre la familia que lo considera un cuerpo propio, digno de sus afectos y disciplina, y el Estado, que lo considera un cuerpo público, importante para las políticas de salud, educación y ciudadanía” (2011: 21), de tal manera que el intrusismo adulto busca no solo moldear el carácter, sino subyugar toda conducta aberrante.

Esta intención proteccionista, delegada en primera instancia a los padres y extensiva a la sociedad, implica eximir al niño de responsabilidad laboral y de cualquier obligación civil en aras de que, durante sus primeros años, exista un disfrute de la primera infancia. En el bienestar de esta etapa se define el sujeto que se convertirá en un adulto responsable y consecuente con la convención. Sin embargo, no siempre se logra un mundo armónico y es justamente en ese desajuste que la niñez perversa emerge como ruptura. Este es el carácter del último cuento que analizo en este apartado titulado “Mellizas”, de Andrea Blanco, publicado en la colección colectiva *Y2K-Microrrelato* (2018).

En él, se cuenta la historia de una niña y su melliza con quien comparto todo, desde ir al escuela y jugar, hasta el resentimiento que guarda contra sus padres quienes no les prestan

atención y les delegan algunas funciones de adultos como cuidar a su hermano menor con parálisis cerebral. Todo el cuento es una denuncia de la desprotección familiar por parte de estas mellizas que deciden hacer un cambio para encausar la vigilancia de sus padre.

Esta familia ya había pasado por muchos momentos difíciles... Mi papá tenía un trabajo mal remunerado, mi mamá cargaba con las labores del hogar y de nosotros sus hijos: Mi hermano menor tenía 6 años y sufría de una parálisis cerebral; Mi hermana gemela y yo teníamos 9 años, éramos muy inquietas, nos encantaba jugar juntas. Sin embargo, teníamos que ayudar a mami a cuidar a nuestro hermano y eso nos fatigaba demasiado.

Esta dinámica familiar era rutinaria: mi papá era como una lechuza, nunca veía la luz del día, él partía del trabajo antes del amanecer y regresaba durante la noche; mi hermana y yo pensábamos que le tenía miedo a la luz y le gustaba refugiarse en la oscuridad. Mi mamá era incansable, cuando no estaba limpiando o cosiendo sus encargos, estaba ocupándose de nuestro hermanito, a ella nunca la vimos sentada. Y nosotras... nosotras íbamos a la escuela juntas, hacíamos las tareas juntas, nos acompañamos en todo. Sólo nos teníamos la una a la otra. Sin embargo, mi mamá nos ponía a cuidar a nuestro. Aunque jugábamos con él a las princesas, al rey al trono que era su silla de ruedas; era aburrido porque él era alérgico al sol, hecho que le impedía salir a jugar (Blanco, 2018: 16).

A todas luces la interacción de las niñas con su hermano es distinta y pone en evidencia la distancia emocional que experimentan frente a él, debido a su condición de discapacidad, a la responsabilidad que les genera, a la indiferencia de sus padres hacia ellas y también a la incapacidad del niño para seguir el ritmo de sus juegos. Hasta aquí, sin embargo, el cuento no presenta ninguna ruptura entre la realidad del texto y lo que el lector puede esperar frente a su realidad extratextual, salvo porque a continuación, la actitud de las niñas cambia y a modo de venganza infantil deciden usar al hermano para que los padres les devuelvan el afecto que sienten haber perdido.

Un día mi hermana, que era muy traviesa me dijo:

-Papi y mami nunca nos ponen atención, ¿Por qué no nos aprovechamos de esta situación para divertirnos un poco?

-¿Qué es lo que me quieres proponer?

-Yo creo que sería súper divertido ver hasta qué punto nuestros papás nos pueden ignorar.

-Pero, ¿Qué estás diciendo? Ellos son muy buenos con nosotras.

-No, ellos nos desconocen, sólo son atentos con nuestro hermanito.

-Sí, tenés razón, ¡Estoy harta de eso!

-Bueno... entonces, ¿Qué tal si hacemos algunas travesuras para divertirnos, y así probar si podemos llamar la atención de nuestros padres?

Al día siguiente, comenzamos a revelarnos contra nuestros papás. La primera travesura fue no comer durante un día, pero papi y mami nunca se dieron cuenta. Después, no fuimos a la escuela durante una semana, sin embargo ellos ni lo notaron. Al final mi hermana me propuso, subirle un poco el tono a nuestras fechorías. Y esta vez no cuidamos a nuestro hermano, lo pusimos al sol

durante todo el día, en consecuencia el chiquillo se cubrió completamente de ampollas enrojecidas y húmedas sobre la piel. Entonces fue ahí, cuando nuestros padres, sin poder creer nuestro comportamiento, nos castigaron, pero después del castigo todo volvió a continuar de la misma manera.

En ese momento, fue cuando nos dimos cuenta que el punto débil de nuestros padres era nuestro hermano. Así fue como supimos que en la próxima travesura lo teníamos que tomar en cuenta. (Blanco, 2018: 17-18).

En la narración el objetivo de las niñas y la justificación de su travesura coincide con la descomposición familiar de padres ausentes que, señalábamos antes, evidencia una forma de violencia que radica justamente en asumir que los hermanos grandes deben cuidar a los pequeños para que la dinámica económica de la familia pueda subsistir. Esta situación ocasiona una ruptura en la filialidad de los hermanos y despierta en las mellizas el sentimiento de perversión de tal manera que se termina por aumentar el tono de la travesura.

-La próxima jugarreta deberíamos de elaborar e incluir a nuestro hermanito, me dijo ella.

-¡Pero él está indefenso! ¡Él no tiene la culpa que nuestros padres nos ignoren!

-Sí, pero es por su causa que todo empeoró en nuestras vidas. Desde que nació nuestros padres han cambiado de actitud con nosotras.

-Es cierto... ¿y qué vamos a hacer?, le dije.

-Ya vas a ver...

Durante la noche, cuando mis papás dormían, atrapamos a mi hermano, le cubrimos la boca, lo llevamos al depósito del patio, donde mi papi guardaba sus herramientas. A mi hermano lo sentamos en una silla y lo amordazamos. Mi hermana que era un poco malvada, comenzó a rociarle un galón de gasolina, ella encendió un fósforo y corrimos.

-¿Qué hiciste?, le dije muy asustada.

- ¿Sólo yo? Lo hicimos juntas.

-¡No! Yo no quería hacerle daño a nuestro hermanito.

-Pero, ya no podemos lamentarnos por lo ocurrido, él ya murió y todos nuestros problemas desaparecieron.

¡¡¡No te reconozco!!!

En ese momento, salí corriendo desesperada a contarles a mis papás lo que había ocurrido. Mis papás ya estaban viendo los daños afuera del depósito, llorando consternados.

Ellos me vieron exasperados. Ya era demasiado tarde.

Mi madre, desesperada, me pregunto llorando:

-¿Qué pasó? ¿Qué fue lo que hiciste?

Mamá no te enojés conmigo, ¡por favor! Yo no estaba de acuerdo al principio, ella me llevó a hacerlo, me obligó. ¡Lo siento tanto!

-¿Cuál hermana? ¿Qué estás diciendo? Tu único hermano que te amaba demasiado... ¡No puedo creerlo! ¿Fuiste vos quien lo mataste?... (Blanco, 2018: 18).

Esta última escena abandona, sin duda, el tinte fantástico del relato no solo por la ejecución del asesinato en manos de la niña, sino porque aquí se revela que nunca existió su

melliza y que la niña sufre entonces de un desdoblamiento que le hace imaginar la complicidad de otra persona para ejecutar el daño a su hermano.

Es inevitable, ante el trágico final, no recordar las escenas del cuento de Horacio Quiroga “La Gallina degollada”, con el que se establecen algunos paralelismos: la envidia entre los hermanos, la marcada preferencia de los padres para con un hijo, la ausencia de cuidado y protección parental y la ejecución de un crimen que termina siendo la solución infantil para un conflicto que los adultos no supieron resolver.

3.4.3. Biopolítica y mujer: la denuncia de la violencia en los relatos fantásticos e inusuales

Ya hemos señalado a lo largo de esta tesis que uno de los rasgos particulares que propone la idea de lo fantástico feminista tiene que ver con el posicionamiento político que se hace desde la autoría femenina. Esa reflexión no tiene que ver solo con una reivindicación individual o del colectivo de mujeres, sino más bien responde a un carácter especialmente empático que subyace a la condición de la mujer desde donde se da voz a seres que, al igual que ella, han compartido históricamente la marginalidad. Con esta afirmación trato de desmentir el hecho de que lo feminista, como lo planteó Akrabova, tiene una inclinación solo por los temas de lo fantástico interior, sino más aún en las manifestaciones actuales tiene también un urgente carácter público y exterior.

Esta urgencia, en el contexto centroamericano, como señalé ya en el capítulo I, ha tenido un especial impacto en el mundo cultural de la región y en ello la mujer como ciudadana y ser político activo es pieza clave para la denuncia social. Ese carácter ideológico, trato de mostrar a continuación a partir de la mención de un par de cuentos, no es incompatible con los aspectos estructurales y temáticos antes estudiados, tampoco menguan el carácter intimista ni metafórico de las formas modernas en las que se manifiesta la disidencia de lo fantástico, sino que apela

una inminente militancia que busca no solo el reconocimiento de derechos para las mujeres, sino para la sociedad en general que, a fin de cuentas, es la premisa fundamental que define lo fantástico feminista:

(...) la definición de lo fantástico “feminista” se vincula, como decía, con la potencialidad crítica en el tratamiento de diversos temas e imágenes recurrentes. Así, basta recorrer la historia de lo fantástico moderno para darse cuenta de cómo desde los años dorados de la *ghost story* se ha ido intensificando una lectura social y política de la mujer⁵, potenciando una interpretación feminista que cuestiona los valores tradicionales desde una perspectiva que no suele abordarse que no fantástico o escrito por autores masculinos. Aunque ello no implica, como algunas voces han tratado de postular, que nos hallamos ante un fantástico diferente, sino, como decía, de un *uso* diferente de lo fantástico en el que, por encima de todo, se aboga por la denuncia de los modelos culturales femeninos impuestos por el poder patriarcal. Porque no podemos olvidar un aspecto esencial: lo que define y distingue a lo fantástico es -por encima del resto de características y funciones- la transgresión de nuestra idea compartida de lo real (Roas, 2011), una transgresión que se puede encarnar de muy diversos modos, pero que siempre está ahí, desde el romanticismo hasta nuestros tiempos posmodernos y que lo define y distingue respecto del resto de categorías y géneros no miméticos.

Esa transgresión de (nuestra idea de) lo real suele ir acompañada de otras formas de transmisión: como advierte Rosemary Jackson, lo fantástico es empleado como una excelente forma de oposición social subversiva que se contrapone a la ideología del momento histórico en el que se manifiesta (Roas, 2020a: 25-26).

Acompaño esta discusión con la integración de dos conceptos más que me permiten explicar de qué manera lo fantástico posmoderno también es una narrativa desde donde se busca descentralizar el poder, mostrando, por un lado, cómo funciona el biopoder entendido como el poder “sobre la vida a través de tecnologías de dominación tales como leyes y políticas públicas para la gestión de la vida humana en tanto especie, para garantizar que la población, la sociedad en su dimensión existencial y biológica, mantenga su statu quo racial” (Estévez, 2018, 10), y por otro, cuestionando la otra forma de dominación que responde a la ejecución de la muerte: el necropoder, el cual “se refiere al poder de dar muerte con tecnologías de explotación y destrucción de cuerpos tales como la masacre, el feminicidio, la ejecución, la esclavitud, el comercio sexual y la desaparición forzada, así como los dispositivos legal-administrativos que ordenan y sistematizan los efectos o las causas de las políticas de muerte” (Estévez, 2018, 10).

Estos conceptos, debe recordarse son pensados desde la perspectiva de Michel Foucault, quien atribuye el control de la vida y de los cuerpos a las nuevas formas de gobierno de regímenes totalitarios. El sentido, por ejemplo, que antes tenían las guerras, como una forma de sostenibilidad política, hoy adquiere tonalidades distintas, pues solo buscan el favorecimiento de la vida de sectores reducidos.

Para Foucault, luego de la Revolución Francesa, tanto las disciplinas del cuerpo (que buscan la creación de un individuo productivo, sano y dotado de ciertos conocimientos) como los controles poblacionales (natalidad, mortalidad, longevidad y estándares de salud) se convirtieron en los principales motores para la administración de la vida y de la muerte y permitió que el matrimonio, hasta hoy indisoluble entre política y biología, siga en funcionamiento.

El sujeto que antes ocupaba su importancia en tanto ente legal y sumiso al cumplimiento de leyes, ahora contiene una serie de valores biológicos que se ligan a la legitimidad de ciertas instituciones como la familia, la educación, el ejército y la medicina que también norman y disciplinan al individuo.

Luego de Foucault el concepto de biopolítica se introdujo en diferentes saberes como la filosofía, la política la sociología, la psicología y por supuesto las artes, desde donde se debaten los límites y alcances en la administración de este poder. A esto se suma que la preservación y la depredación de vida tiene connotaciones no solo de naturaleza política, sino también tecnológica, ambiental y por supuesta ética. Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Antonio Negri y Donna Haraway; o bien, Adrián Estévez, José Manuel Valenzuela, Ileana Diéguez, Marta Lamas y Alicia Vagionne (estos últimos con un sentido más decolonial y latinoamericanista) son solo algunos nombres de pensadores que han extendido las discusiones

de Foucault haciendo que hoy la lectura desde el ojo biopolítico⁸⁶ sea tan diverso como frecuente, de ahí que dentro de los estudios literarios actuales, sea común hallar este enfoque tanto en textos miméticos como no miméticos, principalmente en la ciencia ficción.

La versatilidad del género fantástico ha permitido también incorporar a su propuesta desestabilizadora de la idea de realidad las problemáticas asociadas a temas como la guerra, la posdictadura, la lucha feminista, el irrespeto a los derechos humanos, la pobreza extrema, la marginalidad sexual, la discriminación étnica, los procesos de migración y la manifestación de formas de violencia sistemática en motivos particularmente relevantes para nuestro tiempo, como lo señala Werner Mackebach y Alexandra Ortiz.

En la reciente producción narrativa centroamericana de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se evidencia un cambio de paradigma en cuanto a las representaciones de la violencia, las cuales han abandonado la restricción de representaciones ligadas exclusivamente a proyectos políticos y revolucionarios, así como en nombre de utopías sociales. Esta producción muestra tanto las continuidades como las transgresiones que opera, en tanto configura un espacio de representaciones en el que conviven formas y medios de narrar anteriores –como la narrativa testimonial y autobiográfica, ahora en muchos casos resemantizadas, parodiadas o ironizadas–, con nuevas formas, como el recurso a elementos de la novela policiaca y de la novela negra, a elementos de la literatura fantástica y a puestas en escena intermediales. Con respecto a la escenificación intermedial nos parece relevante destacar la notable presencia de la oralidad, así como de intertextos de la música popular y de formas narrativas cinematográficas. Así, diversos tipos de representaciones literarias de la violencia conviven actualmente en la producción literaria centroamericana, articulando formas y funciones diversas que van desde la denuncia social y política, la violencia como recurso de sobrevivencia e identidad hasta la representación de la violencia como elemento lúdico y estético (Mackebach & Ortiz, 2008b: 93).

Las formas en cómo se expresa esta denuncia biopolítica son variadas. Por ejemplo las hay como las que presentan los microrrelatos que emplean un tono más irónico y cómico como en el caso de “El ojo”, de Marilinda Guerrero, publicado en la antología *Aquí hay dragones. Breve antología de minificción centroamericana contemporánea* (2020). En él se cuenta la experiencia de un hombre que al levantarse un día se da cuenta de que hay un enorme ojo en su ventana. El inmenso ocular tiene vida propia, le impide salir de su casa y termina por cortar

⁸⁶ Un ejemplo es el Proyecto de investigación “Programa de estudios sobre biopolítica y corporalidades”, de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, que busca integrar estudios a partir de vínculos inter y transdisciplinarios para el establecimiento de diálogos, discusiones y divulgación sobre el tema.

su libertad, controlar su acciones y confinarlo al aislamiento social, tal y como lo hacen las herramientas tecnológicas en la vida cotidiana:

Despertó esa mañana y un gran ojo lo observaba al otro lado de la ventana. El iris se ensanchaba y contraía, como si fuera una cámara enfocando el objetivo. Su mirada penetrante lo intimidó. Lo tenía tan cerca, que alcanzó a ver cómo los colores de unas pequeñas celdas se encendían y apagaban, dándole color a los músculos que rodeaban a la pupila. Grandes vasos sanguíneos mostraban el paso de la sangre en la esfera blanca que rodeaba al iris. El ojo se movía lento, de izquierda a derecha, miraba al cielo y volvía a ver por su ventana. Lentamente, él se alejó y cerró la puerta de la habitación. Al querer salir de su casa, vio cómo el globo ocular se arrastró lento sobre la grama dejando un rastro líquido sobre el verde del jardín, hasta llegar a la puerta de entrada impidiendo su salida.

Entró de nuevo y fue en busca de un cuchillo. Pensó que al asustarlo con el arma punzo cortante el ojo emprendería su retirada. Pero no fue así. El ojo cerró el objetivo y envió un rayo láser directo a la columna que sostenía el techo de la entrada de la casa, causando que se partiera en dos y él por poco, quedara sepultado.

Manejar un ojo molesto es difícil. Sobre todo cuando las pupilas están dilatadas, sabes que nada bueno puede salir de eso. Llamó al trabajo y explicó su situación, no le creyeron y respondieron que llevaba muchas faltas, una más y sería despedido. No podía permitirlo, era un buen trabajo, bien pagado y buen horario. Así que abrió la puerta que daba al jardín trasero de la casa y colocó unos cajones plásticos que le sirvieron de apoyo para saltar la verja de madera. Fue a trabajar, mientras sus jefes lo veían de forma sospechosa. Era seguro, que no podría inventar más enfermedades ni excusas para faltar. Trabajó como de costumbre: transcripción de datos, organización de papeles, evaluación de firmas. Casi fue el último empleado en salir. Caminó despacio hacia su casa, viendo su sombra en relación con las luces de los faroles, dejó que pasaran dos buses y al tercero tomó el que lo llevaría a casa. Bajó y caminó dos cuadras. Al llegar, pudo ver que seguía allí, viendo al frente, sin moverse. Rodeó la cuadra y localizó un basurero que podría servirle de apoyo para el regreso. Sacó la basura que contenía y lo llevó rodando a la parte trasera. Se apoyó en el para llegar, de forma casi acrobática, al cajón de plástico que lo esperaba del otro lado.

Desde ese día, el ojo permaneció allí, observando sus movimientos, sin parpadear. Y la puerta trasera de su casa se volvió la entrada y el cuarto se volvió centro de reunión para observar ser observados. Las reuniones eran algo extrañas, porque cada vez que volteabas a ver a la izquierda, allí estaba, el ojo, como una cámara cinematográfica, observando una vida que hubiera deseado tener (Guerrero, 2020: 12-13).

Otros cuentos enfrentan el tema de la opresión institucional desde una perspectiva más ominosa, por ejemplo, el cuento “El círculo del castigo”, publicado por Alu Mora en la revista digital *Café irlandés* (2020). En él la protagonista cuenta que un día al despertar se halla en un antiguo teatro abandonado y corroído por el tiempo. Luego de un rato reconoce que se trata del mismo espacio en donde ella impartía talleres de drama a un grupo de niños. De repente comienza a escuchar el llanto de alguien y su propio cuerpo comienza a dirigirse, sin que ella tenga control de ello, al escenario. Ahí sentada en una silla eléctrica está una muñeca que llora y le increpa con la mirada:

Justo en el centro del escenario, donde podría jurar que dos segundos atrás no había absolutamente nada más que utilería vieja y mucha porquería, amarrada sobre lo que parecía ser una silla eléctrica y rodeada de un líquido espeso y oscuro que despedía un olor metálico...

...Una muñeca.

Lloraba amarga y desconsoladamente, ajena a todo lo que la rodeaba y sumida en su propia desgracia. Era pecosa y tenía el cabello rojizo manchado del mismo líquido viscoso que había en el suelo, al igual que su ropa y sus manitas. Un escalofrío me recorrió desde la nuca hasta la punta de los pies al darme cuenta de que no solo iba vestida igual que yo, sino que se parecía demasiado a mí.

La semilla del pánico comenzó a germinar en mi pecho.

¿Qué mierda estaba pasando?

Quería escapar, darme la vuelta y correr por donde había venido, pero mi cuerpo no me lo permitía. Contrario a todo lo que yo le ordenaba, este comenzó a moverse hasta que alcanzó el escenario; acto seguido, contemplé con terror e impotencia como mis manos se apoyaban en el borde de la tarima, incrustándose dolorosamente varias astillas en el proceso, impulsándome hacia arriba y obligándome a subir.

La madera del escenario crujió bajo mis pies cuando por fin pude subir y estabilizarme. Mis manos y rodillas temblaban tanto que me pareció un milagro que hubiese podido subir. No me atreví a levantar la vista hacia la muñeca.

La voz al fondo de mi cabeza empezó a gritar con más insistencia. *¡Aléjate! ¡Vete!*

Se me erizó la piel al darme cuenta de que la muñeca había dejado de llorar, y tuve que obligarme a mí misma a levantar la vista y mirarla directamente para ver qué estaba pasando.

Estaba mirándome, inmóvil, los ojos completamente abiertos y desbordando pánico.

Nuestros ojos se encontraron y por un momento olvidé cómo respirar. Había reconocimiento en su mirada, como si ya me hubiese visto antes o como si supiese lo que estaba a punto de pasar...

Bajo mis pies, el suelo volvió a crujir y mis pies dieron por instinto un par de pasos hacia adelante.

La sensación de déjà vu volvió a invadirme por tercera vez... (Mora, 2020: s.p.).

Conforme el texto avanza, la escena se vuelve más entrópica y comienza a aparecer una veintena de niños que, igual que la muñeca, le acusan de atrocidades cometidas en el pasado. Son niños desaparecidos, sin nombre, que fueron violentados y separados de sus familias y que buscan venganza, empleando para ello el único mecanismo que conocen: la tortura.

No eran muñecas. Eran niños. Niños que un día salieron de sus casas para asistir a su taller de teatro y jamás volvieron. Niños a los que sus padres jamás volvieron a ver. Niños cuyas fotografías tapizaban postes, pizarras de anuncios, murales, e incluso aparecían en los noticieros preguntando su paradero. Niños que habían sido mis alumnos, a los cuales yo había utilizado como muñecos, y les había hecho cosas horribles...

Comencé a llorar aterrorizada.

La muñeca era yo, y ahora era mi turno de pagar por lo que les había hecho a todos esos niños.

Los gritos de la muñeca se transformaron en alaridos de dolor, y el olor metálico de la sangre comenzó a mezclarse de manera grotesca con un repentino y asqueroso olor a quemado.

La silla había comenzado a liberar una descarga eléctrica en la muñeca y esta se retorció de dolor.

—¡PAGA!

En el momento en que la descarga comenzó, un dolor indescriptible invadió mi cuerpo y volví a desplomarme en el suelo sobre el charco de sangre, convulsionando de dolor y mordiéndome

la lengua con tanta fuerza que la sentí desprenderse limpia y dolorosamente, el sabor a sangre apoderándose de mi boca. Grité tan fuerte que sentí mi garganta desgarrarse (Mora, 2020: s.p.).

La alusión a la desaparición de los niños y a la tortura infantil tiene una relevancia especial en el contexto salvadoreño. A la fecha, según datos de la fundación *Pro-Búsqueda*⁸⁷, se registran 1046 casos de infantes desaparecidos durante el proceso de conflicto armado en ese país (1979-1992); de los cuales más de la mitad siguen irresueltos.

De acuerdo con la investigadora Tania Ocampo Saravia (2018), muchos de los crímenes cometidos en contra de la niñez no fueron parte de las llamadas Comisiones de la Verdad⁸⁸ y fueron silenciadas las acusaciones que advierten sobre las violentas separaciones de los niños y sus familias por parte del ejército y las fuerzas especiales, cuyo resultado fue no solo la desaparición de estos niños, muchos de ellos fallecidos, sino también la apertura de un mercado ilícito para la adopción ilegal y el tráfico de menores.

De regreso al relato, llama a la atención que tanto el título, como la circularidad de la tortura, así como el uso de una serie de recursos escatológicos como la sangre, la viscosidad y los ambientes tétricos y oscuros, sean una constante y que de manera metafórica apelen al sentido de memoria que ya Alvaro López había destacado, como característico de muchos de los relatos posmodernos de lo fantástico donde se acusan justamente las aberraciones necropolíticas:

Ello habilita nuevos sentidos revulsivos para el receptor en su interpretación y reactualización de la memoria. No en vano, lo fantástico permite decir de otra manera, asomarse a lo intestimoniable, y provoca un efecto de ruptura de la verosimilitud, así como un terror «metafísico» (Roas, 2011), acaso más fiel a la impresión que en horizontes democráticos deberían causarnos procesos dictatoriales y necropolíticos, contiendas bélicas, explotaciones coloniales, despojamientos, terrorismo, persecuciones raciales y sexuales, etc. (López, 2025: 9).

Tal es como lo propone el texto literario:

⁸⁷ <https://www.asociacionprobusqueda.org/>

⁸⁸ Consiste en una entidad estatal que busca esclarecer las causas y consecuencias de la Guerra Civil Salvadoreña con el fin de reconocer los derechos de los sobrevivientes, rendir cuentas y ofrecer explicaciones de los atropellos cometidos durante el conflicto armado.

Desperté de golpe con un intenso dolor de cabeza, el cuerpo entumecido, un dolor agudo y sabor a sangre en la boca, y una sensación de pánico oprimiéndome el pecho. Tenía algo pegajoso en las manos y había un olor metálico en el ambiente.

A mi alrededor la oscuridad se sentía tan densa que era casi palpable, y el silencio era tal que podía escuchar con claridad los acelerados latidos de mi corazón.

Traté de moverme y el pánico se apoderó de mí al darme cuenta de que estaba sentada en una silla, con las manos amarradas a esta y algo extraño y metálico sobre la cabeza.

Quise gritar por ayuda, pero nada más que un extraño murmullo salió de mi boca. Las lágrimas comenzaron a correr por mis mejillas al darme cuenta de que ya no tenía mi lengua...

...y fue entonces que recordé lo que había pasado y dónde estaba.

El teatro, la muñeca, la sangre, los niños...

Escuché el eco de unos pasos sobre la carcomida madera de los escalones del teatro que se aproximaban con vacilación.

Comencé a hiperventilar y mi llanto se volvió más desesperado.

—¿H-hola...? —escuché a lo lejos.

¡NO!

El terror me invadió al darme cuenta de que sabía lo que pasaría, y no pude evitar llorar y gritar horrorizada, sabiendo lo que venía y que en cuánto me encontrara cara a cara conmigo misma, los niños aparecerían para cobrar venganza de nuevo.

Ahora lo comprendía todo (Mora, 2020: s.p.).

Este cuento recuerda también el amplio universo literario de Claudia Hernández, una autora que se ha destacado por unir las preocupaciones políticas con las propuestas de lo fantástico posmoderno en el que se naturaliza lo extraño. La inmensa cantidad de cuentos y novelas de esta autora que en esta línea podrían probar la relación entre lo fantástico posmoderno y la crítica biopolítica son abundantes, así como la crítica que se ha generado en torno a su producción. Concentro mi abordaje en solos dos relatos, quizá ya muy canónicos, pero escritos con gran atino y sensibilidad crítica: “Hechos de un buen ciudadano I” y “Hechos de un buen ciudadano II”, del cuentario *De fronteras* (2007).

El primero de estos relatos cuenta la historia de un hombre que encuentra en la cocina de su casa el cuerpo de una mujer asesinada. La escena es limpia y con la naturalidad que da solo la frecuencia del contacto con la violencia, no provoca en el protagonista más que la necesidad de deshacerse del cuerpo, por ello decide publicar un anuncio periodístico donde solicita amablemente que el responsable venga a recoger el cadáver.

Recibe cuatro llamadas: “El primero —un hombre cuya voz aguda me hizo imaginar de inmediato que tendría las manos muy finas— buscaba un cadáver fresco de hombre: a su familia le habían matado un miembro al que debían dar entierro para poder vivir sin cargos de conciencia” (2007: 8); la segunda, la de una mujer que trabajaba en la oficina de gobierno y le felicita por ser un buen ciudadano y poner el aviso; la tercera “fue de un hombre de voz grave que no hablaba por iniciativa propia, sino de parte de la oficina donde trabajaba. Deseaba saber si había yo tomado medidas de salubridad para evitar contagios en el vecindario” (2007: 8); y una última, la más triste “Se trataba de una pareja de adultos mayores que buscaba a su hija —una muchacha llamada Lívida—, que tenía las características de la que yo ofrecía en mi anuncio, pero debía estar viva, no muerta, y con los labios purpúreos, no violáceos” (2007:8).

El texto a todas luces muestra el proceso de naturalización de la muerte, de la desaparición de personas y la frecuencia con la que la sociedad salvadoreña se enfrentó a las consecuencias de la violencia sistemática. Más aún, al tratarse de un cuerpo de mujer y evocarle al protagonista el recuerdo de su madre: “por las rodillas huesudas y tan sobresalientes que parecen no pertenecerle, que parecen prestadas por otra mujer mucho más alta y más flaca que ella” (2007: 7), se refuerza, por un lado, el hecho de que efectivamente las principales víctimas civiles de los procesos bélicos fueron las mujeres; muchas de ellas torturadas y violadas como parte de la crueldad femicida; y por otro lado, el recurso de la memoria materna permite humanizar al cadáver y dotarlo de nombre: Lívida.

No obstante, hago énfasis en que el título del cuento tiene un profundo sentido irónico, pues el accionar del protagonista no es movido por una compasión real hacia la mujer muerta, ni motivado tampoco por una muestra de solidaridad hacia su familia, sino que mira el cuerpo como un estorbo que incluso le puede incriminar en delitos que él aún no ha cometido:

Después de una semana sin que alguien más la reclamara, creí prudente, aunque no quería, llevarla a la oficina de salud para que se hicieran cargo de ella, pues comenzaba a oler mal pese a mis cuidados y a mis baños con bálsamo y sal de cocina. Se me ocurrió entonces que podía llamar a la pareja y convencerla de que se trataba de su hija, pero descarté la idea porque me pareció que sería cruel hacerle perder la fe en que su Lívica estaría respirando aún. Decidí mejor ofrecérsela al hombre de la voz aguda, quien aún no había encontrado el cadáver de su pariente ni lograba tranquilizar a su familia. Cuando lo tuve al teléfono, le sugerí que aceptara el cadáver que estaba en mi cocina y lo presentara a los suyos —en un ataúd sellado— como el del pariente que habían perdido, así haríamos dos favores: le daríamos entierro a esa niña y calmaríamos a los parientes de él. Aceptó encantado y llegó a recogerlo unas pocas horas después. Lo reconocí de inmediato por la mirilla, no por el rostro de doliente esperanzado, sino por las manos, que eran tan finas como decía su voz. Abrí. Nos saludamos con un apretón de manos y sin sonrisas, como hacen los viejos desconocidos. Luego de que le di el pésame, me comentó que era yo mucho más alto de lo que había imaginado. No quise continuar con la conversación para evitarle la incómoda situación de tener que decirme que no sabía cómo agradecerme. Entendía que estaba ansioso y que tenía prisa, así que lo conduje a la cocina para entregarle a la muchacha. Juntos la introducimos en el ataúd que había él llevado y que llenamos con objetos varios de mi casa para que pesara lo que pesaría el muerto de él si lo hubiera encontrado. Al final, me pidió discreción. Yo se la juré, como cualquier buen ciudadano habría hecho, y le ayudé a cargar el ataúd hasta el automóvil de la funeraria, que nos esperaba fuera (Hernández, 2007: 8-9).

En el segundo relato, Hernández emplea de nuevo el recurso cómico y cuasi carnavalesco para desacralizar el tema de la violencia gubernamental que efectivamente negó los cientos de personas desaparecidas y fallecidas y que ligamos a una actitud institucional propia de la necropolítica, como lo ha visto parte de la crítica:

En “Hechos de un buen ciudadano I” y “Hechos de un buen ciudadano II” los muertos son tan numerosos que aparecen hasta en el interior de las casas de habitación. Se manifiestan como indicios de eso “‘oculto’ de la cultura” (cfr. Jackson, 2001), que viene a subvertir las versiones oficiales sobre lo sucedido y nombran lo silenciado exponiéndolo, con el fin de conjurarlo. Al referirse al libro *De fronteras* y a los cuentos en estudio, el escritor Rafael Menjívar dice que: Hay quienes han querido encontrar en los relatos de este libro una visión metafórica de El Salvador de la última etapa de la guerra y de posguerra, y no se trata de una hipótesis desacertada; la aparente locura de sus situaciones y personajes, contrastada con la realidad salvadoreña, a veces parecería más un retrato en sepia que una invención. (Menjívar, 2007, párr. 4). De acuerdo con numerosos estudios históricos y sociológicos realizados sobre la situación salvadoreña⁷ y recreada en textos literarios⁸ escritos en diversos géneros, históricamente ha existido una amplia brecha entre ricos y pobres mantenida a lo largo del tiempo por un sistema represivo administrado por el ejército, que en alianza con la oligarquía irrespetaba los resultados del sufragio popular en varias ocasiones. Estos sucesos agudizan el malestar social general y provocan un clima hostil, con enfrentamientos entre los distintos grupos, identificados de derecha y de izquierda, que desemboca a menudo en una violencia indiscriminada. Con el objetivo de frenar esa situación, a fines de los años 70 se intenta establecer un pacto entre un grupo muy heterogéneo de fuerzas con los militares, pero no logra progresar porque estos últimos no quieren ceder el control del poder (cfr. Fonseca, 1998) (Caamaño, 2016: 241).

El uso del humor negro, como lo señala Roas, es fundamental en aquellos textos donde se requiere una desacralización y un desestabilización mayor respecto a la idea de realidad como sucede en el cuento donde lo cómico, al menos en esta primera parte, no hace sino potenciar lo inquietante:

Ahora bien, el humor descansa en un proceso inverso al descrito: el que ríe necesita distanciarse del objeto de su risa para poder reír. Es decir, necesita que se atenúe o incluso desaparezca su adhesión emocional (su empatía) con el ser que es objeto de su risa. Como dice Henri Bergson, para reír es necesaria «una anestesia momentánea del corazón».

El humor negro demuestra la absoluta necesidad y eficacia de ese distanciamiento, puesto que en él lo cómico se combina con elementos propios de lo terrorífico, lo fantástico o lo trágico para provocar la risa del receptor: gracias a la distancia (intensificada por recursos como la hipérbole, la incongruencia o la parodia), ciertos temas y argumentos que suscitarían —contemplados desde otra perspectiva— terror, piedad, lástima o emociones parecidas, generan un efecto humorístico.

Por tanto, emplear el humor entraría (aparentemente) en contradicción con los principales rasgos estructurales y pragmáticos que definen lo fantástico: introducir esa distancia frente a los hechos narrados haría desaparecer —como ya vimos que ocurría con lo grotesco (capítulo 2)— la necesaria identificación que se establece en todo relato fantástico entre el lector y el personaje, tanto en lo que se refiere a la implicación emocional del primero, como a la proyección de su concepto de realidad en el texto. De ese modo, se establecería lo que podríamos denominar una «distancia de seguridad» frente a lo imposible, que desvirtuaría el posible efecto fantástico de la historia narrada (Roas, 2011: 172-173).

Ante el “buen gesto ciudadano” el protagonista, del que sabemos no es tal, continua recibiendo llamadas de otras personas que deseaban saber cómo solucionar “el problema del cadáver ajeno en casa” (2007:17) y más que un consejo telefónico, el cual podría pensarse despersonalizado, decide atenderlos en su propia casa y recibe en una sola tarde “veinte cadáveres de ambos sexos, de todas las edades y de diferentes partes de la ciudad. Ni uno solo estaba desnudo, aunque habían sido encontrados sin ropa como mi Lívica” (2007:17). Nada ante ello parece inmutar al protagonista, quien más bien se detiene en trivialidades como señalar, de manera cómica, la falta de concordancia en el vestido con el que por la premura fueron aliñados los cuerpos que le llegan a su casa:

Todos habían sido ataviados por los dueños de las casas para no levantar sospechas al transportarlos hasta la mía. Pero, como habían sido vestidos con la primera de las ropas que los nerviosos anfitriones encontraron en sus armarios, había muertas con ropas de hombre, niños con faldas floreadas de viejitas, jóvenes con indumentarias de padres de familia y viejos embutidos en camisas con motivos infantiles. 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), que no habían sabido qué hacer con ellos y que acudían a mí porque yo —un buen ciudadano— había sabido tratar con dignidad a la muerta de mi cocina. Muchos

me ofrecieron dinero por la ayuda que les brindé con sus cadáveres. Como no acepté, buscaron hacerme entender que se trataba de un apoyo para sufragar los gastos. Yo sostuve que, si tomaba el dinero, los estaba declarando a ellos responsables de los gastos que debían ser asumidos por los asesinos o por los familiares de los muertos. Ellos insistieron en que era justo contribuir y no solo depositaron el dinero en cajas selladas que colocaron en mi sala, sino que también estuvieron prestos a ayudarme en lo que necesitáramos los veinte muertos o yo (Hernández, 2007: 17-18).

En este fragmento, nuevamente el tinte jocoso destaca el hecho de que aunque es “normal” encontrar cadáveres en la casa, nadie quiere conservarlos consigo, pues ellos no les pertenecen, no existe ningún tipo de vínculo emocional y familiar con ellos y claramente el Gobierno tampoco atiende esta epidemia de muertos sin dueño y sin responsabilidad de asesinato, de tal manera que la atención solidaria solo es aparental.

Esta falta de atención a las muertes, abundantes y repetitivas, hace que el protagonista dicte cátedra a sus visitantes de cómo tratar los cadáveres, pues no se descarta que nuevamente les aparezcan en sus casas. Lo más interesante de estas recomendaciones es el seguimiento de un protocolo que incluye el mantenimiento del cadáver, el cumplimiento de los trámites burocráticos para garantizar la salubridad del lugar y la publicación del anuncio para localizar con prontitud al dueño del cadáver, lo cual termina emulando el mismo procedimiento que se sigue para la sepultura de cualquier cuerpo. Incluso luego de repasados los pasos a seguir, los visitantes tienen un convivio, comen, beben y comparten historias hasta que comienzan a recibir las llamadas de los familiares de los afectados.

Sin embargo, la solidaridad del primer relato y la mostrada en esta primera parte del segundo cambia de manera abrupta, ya no digamos por un fenómeno fantástico que invade lo real (la frecuencia de cuerpos que aparecen en las casas sin explicación alguna) cuando de los veinte cadáveres solo trece son reclamados y los otros siete tienen un final, paradójicamente, todavía peor que la muerte, sino más bien por la irrupción de un acontecimiento que calificamos como grotesco:

Una vez que se marcharon, me dispuse a lavar los cadáveres para quitarles el exceso de sal. Demoré tres días en conseguirlo. Luego, cuando estuvieron listos, los corté con cuidado para que no fueran a cruji demasiado los huesos y llamaran la atención de los vecinos. Después herví los trozos, deshilé la carne y la mezclé con una salsa hecha con los tomates que cultivo en mi jardín.

El sabor era inmejorable. Estaba yo seguro de que gustaría, así que llevé el guiso a los sitios que albergan pordioseros, indigentes y ancianos, y les serví abundantes porciones las veces que desearon.

Me sentí contento tanto por mí como por los siete fallecidos que habían servido a sus prójimos una vez que estos dijeron que nunca habían tenido mejor cena en la vida. Cuando me preguntaron que de dónde había sacado tanto dinero para alimentarlos, contesté que de las donaciones de los dueños de los veinte muertos.

La ciudad entera lo supo y me aplaudió en un acto público en el que fui llamado hombre bueno y ciudadano meritísimo. Yo acepté el homenaje con humildad y expliqué entonces que no eran necesarias tantas atenciones para conmigo, que yo era un hombre como todos y que solo había hecho lo que cualquiera —de verdad, cualquiera— habría hecho (Hernández, 2007: 19-20).

El canibalismo no es un hecho imposible en sí mismo, tanto es así que más bien su práctica es penalizada por la sociedad, por la posibilidad de que se comete, lo cual sucede en el cuento. Para Roas, la diferencia entre lo fantástico y lo grotesco radica en que lo primero se mantiene dentro del ámbito de lo imposible y evoca siempre un sentido disruptivo, mientras que lo segundo hace que la transgresión desaparezca o pase a un lugar secundario.

A diferencia de lo grotesco, lo fantástico nos sitúa inicialmente dentro de los límites del mundo que conocemos, del mundo que (digámoslo así) controlamos, para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que altera la manera natural y habitual en que funciona ese espacio cotidiano. Y eso convierte a dicho fenómeno en imposible, y, como tal, inexplicable, incomprensible. En otras palabras, el fenómeno fantástico supone una alteración del mundo familiar del lector, una transgresión de esas regularidades tranquilizadoras a las que antes me refería. Lo grotesco, en cambio, revela su verdadera cara: caótica, ridícula y sin sentido (Roas: 2011:78).

Creo que este segundo relato de Hernández tiene un poco de los dos, pues la versatilidad en la que se mueve el relato fantástico posmoderno admite el vínculo entre ambos. Lo fantástico: con el anonadamiento de los visitantes que traen los cuerpos a la casa del protagonista con la esperanza de que se les solucione el problema es manifiesto como un signo de que está sucediendo algo atípico; lo grotesco: con la normalización que el protagonista hace de la situación, amparado por un gobierno inexistente en la atención de los muertos que él mismo provee, y la canibalización posterior que lleva al absurdo con el que cierra el relato.

Concluyo este capítulo señalando que muchos de los cuentos aquí analizados surgen como una respuesta al trauma del conflicto bélico que hasta el día de hoy sigue permeando el

contexto centroamericano. Ninguna de las autoras centroamericanas obvia una realidad que toca a su puerta todos los días, es por eso que los relatos que aquí se proponen desde la óptica biopolítica ejemplifican cómo desde la literatura fantástica y lo inusual también se permite una responsabilidad social.

El conjunto de narradoras estudiadas en los capítulos anteriores muestra un gran compromiso con aspectos relacionados con temas como la vigilancia y el miedo, la violencia sistemática a través de asesinatos y desaparecidos, la desatención política y la carencia de justicia, la verticalidad en las relaciones de poder como parte de una administración de la vida y de la muerte en una zona que no termina de curar sus heridas posteriores a la guerra.

Como bien indica Perkowska, citando a Paul Ricoeur, para el territorio de América Central, igual que sucedió con otras latitudes del continente, la imposición de un discurso nacional derivó en procesos de violencia física y epistémica que muchas veces fueron reducidos al olvido, lo cual no solo ocultó la violencia fundadora y colonial, sino que construyó una memoria manipulada o instrumentalizada que se impuso como relato mistificado.

Es en este sentido que la novela de Alegría expone la fantasía ideológica del estado y del concepto dominante de nación homogénea. Es en este sentido, también, que el testimonio redefine rotundamente los límites entre lo visible y lo invisible, lo que se dice y lo que se oculta. Desde la perspectiva que propongo aquí es irrelevante si el testimonio es posmoderno o poscolonial, si es literatura o posliteratura. Lo crucial es el hecho de que el testimonio pone en escena la memoria (que no tiene que coincidir con la verdad absoluta perseguida por Stoll) y la voz – como discurso, no como ruido – de las subjetividades Historia, memoria y literatura: dinámicas de unificación y pluralidad. Una perspectiva sobre identidades centroamericanas políticas emergentes. Ahora, desde mi punto de vista, la memoria, entendida a través de Ricoeur como rememoración, es decir, un modo activo de recuperar el pasado o lo ocurrido para luchar contra el olvido (6 y 33) y la mordaza del silencio, constituye un instrumento eficiente para desafiar los límites de lo visible y lo decible, especialmente en cuanto a la visibilidad y decibilidad histórica. De hecho, se puede argüir que la memoria, con su énfasis en la experiencia y, a menudo, aunque no siempre, la (sub)alteridad, deconstruye la historia oficial, porque habla desde otro lugar, recupera otras existencias y experiencias, articula traumas locales, reclama otras subjetividades, trastoca los acentos del relato y representa un acto de toma de palabra (2010:153-154).

En este proceso deconstructivo, las literaturas de lo fantástico y lo inusual, así como su colindancia con recursos como la comicidad, la parodia, la ironía, lo absurdo y lo grotesco,

permiten reconstruir los hechos de una manera distinta, con tonalidades imposibles, pero naturalizadas desde las que creo se deben seguir liderando importantes reflexiones no solo sobre la naturaleza inmanentista de la literatura, sino de la importancia e incidencia que esta tiene en nuestra sociedad y nuestro pensar.

CONCLUSIONES
ALGUNAS SÍNTESIS GENERALES

¿A qué le teme la mujer? Cuando me propuse escribir mi tesis, tenía claro que una de las cosas que más ha movilizó mi interés literario es el hecho de que, a través de la literatura, he llegado a reflexiones a las que fuera de ella quizá no hubiera podido; sin embargo, en mi condición de mujer, muchas de las ficciones que he leído, lejos de producirme distanciamiento, más bien me han llevado a una sobreidentificación, incluso en narraciones que no se apegan al concepto de lo conocemos como real. Muchos de los miedos reales que atribuyo al sistema patriarcal del que soy prisionera, como el resto de la sociedad, son magistralmente representados por la literatura fantástica que observo primero como admiradora y luego como estudiosa.

Mi lugar de enunciación hizo que inclinara mi interés de investigación por los relatos cortos contruidos por mujeres centroamericanas en quienes reconozco características universales de escritura, pero también ciertas particulares que atañen al género y a una coyuntura contextual álgida que padece de machismo, violencia y poco apoyo cultural. De esta revisión surgieron diferentes hallazgos.

El primero fue evidenciar la ausencia del abordaje historiográfico que, con detalle y precisión científica, pautó un camino de lectura y dé cuenta de la evolución contemporánea que ha tenido la literatura fantástica en la región. Es por eso que en el primer capítulo no solo acató algunas conceptualizaciones en torno a la categoría de lo fantástico, tanto globales como latinoamericanas, sino ubicó a Centroamericana como espacio de producción y recepción de este tipo de ficciones.

Me interesa dejar claro que las propuestas del nuevo siglo, han renunciado a una simplificación mimética de la práctica escritural y que la textualidad fantástica, tal y como lo hiciera en su momento la novela histórica, policiaca y testimonial, es parte del boom literario de la región. Los cinco casos que menciono, en menor o mayor medida, comparten una

marginalidad en el ámbito de la difusión literaria y por ello fue fundamental el mapeo de los estudios que abordan el fenómeno. En ellos se ha detectado que, en primer lugar, muchos son abordados desde dimensiones muy tradicionales y con algunas consideraciones conceptuales en desuso como las propuestas por Todorov, o un tanto predecibles como el concepto de lo ominoso de Freud. Casi no existen abordajes que estudien el fenómeno en la época actual y, menos aún, un énfasis en las muestras escritas por mujeres, lo cual permite concluir que la crítica literaria en la región sigue siendo muy canónica en el abordaje de lo fantástico y no siempre coincide con los saltos novedosos que sí registran los textos literarios.

En la región, los dos países más pujantes por cantidad de producción crítica son Costa Rica y El Salvador, lo cual es acunable a que la mayor cantidad de textos literarios registrados son producidos por autores de esos dos países; los casos de Honduras y Nicaragua se ubican en el extremo opuesto, mientras que Guatemala mantiene en equilibrio, cuyo repunte coincide con la emergencia de editoriales que permiten una mayor difusión de los textos. Sigue existiendo, sin embargo, un enorme desafío en la región para leernos entre nosotros, el mercado editorial es pequeño y el apoyo estatal para la actividad literaria requiere de más insumos y priorización como complemento a los procesos de alfabetización y sobre todo para la potencialización del pensamiento crítico.

El segundo hallazgo tiene que ver con la discusión sobre las coincidencias entre la categoría de lo fantástico posmoderno y la modalidad de lo inusual. Esta consideración creo es la más adecuada para hablar de una gran cantidad de textos que no se ajustan a las tendencias miméticas que por tantos años caracterizaron a la producción del istmo y que, más bien, dialogan con la posibilidad de dismantelar los principios que han erguido la idea de realidad.

Las variantes que en el nuevo siglo tiene una categoría de larga data como lo fantástico, permiten explorar colindancias con lo inusual, un concepto empleado para definir un uso

discursivo en apogeo de la escritura contemporánea —especialmente escrita por mujeres— en donde la presencia de lo insólito de ciertos textos se asume con naturalidad, mientras impera el protagonismo de aquello que asociamos con la idea de realidad cotidiana. Coincido que en la textura fantástica posmoderna la teatralidad dramática del fenómeno imposible ha llevado a una representación mucho más tenue, incluso difusa de lo inexplicable, pero ello no exime que siga existiendo el efecto inquietante que, aun con el intento normalizador que propone la modalidad de lo inusual, experimenta el lector ante textos que proponen un desajuste acerca de la concepción de lo real.

Más aun, la decisión de lectura que se propone para los textos analizados fue considerarlos primariamente como textos fantásticos posmodernos y, en algunos de ellos, se señaló la prevalencia de lo inusual (sobre todo para aquellos en los que lo insólito tenía una explicación asociada al desdoblamiento, a estados psicológicos alterados o una alegorización de lo real) y no a una diferencia sustancial de orden estructural o temática. Incluso el lirismo o metaforización del lenguaje que algunos teóricos han asociado con esta manifestación de lo inusual, lo ligo más a una categorización de la escritura de mujeres, que a una tajante distinción frente a la versatilidad de los usos que proporciona la categoría de lo fantástico posmoderno.

El tercer hallazgo es la incidencia que tiene la autoría de mujeres en el uso de las estructuras narratológicas para construir, desde ahí la semiótica femenina, desde la cual se apela a ciertos sentidos que deconstruyen la idea de realidad, pero que también invitan a una denuncia constante del sistema patriarcal.

Los aspectos estudiados se detienen primero en la focalización y la voz narrativa que funciona como mediador entre ambos componentes (lo que se cree es parte de la realidad y lo irrumpe en ella). La perspectiva que se ofrece generalmente en la escritura de mujeres privilegia también la voz femenina desde el uso de la primera persona que revela un profundo sentido

intimista y como testigo de lo sucedido incrementa o atenúa el grado de incredulidad ante lo insólito dentro de contextos cotidianos, como sucede en los cuentos “Butterfinger” (como ausencia de un miembro corporal), “Látex” (como el enfrentamiento con la muerte de un desconocido), “Día de cumpleaños” (como la resignación de la enfermedad) y “Gato encerrado” (como una práctica de la ética cuido).

La agencialidad que tiene el personaje femenino en los relatos escogidos, todos protagonizados por mujeres, permite hallar la supremacía de dos arquetipos particularmente frecuentes en los textos fantásticos: el fantasma y el doble, ambos afianzados como metáforas del discurso feminista. El primero, casi nunca con rasgos monstruosos si no más denunciante, se propone como alegoría de la invisibilización de la mujer en los ambientes domésticos y familiares, de ahí que la casa sea su lugar preferido de morada. La desterritorialización corporal se presenta como un mecanismo desde la pérdida identitaria, como ocurre en los cuentos “El eterno transparente”, pero también como resultado de la pérdida física como en el relato “Sala de estar”.

El doble también, desde otro ángulo, ahora sí más temible, propone la figura del espejo como el principal ducto que revela el alter ego, las emociones subyacentes y las pulsiones que pugnan por ser reveladas. Mirar hacia el otro lado normalmente conduce a la locura, a la ciclicidad y a la muerte y muestra la inestabilidad del Yo absoluto como lo exponen los cuentos “Doble”, “Espejito, espejito” y “Detrás del espejo”.

Además de esta actancialidad, otro personaje en las narrativas breves fantásticas de Centroamérica que se liga directamente con un fenómeno propio de las literaturas posmodernas es el espacio. Este ha dejado de ser solo el escenario para convertirse en un marcador de la alternancia temporal, en una proyección emocional y en un motivador de lo inexplicable. El cronotopo en estos relatos permite resituar la subjetividad y los procesos de identidad, pero

también el trauma colectivo y las posiciones de resistencia. No es extraño que el locus se presente dicotómico entre el refugio y la prisión, la vida y la muerte como se muestra en los dominios públicos de calles y ciudades en narraciones como “Eterna hambrienta Tegucigalpa” o en el espacio íntimo y doméstico de “Esta casa mía”.

Esta revisión, si se quiere inmanentista de los aspectos narratológicos, condujo también a una exploración fundamental en la narrativa contemporánea desde la cual se comprueba el carácter dialógico y polifónico de los textos. Conocer las implicaciones metaficcionales de algunos relatos fantásticos permite identificar la capacidad autocrítica de los textos y los vínculos intertextuales (“Baronesa”), las reflexiones en torno a los efectos que produce la lectura (“El horror sería”), el debate sobre el proceso de escritura y la figura del lector (“Editando a Wallace”, “In soñable” y “Lluvia de ideas”), e incluso las discusiones atinentes al género literario (intrínseco en la mayoría de los cuentos de este apartado).

Un cuarto hallazgo está relacionado con la importancia que el componente ideológico tiene en la escritura fantástica de autoras centroamericanas. Este eje se abordó desde dos aspectos fundamentales asociados con la propuesta de una reivindicación feminista, por un lado, y la denuncia biopolítica, por otro. Ya se ha discutido ampliamente los sesgos críticos que en algún momento consideraron una supuesta laxitud en la crítica social y el posicionamiento político de las narrativas no miméticas, hoy totalmente desmentido.

Las creadoras centroamericanas presentan en sus ficciones un sinnúmero de situaciones agónicas que para hombres y mujeres siguen siendo temibles e insuperables. La modalidad fantástica y los matices que introduce lo inusual, permite que las mujeres, como protagonistas y creadoras, tengan la licencia para seguir hablando de los miedos que atormentan al ser humano. De manera simbólica, enmascarada o directa, se presentan en la literatura de estas narradoras los horrores universales de la mujer moderna y pasada: el acoso, las relaciones de

pareja o familiares, la dependencia económica, la competitividad entre ellas, el rechazo a los cuerpos femeninos y deseos y la monstruosidad del propio pensamiento y autojuzgamiento.

La hechicería, el vampirismo y la locura son solo algunas de las manifestaciones que el mismo patriarcado ha asociado a la condición de mujer, pues esta se ha creído irracional y asociada justamente a las fuerzas excluidas de la razón. Es por eso que la representación de la monstruosidad desde lo femenino, bajo las figuras de la bruja como metamorfosis y resistencia desde el cuerpo anormativo, como en el cuento “Yo cocodrilo”; de la loca como delirio y como eje discurso desde la propuesta del cuento “Vanidades” y “Psicopatología feminista”; y de la asesina como una reacción ante la opresión patriarcal, en los cuentos “Buenas costumbres”, “Un gato en mi jardín” y “Manual de una buena esposa”, los cuales resemantizan no solo esas figuras de amplio estereotipo cultural, sino también contribuyen a descolocar la imagen sacralizada de la mujer.

Aparte de esta discusión también incluyo dos de los grandes temas abordados por la escritura de mujeres: la maternidad y la infancia. Primero la visualización de “la mala madre” aborda el incumplimiento de la prerrogativa maternal desde la madre abortista en dos cuentos: “Ana” y “Las ratas serán buenas madres, para ti hijo mío”, en ambos se muestra la caída del discurso matricéntrico a través de madres que no pidieron serlo, que arrastran las secuelas de una mala relación familiar, especialmente con sus madres y que termina derivando en la matrofobia, que les conduce a una muerte física o espiritual. La segunda perspectiva se basa en la concepción empática de la infancia que, en ocasiones, se muestra inocente, desprotegida y afecta del emporio adultrocéntrica como en el cuento “Uno” que desde una voz del niño muerto denuncia la agresión patriarcal; y a veces se manifiesta perversa y vengativa como en los cuentos “El retrato de Elena” o “Mellizas”.

Finalmente, se propone una lectura desde las disyuntivas que la aplicación del biopoder y el necropoder han establecido en la dinámica de la sociedad actual. He sido insistente en que

los textos fantásticos posmodernos han sido acérrimos en mostrar la violencia sistemática, la violación de derechos individuales, las consecuencias bélicas de la región y los actos de terrorismo político.

El abordaje de temas como la vigilancia tecnológica en el cuento “El ojo”, las consecuencias de la desaparición y la tortura infantil en “El círculo del castigo”, así como la naturalización de la muerte y la ausencia de empatía en “Hechos de un buen ciudadano I” y “Hechos de un buen ciudadano II”, son solo algunas de las muestras de la conexión que desde lo fantástico y los recursos como la ironía, lo grotesco y el absurdo permiten ampliar discusiones sobre la problemática que enfrenta no solo Centroamérica, sino todas aquellas naciones herederas de procesos bélicos.

Cierro esta síntesis no sin recordar la tarea pendiente de desarrollar un estudio mucho más amplio sobre las autoras aquí tratadas, escogidas muchas de ellas por la sabia recomendación de colegas, algunas cuantas halladas por el azar y otras descubiertas después de una ardua lectura selectiva de antologías y colecciones colectivas.

Sin embargo, reconozco que los límites de mi tesis y de mi propia escritura excluyó a la mayoría, con ellas y con estas 21 autoras, quedan pendientes más estudios que permitan entender no solo la perspectiva desde la cual escribe la mujer centroamericana, sino más bien integrar sus aportes dentro del universo de la literatura fantástica, que sigue mostrando su vigencia y versatilidad en el mundo moderno.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS TEÓRICOS Y CRÍTICOS

ABRAHAM, Carlos (2017): «Las literaturas de lo insólito: una tipología», *Revista Iberoamericana*, vol. 83, no. 259, pp. 283-304.

ADDISON, Joseph (1991): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Antonio Machado, Madrid.

AEMITT, Lude (1992): *Pushing Back the Limits: The Fantastic as Transgression in Contemporary Women's Fiction* [Thesis doctoral, University of Warwick].

AICHINO, María (2014): «Teorías del fantástico y nuevos realismos: reflexiones acerca de potenciales efectos de lectura en algunas obras de Alberto Laiseca y Marcelo Cohen», *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, año 5, núm. 5-6, pp. 1-21.

AÍNSA, Fernando (1996): «Nueva Novela Histórica y la relativización del saber histórico», *Revista Casa de las Américas*, vol.1, núm. 202, pp. 9-18.

ALBIZÚREZ, Mónica (2023): «Cuentos fantásticos en la época del horror: Ligia Escribá», *Plaza pública*. Disponible en <https://www.plazapublica.com.gt/content/cuentos-fantasticos-en-la-epoca-del-horror-ligia-escriba>

ALEMANY BAY, Carmen (2020): «Lo insólito y lo femenino en algunas narradoras latinoamericanas actuales», *Hispanérica*, año 49, núm. 145, pp. 3-12 <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27079472>

————— (2019): «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos?: la narrativa de lo inusual», en Natalia Álvarez y Ana Abello (eds.), *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor Libros, Madrid, pp. 307-324.

————— (2018): «Prólogo», en Cecilia Eudave, *Bestiaria vida*, Eolas Ediciones, León, pp. 7-13

————— (2016): «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, vol. 56, núm. 1, pp. 131-141.

ALPINI, Gloria (2009): *The Female Fantastic. Evolution, Theories and Poetics of Perversion*, Aras Edizioni, Fano, Italy.

————— (2005): «From Female Archetype to Female Stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to 'le fantastique féminin'», *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, núm. 1/2, pp. 35-46.

ALVAREZ, Carmen (2022): «Una mirada a la infancia: el espanto social en Las cosas que perdimos en el fuego, de Mariana Enríquez», *Escritos*, vol.30, núm. 64, pp. 60-76.

ÁLVAREZ, Natalia y Cecilia Eudave (2022): «El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito», *América Sin Nombre*, núm. 26, pp. 9–14. <https://doi.org/10.14198/AMESN.21472>

——— (2023): «El monstruo no mimético como estrategia de problematización de realidad e identidad en la última narrativa hispánica», *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Iberoamericana, Madrid, pp. 69-89.

AKRAEOVA, María (2014): *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino*, Ediciones Eon, México (Edición Kindle).

AMANN, Atxu (2005): *El espacio doméstico: la mujer y la casa* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid].

AMORÓS, Cecilia (2008): *Mujeres e imaginarios de la globalización. Reflexiones para una agenda teórica global del feminismo*. Homo Sapiens ediciones, Buenos Aires.

ANDRADE, Pilar, Arno GIMBER y María GOICOCHEA (2010): *Espacios y tiempos de lo fantástico una mirada desde el siglo XXI*, Editores: Peter Lang, New York.

APARICIO, Juan (2008): «El tiempo como elemento de lo fantástico», *Puertas a la lectura*, núm. 20-21, pp. 15-34.

ARDILA, Clemencia (2009): «Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana», *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 25, pp. 35-59.

ARFUCH, Leonor (2010): «Espacio, tiempo y afecto en la configuración narrativa de la identidad», *deSignis*, vol. 15, pp. 32-40.

ARITA, Dennis (comp.) (2021): *Territorios olvidados. Quince cuentos del Triángulo Norte y uno más al Sur*, Mimalapalabra, San Pedro Sula.

ARIZA, Rosangel y Elbia PEÑA (2013): *El elemento fantástico como núcleo narrativo en los cuentos: Los cerdos, El general sin cabeza y El condenado en el libro “Cuentos breves y maravillosos” del escritor salvadoreño Álvaro Menen Desleal* [Tesis de licenciatura en letras, Universidad de El Salvador].

ARGÜELLES, Juan (1990): «El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)», *Tierra adentro*, vol. 49, pp. 13-15.

ARMITT, Lude (1992): *Pushing Back the limits: The fantastic as transgression in contemporary women's fiction* [Tesis doctoral, University of Warwick].

BAJTÍN, Mijaíl (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BARRANZA, Marco Antonio (1999): *Antología de escritores del istmo centroamericano*, Editorial Clásicos Roxsil, Indiana.

BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, pp. 391- 403. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1972.2727>

BARRETT, Michéle (1980): *Women's oppression today: problems in marxist feminist analysis*. Verso, London.

BARROS, Benani (2007): «Introducción a la simbología del dedo en los clásicos de la Literatura Rusa de la segunda mitad del siglo XIX», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 36, pp. 1-9.

BARTHES, Ronald (1970): «Introducción al análisis estructural de los relatos», en Beatriz Dorriots (Trad.) *Análisis estructural del relato*, Editorial tiempo contemporáneo, Buenos Aires, pp. 9-43.

BASAGLIA, Franca (1987): *Mujer, locura y sociedad*, Universidad Autónoma de Puebla, México.

BAZÁN, Nadia (2014): «Apuntes preliminares en torno a la relación literatura fantástica y contexto», (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*, núm. 11, pp. 52-62 <https://www.redalyc.org/pdf/6141/614165081005.pdf>

BELLINI, Guiseppe (1991): «Lo fantástico en Miguel Ángel Asturias», en Enriqueta Morillas (coord.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 213-222.

BERISTÁIN, Helana (1993): «Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)», *Acta Poética*, vol. 14, núm. 1-2, pp. 235-276.

BERNAL, Alondra (2022): *El mundo infantil monstruoso en los cuentos de Mariana Enríquez* [Tesis para optar al grado de licenciado, Universidad de Chile]

BERRÓN, Linda (1997): *Las mujeres y el poder*, Editorial mujeres, San José.

BOCCUTI, Ana (2020): «Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?», *Orillas*, vol. 9, pp. 151-176.

——— (2023). «Una alianza monstruosa: el retorno de las brujas en la literatura hispanoamericana escrita por mujeres», en Natalia Álvarez (ed.) *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Iberoamericana, Madrid, pp. 233-252.

BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, Anagrama, S.A., Barcelona.

BOUSOÑO, Nicolás, Yanina MAZZONI, Gabriela ARCA, Fabián NAPARSTEK (2016): «Histeria, femineidad y locura en los tiempos del otro que no existe», *Anuario de Investigaciones*, vol. 23, pp. 33-37.

BRAVO, Alejandro (2020, 4 de julio): «El horror en la literatura nicaragüense» [Página de Facebook] Recuperado el 27 de marzo de 2024 <https://www.facebook.com/AlejandroBravoElNegro/posts/3117149811696114/>

BRAVO, Víctor (1988): *La irrupción y el límite*, Editorial de la UNAM, México.

BRENES, Andrea (2012): «El cuento más corto y más feliz del mundo. Reflexiones en torno a las ideologías patriarcales arraigadas», *Revista Costarricense de Trabajo Social*, núm. 22, pp. 6-19.

BURGOS, Ricardo (2020): «Un acercamiento al fantástico femenino hispanoamericano», *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*, vol. 7, núm. 2, pp. 1-6, <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1187&context=alambique>

BURKE, Edmund (2001): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*, Editorial Tecnos, Madrid.

BUTTLER, Judith (1999): *El género en disputa. El feminismo y la subversion de la identidad*, Paidós, México.

CAMAAÑO, Virginia (2016): «Parodia, simulación y canibalismo en “Hechos de un buen ciudadano” y “Hechos de un buen ciudadano II” de Claudia Hernández», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, núm. 42, pp. 239–256. <https://doi.org/10.15517/rfl.v42i0.26505>

——— (2015): «La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: un estudio sobre “Color del otoño” de Claudia Hernández», *Revista de Lenguas Modernas*, núm. 22, pp.143-158. <https://doi.org/10.15517/rlm.v0i22.19674>

——— (2014): «Acercamientos y controversias sobre el estudio de la literatura fantástica actual», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 40, núm.1, pp.15–24. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/16201/15785>

CALLOIS, Roger (2014): *El hombre y lo sagrado*, Fondo de cultura económica, México.

CALVO, Karen (2024a): «La minificción fantástica e inusual centroamericana una aproximación a la narrativa escrita por mujeres», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, vol. 2, núm. 24, pp. 205-219.

——— (2024b): «Historia de literatura fantástica en Costa Rica: de 1970 al presente», en David Roas (ed.) *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*, Ediciones Iberoamericana, Madrid, pp. 205-244.

——— (2024c): «Hacia una tipología de lo fantástico en el relato breve contemporáneo de Centroamérica», *Metáfora revista de literatura y análisis del discurso*, vol. 6, núm. 12, pp. 1-28.

——— (2020): «Minigoticidades: algunas discusiones sobre el microrrelato de terror contemporáneo en Latinoamérica», *Entropía*, vol. 1, pp. 67-83.

——— (2017): «Terror en el trópico: cómo entender la escritura gótica en el contexto de la narrativa costarricense», en Ilse Bussing y Antonio López (eds.) *Oscuras latitudes. Una*

cartografía de los estudios góticos, Editorial de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica, pp. 75-82.

————— (2016): «La conceptualización de la narrativa gótica en Latinoamérica: el caso de la literatura costarricense de los últimos cien años», *Pórtico 21. Revista literaria de la Editorial de Costa Rica*, vol. 6, pp. 43-52.

————— (2014): «Las lecturas oscuras de la literatura nacional: dos casos en los primeros años de la escritura gótica costarricense», *Revista de filología, lingüística y literatura*, vol. 40, núm. 1, pp. 67-73.

CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-192.

CARRERA, Miguel (2023): «El monstruo como elemento clave en los géneros de la fascinación: reflexiones acerca de su caracterización, su sentido y sus efectos», en Natalia Álvarez (ed.) *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Iberoamericana, Madrid, pp. 43-68.

CASAS, Ana (2012): *Las mil caras del monstruo*, Bracket Cultura, Barcelona.

————— (2008): «El cuento modernista español y lo fantástico», en Teresa López-Pellisa y Fernando Moreno (eds.) *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Universidad Carlos III, Madrid, pp. 358-378.

CASTELLANOS, Rosario (2003) : *Mujer que sabe latín*, Fondo de cultura económica, México.

CASTRO, Andrea (2002): *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)* [Tesis, Universitatis Gothoburgensis].

CHACÓN, Albino (2023): «Escritura de mujeres y memoria en la literatura centroamericana», en Manuel Gahete (coord.) *En torno a la mujer: estudios literarios*, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, pp. 59-78.

————— (2007): *Diccionario de la literatura centroamericana*, Editorial Costa Rica / Editorial Universidad Nacional, Costa Rica.

CHAVES, José Ricardo (2016): «Monstruos fantásticos en la literatura costarricense», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 42, pp. 77-89.

CHAVES, Cristy. (2013): *La estética de lo fantástico y lo maravilloso en el libro de cuentos “El fútbol de los locos y otros cuentos” del escritor Álvaro Menén Desleal* [Tesis de Licenciatura en Letras. Universidad de El Salvador].

CIFUENTES, Juan (2004): «La minificción en Guatemala», *El cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, núm. 9, pp. 31-42. http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=243

CIXOUS, Helene (1995) : *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Editorial Anthropos, Barcelona.

CLEMENTE, María Dolores (2025): «Mujeres y casas encantadas: tratamiento del espacio doméstico y sus objetos como dispositivos de género en el cine fantástico», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 13, núm. 1, pp. 255–280.

COELLO, Emiliano (2018): «Variantes del género negro en la novela centroamericana actual (1994-2006)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante.

——— (2015): «El discurso crítico sobre el cinismo en la novela centroamericana contemporánea: bases para una lectura alternativa», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante.

CORDERO, Cecilia (2019): «Perspectivas de las narconarrativas en Centroamérica y América Latina», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, vol. 39, pp.125-133. <http://istmo.denison.edu/n39/avances/12.pdf>

CORREA, Lina y Adriana QUINTERO (2010): «La monstruosidad femenina “Bajo el antifaz de la anormalidad femenina”», *Katharsis*, núm. 9, pp. 127-147.

CORTEZ, Beatriz (2010): *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G, Guatemala.

CRAFT, Linda (2013): «Viajes fantásticos: cuentos de (in)migración e imaginación de Claudia Hernández», *Revista Iberoamericana*, vol. 79, núm. 242, pp. 181-194.

CRUZ, Francisco (2006): «Estética de lo sublime», *Analecta: revista de humanidades*, núm. 1, pp. 135-142. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2279769>

CUBILLO, Ruth (2023): «La narrativa fantástica en Costa Rica: 1885-1970», en David Roas (ed.) *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*. Ediciones Iberoamericana, Madrid, pp. 171-207.

CUEVAS, Norma (2017): «Narrativa centroamericana: frontera, violencia y exilio. Apuntes para una crónica de la corrupción», *Valenciana*, vol. 10, núm. 20, pp. 87-112. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i20.292>

DE BEAUVOIR, Simone (2017) : *Segundo sexo*, Cátedra, Madrid.

DE LAS HERRAS, Samara (2009) : «Una aproximación a las teorías feministas», *Revista de Filosofía, Derecho y Política*, núm. 9, pp.45-82.

DEL RÍO, Ángel (2020): *Poética del monstruo posmoderno en la narrativa breve fantástica: Fernando Iwasaki, David Roas y Pilar Pedraza* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona].

DE SAHAGÚN, Bernardino (1577): *Códice florentino*. <https://florentinecodex.getty.edu/es>

- ECO, Umberto (2002) : *Historia de la belleza*, Debolsillo, México.
- ESTÉVEZ, Ariadna (2018): «Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos, opuestos o estructurantes?», *Espiral Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. 25, núm. 73, pp. 9-43
- EUDAVE, Cecilia (2019): «El cuerpo como espacio de lo insólito en la narrativa mexicana reciente escrita por mujeres», en Natalia Álvarez y Ana Abello (coords.) *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor Libros, Madrid, pp. 43-58.
- ETXEBARRIA, Lucía (2000): *La letra futura. El dedo en la llaga: cuestiones sobre arte, literatura, creación y crítica*, Ediciones destino, Barcelona.
- FEDERICI, Silvia (2010): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián (trad.)), Traficantes de Sueños, Madrid.
- FOUCAULT, Michael (2007): *Nacimiento de la bio-política*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2003): *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, México.
- (1988): «El sujeto y el poder», *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, núm. 3, pp. 3-20.
- FLORES, Mercedes (2007): *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica (1890-1910)*, editorial de la Universidad de Costa Rica, San José.
- FRANCESCHI, Alfredo (1994): «Notas sobre el concepto de realidad», *Cuyo: Anuario de filosofía argentina y americana*, núm. 10-11, pp. 155-164. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3992/09-vol-10-11-franceschi.pdf
- FREUD, Sigmund (2001): «Lo ominoso», *Obras completas*, tomo 17, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- (1994): «Sobre la sexualidad femenina» en *Obras completas*, tomo XXI, Amorrortu, Buenos Aires.
- (1993): «Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica entre los sexos», *Obras completas*, tomo XIX, Amorrortu, Buenos Aires.
- FRIDAN, Betty (1965): *La mística de la feminidad*, Sagitario, Lima.
- FUENTES, María Teresa (2023): *Brujas en América Latina: Lecturas feministas de un legado de resistencias culturales y políticas*. El mismo mar, Buenos Aires.
- FUENTES, Moises (comp.) (2017): *Conjuro y concilio. Narrativa fantástica centroamericana*, UNAM, México.
- FUMERO, Patricia (2022): *Memoria, escritura y miradas de la Centroamérica decimonónica (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas)*, Tomo V, F&G Editores, Guatemala.

GAITÁN, Nery (2011): *El cuento psicológico en Honduras un estudio acerca de la obra de Santos Juárez Fiallos*, Editorial Perseo, Tegucigalpa.

——— (2011): *Origen del cuento en Honduras. Su definición y consolidación por el grupo literario Renovación*, Editorial Perseo, Tegucigalpa.

GAIRAUD-RUIZ, Hilda (2016): «Monstruos que susurran en los relatos de Claudia Hernández», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 42, pp. 259–267.

——— (2015): «Rutas de muerte en la narrativa de Claudia Hernández», *Revista de Lenguas Modernas*, núm. 22, pp. 203-215. <https://doi.org/10.15517/rm.v0i22.19681>

——— (2016): «El bestiario en la literatura de Claudia Hernández: una representación de subjetividades en la literatura posguerra», *Kañina, Revista de Artes y Letras*, vol. 40, núm. 2, pp. 55-71.

GALLARDO, Mario (2021): *El relato fantástico en Honduras*, Edición Kindle.

——— (2016): Códigos y contextos del relato fantástico en Honduras, *Hispanamérica*, año 45, núm. 134, pp. 117-121.

GALLEGOS, Luis (1981): *Panorama de la literatura salvadoreña: del período precolombino a 1980*, UCA Editores, San Salvador.

GARCÍA, Claudia (2011): «Guatemala: microrrelatos en el fin de siglo», *Revista Istmo*, vol. 23, pp. 1-23 http://istmo.denison.edu/n23/articulos/19_garcia_claudia_form.pdf

GARCÍA, Felipe (2017): «Escritores fantasmas», *Revista Café irlandés*. <https://cafe-irlandes.com/2017/11/06/escritores-fantasmas/#more-820>

GARCÍA, Flavio (2007): «O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários», em Flavio García (org.) *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*, Dialogarts, Río de Janeiro, pp.11-23.

GARCÍA, Gabriel (2021): «Los espíritus ya no se levantaban de tumbas: alteraciones narrativas del arquetipo del fantasma en literatura y cine», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, núm. 42, pp. 169–182.

GARCÍA, Patricia (2013): «Presentación, monográfico El espacio y lo fantástico», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 2013, vol. 1, núm. 1, pp. 7-14.

GARCÍA, Socorro (2024): «Las brujas sonorenses del nuevo «boom» literario», *Crónica Sonora*, núm. 13, s.p. <https://www.cronicasonora.com/las-brujas-sonorenses-del-nuevo-boom-literario/>

GARCÍA-VALERO, Benito (2020): «Los trazos en el cuerpo, el cuerpo a trazos. Imaginario, lirismo y alteridad interior en la narrativa de lo inusual escrita por mujeres», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 8, núm. 1, pp. 17-34.

————— (2019): «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos», en Natalia Álvarez y Ana Abello (coords.) *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor Libros, Madrid, pp. 325-338.

————— (2023): «Una mirada cognitiva al monstruo en la literatura fantástica y la narrativa de lo inusual: empatía y monstrificación del lector», *Brumal. Revista De investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, núm. 2, pp. 187-208.

GARGALLO, Francesca (2010): *Antología del pensamiento feminista nuestro americano* (Vol. II), Biblioteca Ayacucho, México.

————— (2007): «Feminismo Latinoamericano», *Revista venezolana de estudios de la mujer*, vol. 12, núm. 28, pp. 17-34.

GEWECKE, Frauke (2006): «Tres estudios sobre la narrativa centroamericana escrita por mujeres», *Revista Istmo*, vol. 13, s.p. <http://istmo.denison.edu/n13/resenas/tres.html>

GIL, Antonino (2001): *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Ediciones Universidad de Salamanca, España.

GOICOCHEA, Adriana (2018): «Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez», *Revista Lindes*, vol. 15, pp.1-15.

GÓMEZ, María (2016): *La madre muerta: El mito matricida en la literatura y el cine españoles*, The University of North Carolina Press.

GOMIS, Juan, Eva LARA y Clara BONET (2023): *Quimeras de lo insólito. Fascinación y horror en el mundo hispánico*, Tirant lo Blanch, Valencia.

GONZÁLEZ, Ana (1984): «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, pp. 207-226.

GREGORI, Alfons (2019): «Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos asecha», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 7, núm. 2, pp. 7-12.

————— (2013): «Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión», *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 40, núm. 2, pp. 5-23.

GRINBERG PLA, Valeria y Ricardo ROQUE-BALDOVINOS (2009): *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas)*, Tomo II, F&G Editores, Guatemala.

GRIVELL, Lynette (2024): «Cuerpos fantásticos. El cuerpo como herramienta de crítica social en dos cuentos fantásticos de dos escritoras centroamericanas», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 12, núm. 2, pp. 345–365. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1007>

GUERRA, Lucía (2006): *La mujer fragmentada. Historia de un signo*. Editorial cuarto propio, Chile.

GUERRERO, Marilinda (2020): «Los monstruos que crean y rodean a las mujeres que escriben literatura fantástica, horror y ciencia ficción (III)», *Gazeta* <https://gazeta.gt/28683/>

GUEVAL, María [Ellas más] (19 de octubre, 2021): *Las 4 olas del feminismo*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=pf7K7k6nhPk>

HERITIER, Françoise (2002): *Masculino/femenino. El pensamiento de la diferencia*, Editorial Ariel, Barcelona.

HERNÁNDEZ, Federico (2017): *Tierra breve: antología centroamericana de minificción*, Kalina, El Salvador.

HERRA, Rafael (2023): «Monstruo y autoengaño o cuando el mal se documenta a sí mismo», en Natalia Álvarez (ed.) *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Iberoamericana, Madrid, pp. 15-40.

HERRERO, Juan (2016): «Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno», *Çédille: revista de estudios franceses*, núm. 6, pp. 15-51.

——— (2011): «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas», *Cédille, revista de estudios franceses*, núm. 2, pp. 15-48.

HUTCHEON, Linda (1980): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nueva York: Methuen.

——— (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge

IRIGARAY, Luce (2007) : *El espejo de la otra mujer* (Raúl Sánchez (trad.), Editorial Akal, España.

JACKSON, Rosemary (2001): «Lo ‘oculto’ de la cultura», en David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, pp. 141-153.

JARAMILLO, Enrique (comp.) (2003): *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo*, Páginas de Espuma, España.

JEFTANOVIC, Andrea, María José NAVIA, María Belén PÉREZ y Lucía SAYAGUES (2011): *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea.*, Cuarto propio, Santiago de Chile..

JORDÁN, Gloria (2018): «Literatura, evolución y violencia en el microcuento guatemalteco», *Cátedra: Revista especializada en estudios culturales y humanísticos*, núm. 15, pp. 1-11. <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/227/2271257015/2271257015.pdf>

JOSSA, Emanuela (2023): «Repensar la comunidad en la narrativa de Claudia Hernández», *Revista Iberoamericana*, vol. 89, núm. 282-283, pp. 473-487.

——— (2022): «Desvestirse y huir. Ejercicios de fuga en tres narradoras centroamericanas: Jacinta Escudos, María del Carmen Pérez Cuadra y Jessica Isla», *Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 1, núm. 30, pp. 117-37.

——— (2020): «Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos», *Centroamericana*, vol. 30, núm. 1, pp. 137-162.

——— (2017): «Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual», *Confluencia*, vol. 33, núm. 1, pp. 15-27.

JURADO, Cristina y Lola Robles (2021): *Hijas del futuro. Literatura de ciencia ficción, fantástica y de lo maravilloso desde la mirada feminista*, Consonini, Barcelona.

KIRKWOOD, Julieta (1983) : *El feminismo como negación del autoritarismo*. Material de Discusión N° 52, FLACSO.

——— (1987) : *Feminarios*, CLACSO, Buenos Aires.

KRISTEVA, Julia (2001): *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, Eudeba, Buenos Aires.

——— (2000) : *Poderes de la perversión*, Siglo Veintiuno editores, México.

——— (1997): «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Desiderio Navarro (sel. y trad.) *Intertextualité*, Casa de las Américas, La Habana.

KOTTOW, Andrea y Ana TRAVERSO (2021): «Alzar la mano contra otro: mujeres asesinas en la literatura latinoamericana», *Revista de Humanidades*, núm. 43, pp. 55-83.

LAGARDE, Marcela (1993): *Los cautiverios de las mujeres: madres posas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México.

LEANDRO, Lucía (2024): «La literatura fantástica de América Central (1947-2020)», en David Roas (ed.) *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II* (1940-2023), Ediciones Iberoamericana, Madrid, pp. 17-57.

——— (2023): «La literatura fantástica de América Central (1888-1940)», en David Roas (ed.) *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I* (1830-1940), Ediciones Iberoamericana, Madrid, pp. 17-46.

LEYVA, Héctor, Werner MACKENBACH y Claudia FERMAN (2018): *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas)*, Tomo IV, F&G Editores, Guatemala.

LEYVA, Héctor (2015): «Una oportunidad para lo nuevo en tres narradores hondureños: Dennis Arita, Ludwing Varela y Gustavo Campos», en *Simposio Convergencias transculturales en el Caribe. Literatura, arte, cultura, historia*, Costa Rica, pp. 1- 19.

————— (2005): «Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar», *Revista Abrapalabra*, vol. 38, pp. 55-77. <http://istmo.denison.edu/n11/articulos/narrativa.html>

LIANO, Dante (2010): «La presencia de los animales en los cuentos de Arévalo Martínez », *Centroamericana*, vol. 3, pp. 77-91 <https://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2015/03/LIANO-A-00000271.pdf>

LLANERA, Alicia LLANERA, María Jesús (2020): «Cuerpos que reflejan dolor: disensión en la narrativa de lo inusual en escritoras transnacionales latinoamericanas», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 8, núm. 1, pp. 113–134.

————— (1997): «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)» *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 1, núm. 26, pp.107-117. <https://core.ac.uk/download/pdf/38824903.pdf>

LODEN, Marilyn (1987) : *Dirección femenina*. Editorial Hispano Europea, España.

LÓPEZ, Alma (2016): «La constitución de la identidad a través de la relación con el fantasma», *Cinta de Moebio*, núm. 56, pp. 197–213.

LÓPEZ, Álvaro (2025): «Presentación. Fantástico y memoria (II). Hibridaciones estéticas», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 13, núm. 1, pp. 9–16. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1370>

————— (2024): «Presentación. Fantástico y memoria», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 12, núm. 2, pp. 9–17. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.1327>

LÓPEZ, Lola (2009): *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].

LÓPEZ, María del Pilar (2011): «Reinventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción», *Letras*, núm. 49, pp.181-189.

LÓPEZ-LUACES, Martha (2021): *Ese extraño territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, Editorial cuarto propio, Santiago.

LÓPEZ, Matilde (1980): «El cuento moderno en El Salvador», *Cultura revista del Ministerio de Educación de El Salvador*, núm. 68-69, pp. 3-111.

LÓPEZ, Miriam (2011): «Entre la novela negra y la estética gótica. La generación Millenium», *InterseXiones*, núm. 2, pp. 181-196.

LUGO, Natalia (2023) : *La venganza de la Medusa: mujeres asesinas en la literatura detectivesca*, [Tesis Grado de Maestría en Artes, Universidad de Puerto Rico].

MACKENBACH, Werner (2019): *El testimonio en Centroamérica: entre memoria, historia y ficción. Avatares epistemológicos e históricos*, Publicaciones de la Cátedra Humboldt, Costa Rica, pp. 1-30.

————— (2018). «Transit Zone. El narcotráfico en la novela centroamericana», en Luis Fernando Lara, Alicia Ortega y Hermann Herlinghaus (eds.) *Narcodependencia. Escenarios heterogéneos de narración y reflexión*, El Colegio Nacional, México, pp. 573-610.

————— (2016): «Literatura, memoria e historia en Centroamérica», *Ius fugit. Revista de Cultura Jurídica*, núm. 19, pp. 354-358.

————— (2008a): *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas)*, Tomo I. F&G Editores, Guatemala.

————— y Alexandra ORTIZ (2008b): «(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica», *Iberoamericana*, vol. 8, núm. 32, pp. 81-97.

————— (comp.) (2004) : *Cicatrices*, Anamá editors, Nicaragua.

————— (2000): «La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica», *Revista Istmo*, núm. 1, s. p. <http://istmo.denison.edu/n01/articulos/novela.html>

MACEDO, Alfonso (2010): «Metaficción y la intertextualidad: figuras de lo fantástico en la ciudad ausente», *Signos Literarios*, núm. 10, pp. 57-75.

MARÍN, Norman (2012): «Lo fantástico, lo agnóstico y lo ancestral en la literatura de Jorge Luis Borges», *Revista de Filología y Lingüística*, vol. 38, núm. 1, pp. 83-95. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/12199>

MARÍN, Victoria (comp.) (2021): *Anábasis, Antología de narrativa fantástica y ficción histórica*, Editorial Nacimiento, Costa Rica.

MÁRQUEZ, Israel (2017): «“Muerte 2.0”: pensar e imaginar la muerte en la era digital», *Andamios*, vol. 14, núm. 33, pp. 103-120.

MARTÍNEZ, Adelaida (1999) : «Feminismo y literatura en Latinoamérica», en Roland Forgues (comp.) *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*, Universidad de los Andes, Lima.

MARTÍNEZ, Diana (2023): «El amor en cuatro cuentos centroamericanos», *Revista Comunicación*, vol. 31, núm. 43, pp. 5-14. <https://doi.org/10.18845/rc.v31i43.6573>

MARTÍNEZ, José (2001): *La intertextualidad literaria*, Cátedra, España.

MARTÍNEZ, Juana. (1992). «Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 21, pp. 203- 214. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52145>

MARTÍNEZ, María Jesús (2005): *La literatura fantástica en la Costa Rica del último tercio del siglo XX* [Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica].

MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (2006): *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Editorial cuarto propio, Chile.

MEJÍA, José (ed.) (2003): *Los centroamericanos. Antología de cuentos*, Editorial Alfaguara, España.

MEMBREÑO, María (1959): *Literatura en El Salvador, desde la época precolombina hasta nuestros días*. Tipografía Central, El Salvador.

MÉNDEZ, Francisco (comp.) (2007): *Tiempo de narrar: cuentos centroamericanos*, Piedra santa, Guatemala.

MENJÍVAR, Rafael (2007): «Claudia Hernández o la renovación del cuento», *Centroamérica*, 21, s.p. <https://lamanchaenlapared.blogspot.com/2007/06/claudia-hernandez-o-la-renovacin-del.html>

MENTON, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México.

MEZA, Consuelo (comp.) (2017): *Penélope. Setenta y cinco cuentistas centroamericanas*, Universidad autónoma de Aguascalientes, México.

MILLÁN DE BENAVIDES, Carmen y Ángela ESTADA (2004): *Pensar (en) género: Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

MILLET, Kate (1995): *Política sexual*. Cátedra, Madrid.

MONDOL, Mijaíl (2024): «Conversando con Denise Phé-Funchal», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, vol. 49, pp. 117-124.

MONTES, Rosa y María José REBOLLO (2006): «La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico», *Alfinge*, núm.18, pp. 157-180.

MORALES, Brenda (2024): *La violencia contra las mujeres en la narrativa latinoamericana contemporánea*, UNAM, México.

MORCATE, Montse (2012): «Duelo y fotografía post-mortem: Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI», *Revista Sans Soleil - Estudios de la imagen*, núm. 4, pp. 168-181.

MUÑOZ, Juan (2010): «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula*, núm. 765, pp. 6-10.
<https://juanjacintomunozrengel.com/Descargas/La%20narrativa%20fantastica%20en%20el%20siglo%20XXI%20-%20JJ%20Munoz%20Rengel.pdf>

MUÑOZ, Willy (ed.) (2012): *Pasos audaces. Tomo II. Antología de sexualidades en los cuentos de escritoras centroamericanas*, EUNED, Costa Rica.

——— (ed.) (2009): *Huellas ignotas. Antología de cuentistas centroamericanas (1991-2005). Vol. II*. EUNED, Costa Rica.

——— (ed.) (2007): *Antología del personaje negro en la cuentística de escritoras centroamericanas*, Letra negra editores, Guatemala.

NANDORFY, Martha (2001): «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, pp. 243-264.

NAPPO, Daniel (2017): «Rubén Darío, lo fantástico y la Revolución Mexicana», *Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 20, s. p. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/download/9889/13660?inline=1>

NASCIMENTO DOS SANTOS, Daiana (2017): «La Nueva Novela Histórica y sus insuficiencias teóricas: el emplazamiento negroafricano», *Estudios Avanzados*, núm. 27, pp. 54-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6070785>

NAVIA, Carmiña (2012) : «Escritoras latinoamericanas: razón y locura», *La manzana de la discordia*, vol. 7, núm. 2, pp. 93-96.

NOGUERO, Francisca (2010): «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», en David Roas (coord.) *Poéticas del microrrelato*, Arco/Libros, Madrid, pp. 77-100.

NÚÑEZ, Sara (2021): «La narrativa de lo inusual en la literatura mexicana: un estudio sobre los *Ingrávidos* y *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 9, núm. 2, pp. 83-106.

O, Jimena (2017): «¿Qué es lo numinoso y por qué el ser humano lo necesita en su vida?», https://pijamasurf.com/2017/12/que_es_lo_numinoso_y_por_que_el_ser_humano_lo_necesita_en_su_vida/

Ocampo, Tania (2018): *Voces sobre la desaparición forzada de infantes durante la guerra en El Salvador*, Archivo para la memoria (1980-1984), Bonilla Artigas Editores, El Salvador.

OLIVA, Mario (2016): «El Testimonio: ¿Una nueva Literatura Centroamericana?», *Temas de Nuestra América Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 20, núm. 41, pp. 13-29. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/7893>

OLIVARES, Cecilia (1997): *Glosario de términos de crítica literaria femenina*, Colegio de México, México.

ORDIZ, Javier (2014): *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Peter Lang, New York.

ORELLANA, Mauricio (ed.) (2020): *Refugio asistido I. Una colección de los autores de editorial los sin pisto para compartir en cuarentena*, Editorial Los sin pisto, El Salvador.

ORTIZ, Orlando (2010): «La literatura del narcotráfico», *La jornada semanal*, domingo 26 de septiembre de 2010, p. 812. <https://www.jornada.com.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>

PACHECO, Carlos (2001): «La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica», *Revista de investigaciones literarias y culturales*, núm. 18, pp. 205-224. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2438281>

PÁGES, Antonio (1968): «Los extraños cuentos de Arévalo Martínez», *Biblioteca virtual Universidad Nacional del Litoral*, pp. 127-143. Disponible en https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/4700/RU076_09_A007.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PALAVERSICH, Diana (2005): *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, Plaza y Valdés, México.

PAZ, Edmundo y Alberto FUGET (comp.) (2000): *Se habla español, voces latinas en Estados Unidos*, Alfaguara, España.

PERDU-ORTIZ, Vanessa (2010): «Paisajes encantados y encantadores de Centroamérica: un estudio comparado del tratamiento del espacio en los cuentos de Rafael Arévalo Martínez y Froylán Turcios», *Centroamericana*, núm. 19, pp. 107-116. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4949653>

PEREA, Héctor. (2001): «El crack: narrativa a cinco voces», *Revista de libros*, núm. 48, pp. 48-49.

PEREIRA, Mara (2012): *Reformulando espacios, estereotipos y discursos: las narrativas femeninas de la violencia en la literatura hispanoamericana contemporánea* [Tesis doctoral University of Tennessee, Knoxville].

PÉREZ, Violeta (1994): «Lo fantástico como categoría estética», *Anthropos*, núm. 154-155, pp. 21-24.

PERKOWSKA, Magdalena (2010): «Historia, memoria y literatura: dinámicas de unificación y pluralidad. Una perspectiva sobre identidades centroamericanas», *Pensamiento Actual*, vol. 10, núm. 14-15, pp. 147-160.

PROPP, Vladimir (1970): *Morfología del cuento*, Editorial fundamentos, Madrid.

RAMÍREZ, Sergio (ed.) (2014): *Un espejo roto. Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana*, Ceica, Honduras.

——— (ed.) (2011): *Puertos abiertos. Antología de cuento centroamericano*, Fondo de cultura económica, México.

RÍOS, Esmeralda (2020): «El tiempo fantástico en la literatura latinoamericana del siglo XX y su transmutación al soporte gráfico del cómic», *Cuaderno 123, Centro de estudios en diseño y comunicación*, pp. 119-140.

RÍOS, Tania (2020): «La atracción por lo siniestro: del «horror plácido» al “Más allá del principio de placer”», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 34, pp. 8-31.

RIVAS, Álvaro y Karla GONZÁLEZ (2021): *Análisis de los cuentos: “Los vicios de papá, Venera 2, Venera 3 y Dios es irlandés” de la obra “La ilustre familia androide” del autor salvadoreño Álvaro Menen Desleal, para demostrar su pertenencia al género fantástico y comprobar su crítica hacia el progreso científico en la sociedad contemporánea* [Tesis de licenciatura, Universidad de El Salvador].

ROAS, David (2022a): «La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 31, pp. 105-124. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>

————— (2022b): *Cronologías alteradas: lo fantástico y la transgresión de tiempo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España.

————— (2021): «Nuevos caminos en la teoría de lo fantástico: el tiempo y su subversión», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, vol. 4, núm. 1, pp. 94-111. <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i1.16242>

————— (2020a): «Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real» en David Roas y Alessandra Massoni (comps.) *Las creadoras ante lo fantástico: visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, Visor, Madrid, pp. 15-30.

————— y Patricia GARCIA (2020b): «Introduction: New Perspectives on the Female Fantastic», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, núm. 4, pp. 1-3.

————— (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, vol. 81, núm. 161, pp. 29-56.

————— (2018): «El horror de lo imposible», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 7, núm. 2, pp. 9-13.

————— (2014): «El reverso de lo real. Formas y categoría de lo insólito», en Javier Ordiz (ed.) *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)* Peter Lang, México, pp. 9-29.

————— (2012): «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-critica-y-el-relato-fantastico-en-la-primera-mitad-del-siglo-xix/>

————— (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma, Madrid.

————— (2010a): *Poéticas del microrrelato*, Arco-Libros, Madrid.

————— (2010b): «La risa grotesca y lo fantástico», en Pilar Andrade, Arno Gimber y María Goicoechea (eds.) *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Peter Lang, España, pp. 17-30.

————— (2008) : «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (coord.) *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Universidad Carlos III, Madrid, pp. 94-120.

————— (2006a): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*, vol. 2, núm. 3, pp. 95-116.

————— (2006b): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial, Pontevedra.

————— (2001): *Teorías de lo fantástico* (J. Alazraki, J. Bellemin-Noél, I. Bessière, R. Bozzetto, R. Campra, T. Fernández, R. Jackson, M. J. Nandorfy, S. Reisz, T. Todorov). Arcos/libros, Madrid.

RODRÍGUEZ, Carla (2021): *Cuerpo y autoría en la escritura autobiográfica latinoamericana contemporánea: un diálogo diferido* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona].

————— (2014): «Cuerpos desgarrados: textualidades desgarradoras. Una aproximación a la escritura de Claudia Hernández», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 39, núm. 1, pp. 117-130. <https://doi.org/10.15517/rfl.v39i1.13857>

ROCHA, David, Lula MAYORGA y Ernesto ROGELIO (sel.) (2017): *Mujeres que narran. Muestra de narrativa breve de escritoras centroamericanas*, Ediciones Parafernalia, Managua.

RODRÍGUEZ, Adriana (2020): «Minificción e intertextualidad: recursos y límites», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, núm. 27, pp. 53-74.

RODRÍGUEZ, Francisco (2022): *Textualidades indígenas y discursividades coloniales (Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas)*, Tomo VI, F&G Editores, Guatemala.

RODRÍGUEZ, María del Pilar (1977): *Elementos característicos del relato fantástico y técnicas del relato contemporáneo en Mulata de tal, de Miguel Ángel Asturias* [Tesis licenciatura, Universidad de Costa Rica].

ROJAS, José Pablo (2024): «La literatura fantástica política sobre el VIH/sida: a propósito de la figura del fantasma en *Fujirazú* (2023), de José Ricardo Chaves», *Comunicación*, vol. 33, núm. 1, pp. 5-21. <https://dx.doi.org/10.18845/rc.v33i1.7178>

————— (2014): «Hechos de un buen ciudadano, de Claudia Hernández: la naturalización de lo fantástico», *Kañina*, vol. 38, núm. 1, pp. 43-55.

link.gale.com/apps/doc/A450507251/IFME?u=anon~87c3df61&sid=googleScholar&xid=cbe
eaaf7

ROMÁN, Carlos (2011): «Espejos: transparencia, reflejo, contradicciones e interacción», *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 6, núm. 1, pp. 65-80.

ROJO, Violeta (2012): «Esto no hay quien lo entienda”: La minificción como forma literaria intertextual», *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*, pp. 1627-1634.

ROSELLÓ-PENALOZA, Miguel, Teresa CABRUJA y Pablo GÓMEZ (2019): «¿Feminización de la psicopatología o psicopatologización de lo femenino? Construcciones discursivas de cuerpos vulnerables», *Athenea Digital*, vol. 19, núm. 2, pp. 1-19.

RUIZ, Nieves (2020): «La metamorfosis del «yo-piel» y el cuerpo vacío/invadido a través de la narrativa de lo inusual en *Moho*, de Paulette Jonguitud Acosta», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 8, núm. 1, pp. 49-69.

——— (2017). *Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas* [Tesis maestría, Universidad de Alicante].

SALINAS, Manuel y Rigoberto PAREDES (1987): *Literatura Hondureña*, Editores Unidos, Tegucigalpa.

SÁNCHEZ, Alberto (2023): «Minificción centroamericana: una primera mirada a la génesis y los rasgos propios del formato narrativo breve de la región», *Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 31, pp. 85-118
<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/17842/26795>

——— (comp.) (2016): *Aquí hay dragones: breve antología de minificción centroamericana contemporánea*, Parafernalia Ediciones Digitales, Managua.

SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira (2015): «La mirada de la locura: Naves, manicomios y delirantes en las letras femeninas latinoamericanas», *Cuaderno internacional de estudios humanísticos*, vol. 22, pp. 42-52.

SANCHIS, Víctor (2020): «El cuerpo habitado y la exploración de la identidad: figuraciones de la narrativa de lo inusual en *La primera vez que vi un fantasma* (2018), de Solange Rodríguez Pappé», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 8, núm. 1, pp. 157-177.

SANTOS, María Eugenia (2017): *El cuento fantástico centroamericano contemporáneo. una mirada hacia las nuevas propuestas* [Tesis de posgrado, Universidad Rafael Landívar].

SARDIÑAS, José Miguel (2007): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Fondo Editorial Casa de las Américas, Argentina.

SARMIENTO, Ignacio (2017): «¿Qué hacer con los muertos? Claudia Hernández y el trabajo del duelo en la postguerra salvadoreña», *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 41, núm. 2, pp. 395-415. <https://www.jstor.org/stable/26310065>

————— (2016a): «Claudia Hernández y la escritura de la precariedad», *Boletín de la Asociación para el fomento de los estudios históricos en Centroamérica (AFEHC)*, vol. 69, pp. 1-26.

https://www.academia.edu/27572399/Claudia_Hern%C3%A1ndez_y_la_escritura_de_la_precariedad

————— (2016b): «Frecuencias de lo (in)visible: la guerra civil salvadoreña en la narrativa de Claudia Hernández», *Pandora. Revue D'Études Hispaniques*, vol. 13, pp. 115-127.

https://www.academia.edu/45242340/Frecuencias_de_lo_in_visible_la_guerra_civil_salvadore%C3%B1a_en_la_narrativa_de_Claudia_Hern%C3%A1ndez

SELDEN, Rawan, Peter WIDDOWSON y Peter Booker (2008): *La teoría literaria contemporánea*. Ariel, Barcelona.

SEYMOR, Menton (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina*, Fondo de cultura económica, Argentina.

SHOWALTER, Elaine (1999): «La crítica feminista en el desierto», en Marina Fe (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*, FCE/UNAM, México, pp. 75-111.

————— (1985): *The new feminist criticism. Essays on women. Literature and theory*. Pantheon, New York.

SIERRA, Oscar (2014): *Ensayos de literatura contemporánea*, Editorial Lulu.com

SILVEIRA, Shirbert y Juan ROMERO (2023, 20 de diciembre): «La orilla guatemalteca: diálogo con Rodrigo Rey Rosa», *Revista Mura*. <https://mura.ec/la-orilla-guatemalteca-dialogo-con-rodrigo-rey-rosa-por-shubert-silveira-y-juan-romero-vinueza/>

SINGER, Débora (2019): «El testimonio de Rigoberta Menchú: estrategias discursivas de una subjetividad fronteriza», *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, vol. 23, núm. 1, pp. 73-88.

SNAUWAERT, E. (2016): «La metaficción y la intertextualidad como catalizadores de lo fantástico en tres cuentos de José Güich Rodríguez», *Olho d'água*, vol. 8, núm. 2, pp. 141-159.

SOLSONA, Gemma (coord.) (2018): *Vuelo de brujas*, Apache libros, España.

SOLTERO, Erwin (2013): «Un acercamiento al cuento centroamericano del siglo X », *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, vol. 6, pp. 1-13. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2013.6.59>

SPERANZA, Graciela (2006): «Por un realismo idiota», *Revista digital Otra parte*, núm. 8, s.p. <https://www.revistaotraparte.com/op/narrativa/por-un-realismo-idiota/>

TODOROV, Tzvetan (2003): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México.

——— (1970): «Las categorías del relato literario», en Beatriz Dorriots (trad.), *Análisis estructural del relato*, Editorial tiempo contemporáneo, Buenos Aires, pp.155-192.

TORRES, Vicente (2016): «Rubén Darío, cuentista del modernismo y de lo fantástico», *Temas y variaciones de literatura*, vol. 46, pp. 25-36. http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/4910/Ruben_Dario_cuentista_modernismo_fantastico.pdf?sequence=1&isAllowed=y

TORUÑO, Juan (1958): *Desarrollo literario de El Salvador: ensayo cronológico de generaciones y etapas de las letras salvadoreña*, Ministerio de Cultura, El Salvador.

TORUÑO-HAENSLY, Rhina (2006): «La historiografía literaria salvadoreña», *Revista Iberoamericana*, vol. 72, núm. 215-216, pp. 369-375. DOI: 10.5195/reviberoamer.2006.87

TOSCANO, Daniel (2008): «El bio-poder en Michel Foucault», *Universitas Philosophica*, vol. 25, núm. 51, pp. 39-57. <https://www.redalyc.org/pdf/4095/409534415003.pdf>

TRABUCCO, Alia (2019) : *Las homicidas*, Penguin Random House, España.

UMAÑA, Helen (1986): *Literatura hondureña contemporánea*, Editorial Guaymuras, Tegucigalpa.

VALENCIA, Sayak (2012): «Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo», *Relaciones Internacionales*, núm. 19, pp. 83–102.

VARGAS, José (2004): «Novela centroamericana contemporánea y finalización de la historia», *Revista de comunicación*, vol. 13, núm. 1, pp. 5-16. <https://www.redalyc.org/pdf/166/16613101.pdf>

VARGAS, Ilena (2020, 3 de agosto): «Iliana Vargas entrevista a Marilinda Guerrero: malabarista de lo fantástico», *Blanco Móvil* <https://blancomovil.com.mx/iliana-vargas-entrevista-a-marilinda-guerrero-malabarista-de-lo-fantastico/>

VARGAS, Virginia (2002). *Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio. Una lectura político-personal*. CLACSO, Argentina.

VARIOS AUTORES (2019): *El camino del abismo. Cuentos fantásticos de terror en Guatemala*, Casa Cultural “El cadejo”, Guatemala.

VÁSQUEZ, Diana (2011): *Al borde de la ficción: Sstella, de Ramón Salazar, aproximación a la novela fantástica guatemalteca* [Tesis de grado, Universidad de San Carlos de Guatemala], Biblioteca Virtual FAHUSAC.

VAX, Louis (1965): *Arte y literaturas fantásticas*, Editorial universitaria de Buenos Aires, Argentina.

VÁZQUEZ, María (2022): «La obsesión por la belleza», *Medicina estética*, vol. 73, núm. 4, pp. 11-16.

VÉRKELL, Fernando (comp.) (2021): *Dossier L. Guatemala*.

VILAR, Gerard (1987): «El decadentismo como doctrina estética», *Annals d'arquitectura*, núm. 4, pp. 19-26. <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/1266?locale-attribute=es>

VILLALOBOS, Sergio (2013): «Literatura y destrucción: Aproximaciones a la narrativa centroamericana actual», *Revista Iberoamericana*, vol. 79, núm. 242, pp. 131-148. https://www.researchgate.net/publication/274669871_Literatura_y_destruccion_Aproximacion_a_la_narrativa_centroamericana_actual

VILLATA, Nidia (2000): «De la guerra a la postguerra: transición y cambios en la literatura salvadoreña», *Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 5-6, pp. 94-102. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/12658>.

VILLEGAS, Víctor (2017): «Lo fantástico y lo extraño en dos cuentos de Rubén Darío: Thanatopía y Huitzilopochtli», *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, vol. 1, núm. 40, pp. 15-19. <https://doi.org/10.25009/lpyh.v1i40.2738>

ZAMUDIO, Luz Elena (2014): «Introducción Cepa provocadora de escritoras mexicanas, Escritoras mexicanas del siglo XXI», *Romance Notes*, vol. 54, pp. 3-6.

ZAVALA, Daniel (2021): «“Criaturas extrañas somos todos”: metamorfosis, posthumanismo y pensamiento del cuerpo en *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, núm. 14, pp. 70-82.

ZAVALA, Lauro (2010): «Leer metaficción es una actividad riesgosa», *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12, pp. 353-369.

——— (2007): *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.

ZAVALA, Magda (2007): «Estudiar literatura(s) centroamericana(s) desde Centroamérica», *Revista Istmo*, vol. 15, s.p. <http://istmo.denison.edu/n15/foro/zavela.html>

——— (2004). «Historizar las literaturas centroamericanas», *Revista Istmo*, vol. 8, s.p.

ZÚÑIGA, Jessie (2015): «La irrupción de la casa como metáfora de la inmigración en los cuentos de Claudia Hernández», en *Revista Istmo*, vol. 29-30, pp. 1-18. http://istmo.denison.edu/n29-30/proyectos/06_zuniga_jessie_form.pdf

ZÚÑIGA, Mónica (2023): *Metamorfosis del eros. Una aproximación a los cuentos centroamericanos escritos por mujeres (1993-2013)*, Editorial Teseo, Costa Rica.

CUENTOS ANALIZADOS

BÁEZ, Alejandra (2019): «Detrás del espejo» en *Mujeres de miedo que cuentan*, Narratio Aspectabilis, S.A., México.

BERRÓN, Linda (2021): «El eterno transparente» en *El eterno transparente*, UNED, Costa Rica.

BLANCO, Andrea (2018): «Las mellizas» en Daniel Valverde, Guadalupe Vargas, Nathalia Retana y Byron Ramírez (eds.) *Y2K-Microrrelato*, Editorial Estudiantil, San José.

CORRIOLS, Marianela (2019): «El horror sería» en *Mujeres de miedo que cuentan*, Narratio Aspectabilis, S.A., México.

ESCUDOS, Jacinta (2019): «Yo cocodrilo» en *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (López-Pellisa, T. y Ruiz, R., comp.), Páginas de espuma, España.

——— (2001): «Las ratas serán buenas madres para ti, hijo mío», en *El desencanto*, Dirección de publicaciones e impresos, El Salvador.

GAMBOA, Isabel (2024) : «Ana», en *Una mujer que asesinó al hijo usando como arma un río*, H&H editores, San José.

GUERRERO, Marilinda (2012): «Butterfinger» en *Escenarios de un mundo paralelo*, Guatemala, Letra negra editores, Guatemala.

——— (2020) : «El ojo», en *Aquí hay dragones. Breve antología de minificción centroamericana contemporánea*, Parafernalia ediciones digitales, Managua.

HERNÁNDEZ, Claudia (2007): «Hechos de un buen ciudadano I» y «Hechos de un buen ciudadano II» en *De fronteras*, Editorial Piedra Santa, Guatemala.

HUETE, Andrea (2009) «Espejito, espejito» en *Mujeres de miedo que cuentan*, Narratio Aspectabilis, S.A., México.

LANDERO, Marlen (2019) : «El retrato de Elena» en *Mujeres de miedo que cuentan*, Narratio Aspectabilis, S.A., México.

MATURANA, Elisa (2019) : «Editando a Wallace» en *Mujeres de miedo que cuentan*, Narratio Aspectabilis, S.A., México.

MORA, Alu (2020) «El círculo del castigo» en Revista digital Café irlandés, año 4, s.p. <https://cafe-irlandes.com/2020/10/29/el-circulo-del-castigo/>

NICTÉ, Ambar (2020): «Eterna hambrienta Tegucigalpa» en *Historias mínimas*, Dendro ediciones, Honduras.

NÚÑEZ, Vanessa (2015): «Látex», «Un gato en mi jardín» en *Espejos*, Uruk, Costa Rica.

ORELLANA, Ligia (2012): «Gato encerrado» en *Escuento*, <http://escuento.blogspot.com/2012/04/tres-cuentos-de-ligia-maria-orellana.html> (31 de diciembre de 2024), s.p.

PÉREZ, María del Carmen (2020): «Día de cumpleaños» en *Aquí hay dragones. Breve antología de minificción centroamericana contemporánea*, Parafernalia ediciones digitales, Managua.

PHÉ-FUNCHAL, Denisse (2024): «Sala de estar» en *Polvo*, F&G editores, Guatemala.

——— (2011): «Buenas costumbres», «Uno » en *Buenas costumbres*, F&G editores, Guatemala.

PIRANESI, Silvia (2020): «Lluvias de ideas» en *Aquí hay dragones. Breve antología de minificción centroamericana contemporánea*, Parafernalia ediciones digitales, Managua.

RÚ, Larissa (2022): «Vanidades» en *Monstruos bajo la lluvia*. Encino ediciones, San José.

RUIZ, Martha Cecilia (2021): «Manual de una buena esposa» en *Aquí hay dragones. Breve antología de minificción centroamericana contemporánea*. Parafernalia ediciones digitales.

TAYLOR, Melanie (2020): «Psicopatología feminista» en *Aquí hay dragones. Breve antología de minificción centroamericana contemporánea*. Parafernalia ediciones digitales.

ZÚÑIGA, Laura (2023): «Esta casa mía» en *La anatomía de la casa*, Editorial de la Universidad Nacional, Costa Rica.

——— (2022) : «Insoñable», «Doble» y «Baronesa» en *Breves espacio del miedo*, Parafernalia ediciones digitales, Managua.

