

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**"EL CUENTO FANTÁSTICO CENTROAMERICANO CONTEMPORÁNEO. UNA MIRADA HACIA
LAS NUEVAS PROPUESTAS."**

TESIS DE POSGRADO

MARÍA EUGENIA HERNÁNDEZ SANTOS
CARNET 23829-15

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JULIO DE 2017
CAMPUS CENTRAL

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**"EL CUENTO FANTÁSTICO CENTROAMERICANO CONTEMPORÁNEO. UNA MIRADA HACIA
LAS NUEVAS PROPUESTAS."**

TESIS DE POSGRADO

TRABAJO PRESENTADO AL CONSEJO DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES

POR

MARÍA EUGENIA HERNÁNDEZ SANTOS

PREVIO A CONFERÍRSELE

EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, JULIO DE 2017
CAMPUS CENTRAL

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

RECTOR: P. MARCO TULIO MARTINEZ SALAZAR, S. J.

VICERRECTORA ACADÉMICA: DRA. MARTA LUCRECIA MÉNDEZ GONZÁLEZ DE PENEDO

VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y PROYECCIÓN: ING. JOSÉ JUVENTINO GÁLVEZ RUANO

VICERRECTOR DE INTEGRACIÓN UNIVERSITARIA: P. JULIO ENRIQUE MOREIRA CHAVARRÍA, S. J.

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO: LIC. ARIEL RIVERA IRÍAS

SECRETARIA GENERAL: LIC. FABIOLA DE LA LUZ PADILLA BELTRANENA DE LORENZANA

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

DECANO: MGTR. HÉCTOR ANTONIO ESTRELLA LÓPEZ, S. J.

VICEDECANO: MGTR. JUAN PABLO ESCOBAR GALO

SECRETARIA: MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY

DIRECTOR DE CARRERA: MGTR. EDUARDO JOSE BLANDON RUIZ

NOMBRE DEL ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN

DRA. MARCIA LIGIA ETELVINA VASQUEZ PERALTA DE SCHWANK

TERNA QUE PRACTICÓ LA EVALUACIÓN

DR. JUAN ALFREDO BLANCO GALVEZ

MGTR. FRANCISCO ALEJANDRO MENDEZ CASTAÑEDA

MGTR. MYNOR EDUARDO VILLALOBOS TERCERO

DRA. MARCIA VÁZQUEZ DE SCHWANK
Residencial Las Hojarascas, M-19
Zona 1, Mixco
GUATEMALA

TELF. (502)5000-1769
mvazquez@c.net.gt

Guatemala, 27 de marzo de 2017

Señores
Consejo Facultad de Humanidades
Universidad Rafael Landívar
Ciudad

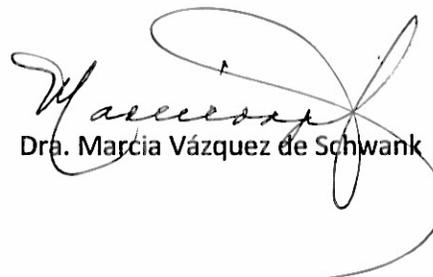
Distinguidos señores:

Dirijo a ustedes a la presente para informarles que, como catedrática del área de Letras con código de catedrático No. 04525, asesoré la tesis de maestría titulada **El cuento fantástico centroamericano contemporáneo Una mirada hacia las nuevas propuestas**, de la estudiante María Eugenia Hernández Santos, carné 2382915.

Considero que este trabajo de análisis aporta un valioso estudio sobre la literatura fantástica del Istmo centroamericano y punto de investigación para futuras generaciones, por lo que sugiero su aprobación.

Sin otro particular, saludo a ustedes,

Atentamente,



Dra. Marcia Vázquez de Schwank

c. arch.



Orden de Impresión

De acuerdo a la aprobación de la Evaluación del Trabajo de Graduación en la variante Tesis de Posgrado de la estudiante MARÍA EUGENIA HERNÁNDEZ SANTOS, Carnet 23829-15 en la carrera MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA, del Campus Central, que consta en el Acta No. 051284-2017 de fecha 23 de junio de 2017, se autoriza la impresión digital del trabajo titulado:

"EL CUENTO FANTÁSTICO CENTROAMERICANO CONTEMPORÁNEO. UNA MIRADA HACIA LAS NUEVAS PROPUESTAS."

Previo a conferírsele el grado académico de MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA.

Dado en la ciudad de Guatemala de la Asunción, a los 12 días del mes de julio del año 2017.



Irene Ruiz Godoy

**MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY, SECRETARIA
HUMANIDADES
Universidad Rafael Landívar**

Índice

Capítulo 1: Introducción	5
Capítulo 2: Marco Teórico	17
Presentación	17
2.1. El cuento como género literario	19
2.2. Categorías de lo fantástico	20
2.3. Categorías temáticas	25
2.4. Recursos narrativos	29
2.5. Nivel estructural	32
2.6. Nivel semántico	37
Capítulo 3: Marco Metodológico	40
3.1. Presentación	40
3.2. Planteamiento del problema	40
3.3. Objetivo General	40
3.4. Objetivos específicos	41
3.5. Criterios de selección de las unidades de análisis	41
3.6. Definición de las unidades de análisis	42
3.7. Definición del método de estudio	44
3.8. Alcances y límites	46
Capítulo 4: Presentación y análisis de resultados	47
4. 1. Análisis de los textos	47
4. 2. Presentación de los resultados	80

4. 3. Resultados generales	80
Capítulo 5: Discusión	91
Capítulo 6: Conclusiones y recomendaciones	93
6.1. Conclusiones	93
6.2. Recomendaciones	94
Referencias Bibliográficas	96

Resumen

El objetivo de esta investigación fue conocer las características del cuento fantástico centroamericano en la actualidad. Además de acercarnos a la narrativa breve de la región, el estudio buscó comparar los recursos narrativos que utilizan los autores, observar los espacios de representación y abordar las dinámicas de la actualidad que se evidencian bajo las metáforas construidas por lo fantástico.

Para esto se utilizaron dos bases teóricas, una como fundadora de la teoría literaria del género que corresponde al estudio de Tzvetan Todorov y otra en vistas a la evolución de las investigaciones de lo fantástico que abarca aspectos referentes a la renovación constante de las obras y de las realidades que presentan, planteada por Rosalba Campra.

Por medio de este trabajo se ha podido establecer la conexión entre la tradición del género y la forma en que la narrativa actual aborda lo fantástico, pero también el abandono de las viejas estrategias que nos remiten a mitos y seres mágicos para abordar un entorno más universal en el que los hechos giran en torno al hombre y su relación con el mundo actual.

Capítulo 1: Introducción

“El cuento fantástico contemporáneo, una mirada hacia las nuevas propuestas”, es el título de este trabajo, que pretende hacer un acercamiento a la literatura fantástica actual, presente en el cuento centroamericano. La investigación, examina las características que hoy constituyen lo fantástico en el cuento centroamericano, utilizando una muestra de seis obras contemporáneas. Para lograrlo ha sido necesario recurrir a la crítica del género, que proporciona la base teórica en el estudio de las estrategias, recursos y categorías de la narrativa breve fantástica.

Mostrar un panorama del desarrollo del género, se hizo una tarea necesaria tanto para aproximarse a las obras y autores representativos de lo fantástico en el istmo, como para realizar un ejercicio comparativo entre la tradición literaria y las obras de actualidad, observando así la evolución del género.

La búsqueda bibliográfica de esta investigación demostró los pocos estudios que se han hecho sobre el cuento fantástico centroamericano. En la región se tienen solo dos antologías: “El relato fantástico en Honduras”, recopilada por Mario Gallardo (2004), y “Voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica” a cargo de José Ricardo Chávez, en 2002. Algunos ensayos sobre la obra particular de varios autores como “Paisajes encantados y encantadores de Centroamérica” de Vanessa Perdu (2010) sobre la obra de Rafael Arévalo Martínez y Froylán Turcios o “*Hechos de un buen ciudadano* de Claudia Hernández. La naturalización de lo fantástico” de José Pablo Rojas González (2014). Sin embargo hasta el momento no se ha realizado un estudio que abarque el género fantástico en la región centroamericana como tal. Es acá donde estriba la relevancia de este estudio que pretende de alguna forma, establecer un mapa de autores y obras fantásticas de la región, así como develar las características que el género desarrolla en algunas obras contemporáneas.

Considerada como un subgénero de la literatura de ficción, la narrativa fantástica ha estado asociada en Europa a la literatura de terror. En Hispanoamérica, en cambio, la época de oro del cuento fantástico inició formalmente con la publicación en 1930 del ensayo, “El arte narrativo y la magia” de Jorge Luis Borges. Este ensayo permitió avalar un género que, para ese entonces, ya tenía grandes adeptos entre los escritores centroamericanos.

Lo fantástico ha estado presente en el imaginario centroamericano desde la tradición oral, que aún forma parte de la cultura e identidad de los pueblos originarios, a través de las tradiciones folclóricas y los cuentos de camino; pero es hasta el siglo XIX que las obras formales de la narrativa breve muestran indicios de experimentación con temas relacionados con lo que luego será conocido como el género fantástico.¹

Mario Gallardo (2004), en el prólogo de su obra, *El relato fantástico en Honduras*, menciona que los antecedentes del género se pueden encontrar ya en dos obras de Manuel Gutiérrez Nájera: *Cuentos frágiles* (1883) y *Cuentos de Color de Humo* (1890) así como en un libro de cuentos del nicaragüense Rubén Darío (1896) llamado, *Verónica y otros cuentos fantásticos*, en el que el autor modernista aborda temas relacionados con el vampirismo, la muerte y los fantasmas, y aunque los textos parecen emparentarse con el terror, ya tienen presente algunas características del género como la transgresión de dimensiones y el suspenso.

Para José Ricardo Chávez (2012), autor del ensayo “Monstruos fantásticos de la literatura costarricense”, el primer texto fantástico de Costa Rica fue, *La poza de la Sirena*, del escritor Manuel Arguello Mora (1887). Si bien el texto se basa en una leyenda de la región que contaba la existencia de una sirena atrapada en una laguna, el autor logra tomar esta historia popular y darle características del género

¹ Para facilitar la lectura y guardar una secuencia temporal, se ha colocado el nombre del autor de cada cuento y dentro del paréntesis la fecha en la que el texto fue publicado originalmente.

fantástico trastocando el tiempo al final de la narración e introduciendo la duda sobre los hechos que se cuentan.

Algunos años después, Ramón A. Salazar (1896), publicaría en Guatemala, *Stella*, una narración fantástica post romántica que desarrolla ya algunos recursos distintivos del género como la ambigüedad y la transgresión entre la dimensión material y espiritual, aunque con un trasfondo filosófico.

A principios del siglo XX dos autores abordan el género fantástico a través de diferentes perspectivas. El guatemalteco, Rafael Arévalo Martínez (1914), con su obra *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, en donde se construyen textos psicozoológicos que desarrollan problemáticas en un mundo fantástico y subjetivo. En Honduras, *Cuentos de amor y de la muerte* de Froylán Turcios (1929), presenta varios textos que abordan el género de manera más concreta. El más destacado es *El fantasma blanco*, en donde el autor desarrolla el tema de los fantasmas quitando todos los artificios de los cuentos de terror y planteando la posibilidad de la duda a través de elementos de verosimilitud. Como menciona Vanessa Perdu (2010), en su ensayo, "Paisajes encantados y encantadores en Centroamérica", estos dos autores logran construir en sus obras, ambientes que abren espacios hacia otras realidades, hasta entonces desconocidas en la narrativa centroamericana.

En Nicaragua, Manuel Antonio Zepeda (1922), publica *Historias espeluznantes*, una serie de relatos fantásticos que se ubican en el ambiente nacional nicaragüense. Sus cuentos, con una clara influencia de Edgar Allan Poe, colocan a Zepeda como uno de los fundadores de la ficción nicaragüense según, José Eduardo Arellano (1991), autor del ensayo "Desarrollo del cuento en Nicaragua". Otro autor nicaragüense que realiza experimentos en torno al género por esa época es Juan Aburto (1927), que publica un libro de cuentos llamado *El convivio*, en el que destacan algunos textos fantásticos como *El Sisimico*, *El gato*, *Desaparecidos*, *Madre superiora* y *Sacarse los huesos*.

En Guatemala, Esmeralda Putseys Illescas (1926), toca ya uno de los temas más comunes de la literatura fantástica, la dimensión onírica como realidad alterna. En su cuento, *Al crear el tiempo*, la autora describe hechos completamente verosímiles que gradualmente van perdiendo proporciones de la realidad hasta que el protagonista despierta de lo que aparentemente ha sido un sueño.

Hacia 1929, Jenaro Cardona publica en Costa Rica, *La caja del doctor (un cuento macabro)*, hasta entonces conocido por sus novelas realistas, Cardona plantea en ésta obra una historia fantástica y gótica en la que mezcla la ciencia, lo oculto y el suspenso dentro de un contexto urbano reconocible de la época.

Otros autores como Manuel Cuadra (1937), se acercan al género fantástico sin abordarlo completamente en obras como *Itinerario de Little Corn Island* donde narra experiencias políticas y personales con un estilo directo y escueto cargado de suspenso.

El salvadoreño, Salvador Salazar Arrué, Salarrué, conocido por su narrativa regionalista ligada a la búsqueda de la identidad americana, lo vernáculo y popular, se interesó por el género fantástico en algún momento del desarrollo de su obra. Juan Martínez Gómez (1992), en su ensayo “Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo”, menciona que Salarrué al igual que otros escritores salvadoreños parecen abandonar las técnicas realistas y costumbristas cuando empiezan a relacionarse con las doctrinas teosóficas, el espiritismo y las ciencias ocultas. Representativos de esta época son sus libros *Eso y más* (1940) y *Nébula Nova* (1960). Los cuentos de estos libros están alejados del ámbito rural, en donde objetos de cualidades mágicas tienen el prodigio de modificar a los seres humanos con los que se relacionan, se desarrollan experiencias extraordinarias e insólitas, tramas inquietantes, viajes en el tiempo y reversibilidad de la muerte. Las diferencias entre realidad y fantasía parecen disiparse a través de la ciencia y la poesía. Los cuentos plantean una nueva percepción del mundo, más honda y trascendente.

Una obra importante de esa época es el cuento *Desvarío*, del hondureño Arturo Martínez Galindo (1940), incluido en su libro *Sombra*, en donde se narran hechos que desafían al lector a elegir entre la aparente suspensión de la realidad o entregarse de lleno a la idea de estar ante un texto fantástico. El uso de dos narradores, puntos suspensivos, un ambiente de tensión, miedo e inquietud, frases incompletas conceptualmente y un final impreciso, hacen notar todas las características propias del género. Ese mismo año se publica en Nicaragua, *El ángel pobre* de Joaquín Pasos (1940). Este texto, presente en casi todas las antologías del cuento nicaragüense, narra la visita de un ángel pobre a un pequeño pueblo. El carácter particular de este personaje así como la aparente normalidad de su visita no parecen dar indicios del terrible e inquietante desenlace. Otro texto publicado ese mismo año es el cuento *El asesino de su sombra* de Octavio Rocha (1940). Un texto de vanguardia que buscaba no solo la experimentación sino la inclusión en nuevos géneros como el relato fantástico.

Hacia 1947, el nicaragüense, José Coronel Urtecho publica su cuento *El mundo es malo*, considerada gran narración de la literatura nicaragüense², el texto desarrolla un diálogo aparentemente inocente entre el diablo y tres niños. Las múltiples interpretaciones a los subtextos que desarrolla el cuento así como los espacios de lo no dicho colocan al relato dentro de la tradición de lo fantástico.

Rogelio Sinán (1954), uno de los más destacados narradores panameños, incursiona en el género con el texto *La boina roja* en donde el narrador intercala sus recuerdos y pensamientos mientras se lleva a cabo un interrogatorio policial que busca dar luces sobre una serie de hechos inexplicables. El autor mezcla lo fantástico y lo científico como estrategia para establecer la duda sobre los hechos que se nos presentan. En este mismo año Ligia Escribá (1954), publica en Guatemala su cuento, *Succión*. El texto sobre una mujer que es succionada por su

² Así lo menciona José Eduardo Arellano (1991). En el ensayo: Desarrollo del cuento en Nicaragua. *Revista Iberoamericana*, núm. 157, octubre- diciembre, pp. 999-1017.

aspiradora mientras intenta hacer la limpieza de su casa, parece navegar entre la alucinación y el sueño.

En Honduras, Oscar Acosta (1956) publica *El Arca*, un libro marcado por lo fantástico y la magia. Acosta incorpora elementos provenientes de las tradiciones prehispánicas a sus textos en donde se desarrollan temas como el destino (*La espada, El cazador*) y nuevas perspectivas como en *El regresivo*, un cuento sobre las alteraciones de la dimensión temporal en la vida de un hombre que nace anciano y rejuvenece hasta morir.

Augusto Monterroso, conocido por sus fábulas y cuentos cortos, produjo una gran variedad de textos fantásticos, entre los que destaca *Míster Taylor* (1959). El autor lleva a los extremos grotescos los mecanismos de la oferta y la demanda de cabezas humanas de las tribus amazónicas como objetos de colección, en lo que parece ser una denuncia al capitalismo y la comercialización. En este mismo sentido alegórico parece encontrarse la obra de Ana María Sandoval (1959) *Con la venda en los ojos*. Un texto que lleva al extremo la empatía de una pareja, a la que no le queda más remedio que intercambiar sus ojos.

Durante la década de 1960, Centroamérica sufrió una serie de conflictos y guerras civiles. Según José Luis Escamilla Rivera (2014) en su ensayo, “El problema de la periodización literaria en la cultura centroamericana de posguerra”, este período estuvo marcado por lo que luego se conocería como literatura comprometida y por el surgimiento del género testimonial. Sin duda, afectado por estas circunstancias, el género fantástico parece relegado, sin embargo autores como Alfredo Cardona Peña (1966), en Costa Rica y Álvaro Menen Desleal (1969), en El Salvador publican dos obras importantes para la literatura fantástica centroamericana. El primero publica en México *Cuentos de magia, de misterio y de honor*, en donde abarca temas clásicos relacionados con vampiros, demonios y fantasmas. El autor publica en las décadas siguientes otros dos libros del género fantástico, *Fábula contada* (1972) y *Los ojos del cíclope* (1980) en donde las temáticas se amplían hacia el

cuento erótico y la ciencia ficción. Nieto del escritor Jenaro Cardona, Alfredo Cardona Peña nos permite observar la evolución literaria de la expresión fantástica en Costa Rica. Por su parte Álvaro Menen Desleal (1969) presenta su libro *Cuentos breves y maravillosos*, en donde el ambiente rural del realismo regionalista queda relegado y se traslada a lo urbano y cosmopolita. Desleal muestra en sus cuentos una clara influencia de Cortázar y Borges a quienes dedica varios textos. Sus relatos cuestionan la situación del hombre en su entorno y presentan una realidad cambiante, 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. Sobresale en este libro, *El cuento soñado*, un texto donde se rompen los límites entre realidad y literatura.

En 1968, Eunice Odio publica su relato, *El rastro de la mariposa* y en 1970, *Había una vez un hombre*. En ambos cuentos, el asunto básico es la transformación de sus personajes en insectos. La descripción de ambientes, personajes y situaciones cotidianas contrastan con la metamorfosis, pero a diferencia del relato de Kafka, la autora no presenta la transformación como un problema sino como un estado de trascendencia espiritual y metafísica.

Según Franz García de Paredes (1998), en el prólogo de, *Panamá: cuentos escogidos*, una vez que la beta regionalista empieza a agotarse, los escritores de una nueva generación se dan a conocer definiéndose por su búsqueda de nuevas realidades. En esta búsqueda los más destacados por su tratamiento de la ilusión y lo fantástico son Ramón H. Jurado (1975) y Boris Zachrisson (1975). Sobresale en los cuentos de Jurado, *Heredía, la lejana*, un texto lleno de ambigüedad en el tratamiento de los personajes y en el que se rompen los límites espacio-temporales de una relación de pareja. De Zachrisson se destaca el cuento *El arete* que recuerda un ambiente oscuro y misterioso como el de *Aura* (1940) de Carlos Fuentes. Sus personajes vagan como fantasmas en una casa antigua llena de secretos y de silencios inquietantes.

En 1979, Franz Galich publica *Ficcionario Inédito*, una recopilación de cuentos en la que sobresale *El ratero*. El cuento relata en primera persona las desventuras de un hombre que come ratas. Según Dante Liano ³ (2007), este texto de Galich, está “construido con un hiperrealismo denso, oscuro y morboso, que nos asombra ante la primera revelación y que nos lleva en un viaje alucinatorio propio de la literatura fantástica”. Este texto fue tan representativo de la obra de Galich, que fue reeditado en 2003 como *El ratero y otros relatos*.

En Honduras, durante la década de 1980, tres autores enriquecen el género fantástico centroamericano con obras importantes: Roberto Castillo, Pompeyo del Valle y Jorge Luis Oviedo. El primero, Roberto Castillo (1980) presenta, *Subida al cielo y otros cuentos*, una serie de textos donde lo insólito y lo cotidiano conviven a menudo. Sus temas son muy diversos, desde el hombre siendo devorado por sus errores o sus actividades diarias en *Las moscas* y *El hombre que se comieron los papeles*; mostrando las contradicciones de la sociedad en *No se culpe a nadie* y *Fin del mundo del fin* o introduciendo la novedad de los desenlaces ambiguos como en *Chabacán*. En cuento a la obra de Pompeyo del Valle (1981), se debe destacar el cuento, *La calle prohibida*, un texto donde se entrecruzan y complementan el realismo mágico y los elementos fantásticos en una serie de juegos de asociación. El texto, que inicia en París y se traslada a un pueblo olvidado de Honduras describe la transformación de un hombre incrédulo, cambiado por la influencia del primer mundo, que es abatido por los hechos insólitos, cotidianos en el imaginario del área rural centroamericana. En 1983, Jorge Luis Oviedo publica su libro de relatos fantásticos, *La muerte más aplaudida*. Aunque algunos de sus relatos presentan una excesiva superficialidad, el cuento *La cara del espejo* desarrollo uno de los temas predilectos de Jorge Luis Borges y de la literatura fantástica en general, el espejo como una dimensión paralela que transgrede las dimensiones de tiempo y espacio.

³ En el artículo: *Franz Galich (In memoriam)* de la Revista Istmo, 2007. Publicado como homenaje por la muerte de Franz Galich. Recuperado en: <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/liano.html>

De esta misma década, en Costa Rica se puede mencionar el cuento *Elvira*, de José Ricardo Chávez (1984). Un texto que fiel a la tradición del género, desarrolla la historia dentro de la realidad, para colocar el hecho fantástico al final, produciendo el efecto de conmoción esperado. También costarricense es la autora, Miriam Bustos Arrati (1995), que publica *Mutante*, un texto donde lo fantástico se produce sobre una base científica. El mismo título apunta a esto, pues podría decirse que la mutación es una metamorfosis natural, impulsada por la propia genética. Su perspectiva es materialista y se basa en el cuerpo, de una sutil ironía, enfocada, más que en su transformación, en su decadencia, con un claro sentido de la enfermedad y la muerte.

María del Pilar López Martínez (2012), en su ensayo, "Reinventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción", menciona como, pasados los conflictos armados en Centroamérica la ficción resurge, tras años de haber sido relegada. De esa cuenta se puede observar la incursión de autores muy diversos en el género fantástico, tanto autores consagrados como escritores noveles que buscan abrirse un espacio en el ámbito literario. En los primeros se puede encontrar a Ana María Rodas (1996), con su obra *Mariana la Tigresa*, en donde destaca el cuento, *Monja de clausura*. Conocida más por su poesía, Rodas presenta un texto que combina elementos de lo fantástico con un tema relacionado con las preocupaciones de género, en una combinación que parece orientar la hibridación de las narrativas. Ese mismo año Dante Liano (1996), publica *El vuelo del ángel*, relato pleno de sugerencias que retratan el extraño ritual que comparten madre e hija, en el que la ambigüedad, invita al lector a completar su propia interpretación de los hechos.

Entre los escritores nuevos de esta época, se pueden encontrar algunos cuentos interesantes como *Las muertes normales* de Mauricio Ventanas (1997), *Costumbres prematrimoniales* de Jacinta Escudos (1997) o *El cofre de arras* de Melitón Barba (1997). Los tres textos dan muestra de la diversidad de recursos y temáticas que la narrativa fantástica incorpora en Centroamérica, desde lo insólito y extraño,

pasando por lo que parece salido de leyendas, hasta la descripción de situaciones que parecen un reflejo deformado de la sociedad.

Magda Zavala (2000), en el ensayo, “La literatura centroamericana en el reciente fin de siglo”, explica que durante la década de 1990 irrumpen en Centroamérica los efectos literarios de la globalización, estimulando la expresión de diversas voces tanto estéticas como críticas y teóricas. 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. Muestra de estas características son los cuentos fantásticos publicados en Centroamérica a inicios del siglo XXI, entre los que se puede mencionar, *Retorno a la vasija* de Ronald Flores (2000), *Otro zoo* de Rodrigo Rey Rosa (2001) o *El ascensor* de Maurice Echeverría (2001), utilizan nuevas estrategias narrativas con influencias tanto del cine como de otros géneros literarios. Ese es el caso también de autores costarricenses como Uriel Quezada (2004) con *Lejos, tan lejos* y Rodrigo Soto (2006) con su texto, *Reunión*. En El Salvador destaca la escritora Claudia Hernández (2001). Su obra, de una gran calidad, ha sido comparada con la narrativa de Julio Cortázar⁴, por el tratamiento que da a los ambientes y personajes. Dentro de sus cuentos destacan *Color de otoño*, *Hechos de un buen ciudadano* o *Invitación*.

En Honduras se pueden mencionar dos autores: Marta Susana Prieto (2002) con *Lavador de platos quasi una fantasía* y Galel García (2004) con el cuento *Margarita en la casa del tiempo memorioso*. El primero plantea el excesivo peso de lo cotidiano que se enfrenta a la levedad de la fantasía. El segundo se centra en el fenómeno del doble y su manifestación a través de los espejos. También en 2014, la narradora nicaragüense María del Carmen Pérez Cuadra, publica su cuento, *La mujer sombra*,

⁴ Considerado como uno de los mayores representantes del cuento fantástico hispanoamericano por teóricos como David Roas. (2001). En: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

en donde lo fantástico se maneja de manera muy sutil mediante una mirada en la que la realidad no se asume como tal.

Nuevas generaciones de cuentistas panameños también han abordado lo fantástico en relatos como: *La maldición* de Yolanda Hackshaw (2001), *El acantilado* de Erika Harris (2003), *La intrusa* de Roberto Pérez- Franco (2005) y *Su secreto* de Enrique Jaramillo Levi (2006) que confirman la permanencia del género fantástico en el inicio del nuevo siglo.

Este corto recorrido por la narrativa breve fantástica centroamericana deja en evidencia la tradición que sustenta a los autores contemporáneos del género elegidos para la muestra de este estudio: *Paranoica City* de Mildred Hernández (2003), *Bitácora: Insomnio* de Mauricio Orellana (2007), *Obituario para Rizú* de Eunice Shade (2007), *Sacrofetichista* de Warren Ulloa (2008) y *El hambre del hombre* de Carlos Oriel Wynter Melo (2012) y *Reencuentro* de Kalton Harold Bruhl (2014).

Los criterios para su selección están determinados por su representatividad como una obra fantástica contemporánea centroamericana. Por lo que, además de la frontera geográfica y temporal, sus temáticas y recursos narrativos los colocan dentro de lo fantástico. Los cuentos han sido validados por el ambiente editorial y sus autores cuentan con cierto prestigio dentro del ámbito literario, al tener ya varias obras publicadas.

Apoiado en los autores más representativos de la teoría crítica fantástica, este trabajo se enmarca principalmente bajo las obras de Tzvetan Todorov (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, por ser un texto fundacional para la teoría del género, y en el estudio de Rosalba Campra (2008) *Territorios de la ficción: lo fantástico*, que permite observar la evolución de la crítica sobre este género en particular. Utilizando como referencia estos dos estudios se ha realizado la lectura y el análisis de los seis cuentos de la muestra a partir de cinco categorías: la

presencia del hecho fantástico en las obras, sus temáticas, los recursos narrativos que utilizan, el nivel estructural que plantea y la interpretación de su nivel semántico. La presentación de los resultados permite observar las diferencias y semejanzas presentes en las obras seleccionadas, así como la permanencia y evolución de la tradición del género en la región.

Capítulo 2: Marco teórico

Presentación

Este capítulo nos ofrece un conjunto de herramientas de carácter conceptual que se utilizan para establecer los aspectos a ser considerados en el análisis de los cuentos seleccionados. Organizada en seis partes, la teoría pretende definir algunos términos concretos utilizando como referencia estudios críticos literarios representativos del género y ejemplos de las obras mencionadas en los antecedentes de la tradición literaria fantástica de la región.

Un breve recorrido por el panorama de la teoría del género es necesario, para poner en contexto las obras y autores que han realizado estudios importantes en la crítica de lo fantástico. El primero de los aspectos a estudiar, busca establecer una clasificación del cuento como género literario para detallar las características propias del relato fantástico en particular. Luego se abordan las categorías de lo fantástico y los elementos que lo distinguen de otros subgéneros de ficción. El tercer aspecto a tratar se desarrolla en torno a las categorías temáticas propuestas por Todorov y aquellas que propone Campra. Después se describen los recursos narrativos propios del género. El quinto aspecto es la definición de los elementos estructurales y sus características; y por último se detallan cuestiones importantes a tener en cuenta en el nivel semántico de los textos.

Lo fantástico es un género en el que se ha colocado una gran variedad de tipos de textos literarios. La teoría crítica formal no se dio hasta que Tzvetan Todorov (1981), elaboró su estudio, *Introducción a la literatura fantástica*. Un texto estructuralista que es tomado como referencia para sentar las bases de la teoría sobre la literatura fantástica. Desde entonces el camino que ha recorrido la teoría de dicho género ha variado en perspectivas de análisis, algunas muy lejanas a las propuestas por Todorov.

Alfonso Gregori (2013), en su texto “Las corrientes de investigación en teorías de lo fantástico presente en el hispanismo: estado de la cuestión”, menciona que pueden distinguirse 3 etapas en la estructura de la teorización de lo fantástico en Hispanoamérica. La primera durante la década de los 40 del siglo XX con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, estos dos autores empiezan a plantear aspectos importantes del género a partir de los discursos personales sobre sus obras. La segunda, en los años 50 y 60, con las primeras argumentaciones teóricas de Ana María Barrenechea y de Enrique Anderson Imbert. Estos y algunos otros autores pretendían sacar lo fantástico de los límites impuestos por Todorov en favor de los condicionamientos socioculturales. Finalmente la tercera etapa que, Gregori nombra como *era postodoroviana*, en donde los estudios académicos son más rigurosos, más ricos y variados y donde se produce un intercambio más activo y polémico de teorías europeas y norteamericanas.

Entre los teóricos de esta última etapa aparece, entre otros, Rosalba Campra (2008) con su estudio, *Territorios de la ficción: lo fantástico*. En este texto Campra analiza la evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje así como la naturaleza misma de lo literario en diversos períodos de la historia. Tomando a Todorov como punto de partida, Campra pretende ampliar y profundizar los planteamientos teóricos del género, utilizando como referencia obras fantásticas de autores clásicos y contemporáneos a su época. Logrando actualizar y expandir los principios teóricos de lo fantástico para adaptarse a nuevas realidades.

2.1. El cuento como género literario

Para Lauro Zavala (2002) el cuento es una narración literaria breve que representa una situación particular de un personaje específico. El relato literario (en oposición al relato de tradición oral) tiene sus orígenes hacia mediados del siglo XIX con la escritura de narraciones cortas de Edgar Allan Poe. Si bien la evolución de la narrativa breve ha sido constante, los principales elementos de desarrollo van dirigidos a los diferentes subgéneros que se han derivado de lo que ahora consideramos como el cuento clásico y al que se añade el cuento moderno y el posmoderno. (Zavala, 2002, p. 101-102)

2.1.1. El cuento clásico

Según Zavala este tipo de narraciones de carácter ficcional estructurado tiene su base en la historia que se cuenta, desarrolla una verdad única y central, se organiza a partir de una sorpresa final y mantiene una secuencia en la estructura de principio a fin. Dentro de los subgéneros del cuento clásico el autor menciona algunos como el policiaco, el humorístico, el cuento alegórico, el satírico, la narrativa de horror y el cuento fantástico. (Zavala, 2002, p.105)

2.1.2. El cuento moderno

Al igual que el cuento clásico, el cuento moderno es una narrativa de carácter ficcional, pero su objetivo principal más que construir una historia a partir de un discurso es distorsionar la percepción en función de las sensaciones y de la realidad interior, creando realidades que tienen una lógica que escapa de las causas racionales, provocando una ruptura frente a la tradición clásica. (Zavala, 2002, p. 108)

2.1.3. El cuento posmoderno

Es una narrativa de carácter experimental y metaficcional. Es fragmentario y extraliterario por lo que busca escapar a cualquier clasificación. Su naturaleza es lúdica y autorreferencial. Este tipo de cuento contiene simultáneamente elementos clásicos y modernos. (Zavala, 2002, p. 110)

2.1.4. El cuento fantástico

El cuento fantástico suele tener una estructura clásica pues generalmente tiene un narrador omnisciente y una conclusión epifánica, pero su construcción del espacio y tiempo suele ser moderna, sin embargo, el elemento distintivo es su carácter subversivo y experimental propio del cuento posmoderno. (Zavala, 2002, p.116)

Para Rosalba Campra (2008) la brevedad del cuento, es una necesidad para la literatura fantástica ante el problema del efecto sorpresa y la dificultad de mantener la tensión durante un largo período de tiempo. Por lo que el cuento parece ser su género ideal (p. 177). Ya Borges (1964), mencionaba que el cuento tiene en su esencia los elementos de la literatura fantástica porque debe contar dos argumentos: uno falso, que se indica vagamente, y otro auténtico que se mantiene oculto hasta la revelación final que como conclusión presenta una sorpresa.

2.2. Categorías de lo fantástico

Definir lo fantástico ha sido una de las mayores tareas de la teoría literaria del género. La primera dificultad deriva de la heterogeneidad de las obras que se acogen bajo el término de lo fantástico por encontrarse, de alguna manera, opuestas a la realidad, al entorno o al espacio natural. La crítica ha separado estos subgéneros como categorías buscando aclarar las características propias de cada uno.

El primer intento de definir lo fantástico corresponde a Tzvetan Todorov (1981) quien nota que la literatura fantástica es asociada con otros subgéneros que parecen opuestos a la realidad: la literatura de lo extraño y de lo maravilloso. Para el autor, lo fantástico se encuentra principalmente en el momento en el que el lector duda entre decidir si lo que percibe proviene o no de la realidad (p.15-23). En el cuento *Desvarío*⁵ de Arturo Martínez Galindo (1940), se muestra el momento de duda del que habla Todorov. Un hombre se encuentra a otro en el banco de un parque. Mientras están sentados se acerca una niña a quien el extraño abraza hundiendo la cabeza contra su pecho. La niña corre atemorizada y el hombre lo interroga sobre su comportamiento inapropiado. El extraño empieza a contarle sus amores con una joven a la que no ha vuelto a ver, cayendo poco a poco en una especie de trance que no parece abandonar mientras se levanta y se aleja por el parque. El hombre nota que el extraño ha olvidado su bastón y sombrero. Los recoge y corre para alcanzarlo, pero se topa con un policía que le dice que no hay nadie ahí, entonces el hombre se da cuenta que el bastón y el sombrero que tiene en la mano son suyos. “Un estremecimiento de horror recorre mi cuerpo al notar que en mi mano izquierda, mi solitario sombrero... y torno a temblar por mi pobre razón.” (Martínez Galindo, 2004, p.61)

Sin poder definir si el extraño, en realidad ha estado presente o ha sido producto de la imaginación de este hombre, la duda obliga al lector a replantear toda la situación y establecer sus propias conclusiones.

La segunda categoría propuesta, lo extraño, se presenta como producto de fenómenos que, aunque poco comunes, tienen una explicación verosímil y racional que deja intacta la naturaleza de la realidad, como en el caso de los relatos de horror o los cuentos policíacos (p.24-26). En esta línea se encuentra el relato, *Rosario*, de Lety Elvir (2005), un cuento en el que el protagonista tiene la necesidad de someter a todas las mujeres que conoce y donde la violencia llega a extremos grotescos

⁵ En esta parte del trabajo se mantiene la fecha original de publicación de los cuentos, aunque la mayoría de texto ha sido tomada de antologías que se detallan en la bibliografía.

cuando este, inicia una colección de clítoris y pezones con la idea de quitarle a las mujeres el misterio que las rodea.

En el caso de lo maravilloso, el lector debe admitir nuevas leyes de la naturaleza para dar explicación a los fenómenos presentados, porque se establece desde el inicio su carácter alegórico o simbólico (p. 27-32). La aparición de dioses, ángeles o seres mitológicos, forma parte de lo maravilloso que describe Todorov. Por ejemplo en, *El Ángel pobre*, Joaquín Pasos (1940), introduce este ser mitológico en un pueblo en donde todos los habitantes asumen con normalidad, la presencia de un ángel que arrastra sus alas sucias por las veredas, mientras cuida las flores. La expectación se encuentra en la espera de lo que hará, sin embargo el ángel se niega a realizar alguna acción sobrenatural hasta que es forzado a abandonar el pueblo, dejando como recuerdo de su estancia, la muerte de varios niños. Otro ángel aparece en el cuento de Maurice Echeverría (2006): *Ángeles en rebaja*. Aquí el protagonista visita a una amiga que ha tenido recientemente un bebé. Cuando éste se acerca a la cuna, ve la transformación del niño en un ángel. Ante la sorpresa, el hombre sale del apartamento y mientras recibe una paliza en la esquina del edificio, observa como el ángel le habla sobre dios. Como puede notarse en estas narraciones, no cabe la presencia de la duda sobre un hecho claramente simbólico, y en consecuencia no serían clasificadas como fantásticas sino como maravillosas.

El elemento característico de la duda, pronto será debatido por teóricos como Ana María Barrenechea (1972), en su estudio "Tipología de la literatura fantástica", en donde desestima el sistema de Todorov y propone ampliar el margen sobre la duda e incluir otros recursos que podrían ser más sutiles, pero que crean el efecto de conmoción intelectual y emocional ante la ruptura del orden. Barrenechea define lo fantástico como una violación del orden terreno, natural o lógico a través de hechos a-normales, a-naturales o irreales que se presentan en el texto en forma explícita o implícita. La autora explica que las categorías de Todorov no pueden aplicarse a todas las épocas, como en el caso de la literatura contemporánea, en la que se

construyen géneros híbridos, por lo que propone tres categorías: Lo posible, lo maravilloso y lo fantástico. (Barrenechea, 1972, pp. 391-403)

Lo posible, entendido como todo aquello que entra en el orden de lo natural y lógico. Este es el caso de textos como, *Costumbre prematrimoniales* de Jacinta Escudos (1997), donde una madre acostumbra fingir que duerme, mientras su hijo mantiene relaciones en la misma cama con sus parejas, con la idea de que esto la hace sentir más joven. Si bien, el texto plantea una situación poco convencional e incluso extraña, parece encontrarse en lo planteado como posible.

Lo maravilloso en cambio se ubica en el orden de lo no natural. Su carácter es alegórico y no pretende explicar su origen sobrenatural como los mitos, en donde el lector asume en forma convencional la naturaleza extraordinaria de los hechos narrados.

Barrenechea define lo fantástico como una mezcla del orden natural y no natural. Esta mezcla, según la autora, genera un fuerte contraste y representa la ruptura de lo habitual y su consecuente preocupación por el quiebre de ese orden. Una muestra de este quiebre es el cuento de Roberto Pérez Franco (2005), *La intrusa*. El texto, describe la preocupación de un hombre casado que sueña con una novia de la adolescencia. La presencia de esta mujer, que parece restringida a la dimensión de los sueños, pronto altera la vida del hombre. El autor sugiere al final, que los amantes se han unido en esa otra dimensión, cuando los dos han muerto debido al celo que suscitan estos sueños en sus parejas. La forma en que la dimensión de los sueños repentinamente se introduce en la dimensión natural en un momento determinado de la narración, muestra el carácter de transgresión que plantea Barrenechea como elemento distintivo.

Rosalba Campra (2008), abandona la intención de clasificación y hace notar que las categorías descriptivas de lo fantástico que empezaron a usarse en forma sistemática a partir del siglo XIX, suelen centrarse en la dicotomía entre realista y

fantástico. Sin embargo, la autora hace notar la falta de homogeneidad en estas categorías, porque el relato fantástico tiene la necesidad de representar el orden natural lo más fielmente posible como una condición para crear el efecto de choque entre dos mundos (realidad/fantasía). Para Campra, el género propone, más bien la coincidencia entre un orden con otro, en una frontera que transgrede los límites de dimensiones aparentemente inconcebibles, haciendo uso de lo que Roland Barthes llamó “el efecto de lo real”. En donde se mezclan elementos reales y ficticios con la idea de proyectar un mundo propio que es convalidado por la verosimilitud. (Campra, 2008, pp. 16-22)

El cuento de Guillermo Fernández (2015), *En el zoológico*, logra ejemplificar con claridad lo que anota Campra. Los dos personajes que se encuentran en el bus, los ambientes y las situaciones que se relatan, transcurren dentro de la realidad reconocible, sin embargo hay un elemento que parece escapar a esta realidad, la mención de una mujer invisible cuya presencia se hace cada vez más latente a medida que la trama avanza. Esta presencia/ausencia, mantiene el cuento en una zona indeterminada, una frontera de transgresión que produce inquietud en el lector.

En esta misma línea, Ana María Morales (2008), considera que lo fantástico sobrepasa los límites entre lo sobrenatural y lo maravilloso. Su concepto es bastante amplio, orientándose hacia un tipo de discurso que recorre distintos géneros, épocas, tradiciones e hibridaciones. Morales ve lo fantástico como una subcategoría dentro de un modo de discursivo más general en el que los distintos registros de la irrealidad y lo posible se unen en un campo que refiere a lo mimético y que, por lo tanto, no puede prescindir de la realidad como efecto, puesto que debemos contrastar el fenómeno de lo sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder clasificarlo como fantástico. (Morales, 2008, pp. vii- xix)

Para autores como Jaime Alazraki (2001), la evolución del género permite, a su vez, dividir lo fantástico en dos subcategorías: lo fantástico clásico, en donde el texto hace uso del horror, el miedo y lo feroz como los relatos de *Verónica y otros cuentos*

fantásticos de Rubén Darío (1896); y lo neofantástico, donde el hecho insólito no surge del pánico sino de una nueva percepción del mundo, evidenciando la posibilidad verdades alternativas (pp. 265). En, *Su secreto*, de Enrique Jaramillo Levi (2006), se puede notar esta ausencia de miedo. A pesar de que el texto se desarrolla en torno a la desaparición de un niño, el temor o la presencia de lo macabro no tienen lugar. Los personajes asumen lo insólito con normalidad, adaptándose y asumiendo la nueva realidad que se presenta, colocando el cuento dentro de la clasificación de lo neofantástico que propone Alazraki.

2.3. Categorías temáticas

Borges tenía la opinión que lo fantástico, podía reducirse a cinco temas: Las confusiones y zozobras de la identidad, las interferencias del sueño y la vigilia, los temas del tiempo, el comercio de los hombres con los muertos y las diversas versiones de lo ultraterreno. (Vázquez, 1980, pp.125-134)⁶

La propuesta de Borges no pretendía el rigor de una clasificación científica, pero permite reconocer que los temas de la literatura fantástica parecer converger en algunas ideas centrales.

Todorov (1981), hace evidente la dificultad de separar las categorías temáticas fantásticas de los análisis y estructuras del discurso narrativo de los temas literarios en general. Sin embargo el autor reconoce dos categorías abstractas, que clasifican algunos temas generales de la literatura fantástica.

La primera, agrupa lo que el autor llama, temas del yo. Estos temas se basan en la ruptura del límite entre materia y espíritu, entre el orden físico y el mental como lo conocemos. Los temas de esta categoría aceptan la posibilidad de que se quiebre la separación entre el yo y el mundo externo a través de las metamorfosis y la

⁶ Borges lo menciona en una conversación con María Esther Vázquez en 1964. El diálogo se encuentra en *Borges: imágenes, memorias, diálogos* de María Esther Vázquez (1980). Caracas: Monte Ávila editores.

multiplicidad de la personalidad, la ruptura entre el sujeto y el objeto que permite la transformación del espacio y el tiempo. Otro tema recurrente en esta categoría es la representación del azar, la causalidad particular y el pandeterminismo, es decir la posibilidad de que la suerte tenga incidencia en los hechos del mundo físico. El autor percibe estos, como temas que dependen de la mirada y la percepción de lector y el protagonista, dado que las relaciones que se establecen son puramente mentales. (pp. 59-67) En esta categoría podrían ubicarse los relatos de metamorfosis de Eunice Odio (1968), *Había una vez un hombre* y *El rastro de la mariposa*, en donde la transformación de los hombres se deriva de un proceso de evolución del propio ser, la búsqueda de su propia identidad y de un destino trascendente.

La segunda categoría se refiere a los temas del tú, que tratan de la relación del hombre con el deseo, con su inconsciente. Establecen la acción con el mundo a través de la posesión de los instintos. Estos temas tratan sobre la dinámica del hombre con el mundo que le rodea, de su relación dinámica con otros hombres. Describe una serie de dicotomías que se establecen alrededor de la experiencia de los límites entre el hombre y su ambiente. La sexualidad en relación con la culpa, el deseo relacionado con el mal, la crueldad y la violencia. La ambigüedad en relación con la homosexualidad. El rechazo de la mujer como objeto de deseo en contraposición a la madre o el placer opuesto a la religión (pp.68- 75). El autor nombra a esta categoría temática como los temas del discurso. Un ejemplo de temas de esta categoría es el cuento *El vuelo del ángel* de Dante Liano (1996), donde se reúne la complejidad de las relaciones maternas, el rencor y la violencia.

Rosalba Campra busca ampliar las categorías propuestas por Todorov, al notar que no son homogéneas. La autora, plantea una agrupación de temas, tratando de explorar la infinidad de posibilidades y superposiciones que la literatura fantástica abarca en sus diversos motivos y disyuntivas, proponiendo dos categorías: las sustantivas y las predicativas.

Las categorías sustantivas establecen tres relaciones de oposición que describen la condición del sujeto y sus vínculos con el otro, con el tiempo y el espacio. En la primera relación, Yo/ otro, el sujeto anula su identidad personal y los límites entre él y otros seres, permitiendo la incorporación de elementos ajenos a la propia esencia de modo que es inevitable distinguir uno del otro (p. 34). Este es el caso que se presenta en el cuento, *Con la venda en los ojos* de Ana María Sandoval (1959), en donde una pareja intercambia sus ojos, pues el marido tiene una mirada muy oscura de la vida y su pareja siempre ha logrado ver lo positivo en toda situación. Tras el cambio, él se niega a devolverle los ojos a su esposa, al descubrir las nuevas posibilidades de su condición. Los límites entre la pareja se anulan y el otro se vuelve parte de sí.

La segunda relación, Aquí/ allá, se refiere al espacio y a la posibilidad de que este se disloque, borrando o intensificando las distancias. Múltiples dimensiones parecen converger en un solo punto, rompiendo los límites materiales de la realidad que se percibe (pp. 36-38). Dentro de esta categoría entra la idea del espejo como portal hacia otras dimensiones, un tema muy popular en la literatura fantástica. Entre los cuentos que tratan esta idea del espejo podemos mencionar el texto, *La cara del espejo* de Jorge Luis Oviedo (1983), en donde la protagonista, que suele viajar a través de los espejos queda finalmente atrapada en uno.

Por eso cuando Doña Tina abrió la puerta de la casa se sintió sorprendida de que hubiese bulla en el cuarto de la sala. “Rosaura, sos vos Rosaura”, preguntó con cierta satisfacción. Pero no hubo respuesta. Sólo entonces, como impulsada por una revelación casual. Se le ocurrió ver hacia el espejo. Allí estaba Rosaura, viva y fresca, atrapada para siempre en la memoria del cristal. (Oviedo, 2004, p.95)

La tercera relación propuesta por Campra, se refiere al tiempo cuando este pierde direccionalidad irreversible y se expande más allá de los límites conocidos fundiendo el antes, el ahora y el después, haciendo imposible establecer una referencia temporal sobre los hechos que se describen (p. 39). Un texto que destaca

en esta categoría es del autor Oscar Acosta (1956). Basado en la idea de un hombre que nace viejo y que rejuvenece a lo largo de su vida. Acosta plantea en *El regresivo*, la reversibilidad del tiempo como una posibilidad.

La segunda de las categorías que la autora plantea, las predictivas, hace referencia a las acciones que se establecen en tres ejes opositivos.

El primero, nombrado como concreto/no concreto, podría definirse también como materia en contraposición al espíritu porque presenta una serie de elementos concretos que interfieren en el mundo material que está sujeto a las leyes de la materialidad y que invierten sus características (pp. 40-42). Recuerdos, proyecciones mentales, sueños o alucinaciones traspasan las normas del tiempo y el espacio para incorporarse al mundo concreto o viceversa. El cuento de Ana María Rodas (1996), *Monja de clausura*, se ubica en este eje concreto/ no concreto. En el relato, los deseos y anhelos de las monjas, logran permanecer en las paredes de un convento colonial, pasando hacia el plano material, en donde pueden ser escuchados por la protagonista de esta historia, muchos años después de la muerte de estas mujeres.

El segundo eje, nombrado como, animado/ inanimado se presenta cuando las fronteras entre la realidad y su representación, coinciden. Objetos inanimados que carecen de movimiento y voluntad interfieren peligrosamente en el mundo con consecuencias generalmente fatales (pp. 43- 53). Es común también que en esta categoría se quiebren las fronteras entre la vida y la muerte colocando la acción en un inquietante estado intermedio. Situado en este eje podría estar el texto de Merlitón Barba (), *El cofre de las arras*. El cuento narra las aventuras del capitán Sinegud y los hechos particulares que rodean su vida en el mar. El más curioso de todos ocurre cuando su barco choca contra un artefacto explosivo y toda su tripulación muere, excepto él, que a lo pocos días aparece en la boda de su hija, a quien entrega un cofre con un anillo, como regalo de bodas. Esa misma noche ella abre el cofre y encuentra dentro los dedos que su padre perdió hacía muchos años en un accidente. Es entonces, que ella comprende que su padre ha muerto en la

explosión del barco. Las fronteras entre la vida y la muerte han coincidido por un momento durante esa boda.

Al último eje pertenecen los relatos en los que el límite entre humano, animal y vegetal parece desaparecer. Nombrado como humano/ no humano, aquí se dan transformaciones que por lo general representan el aprisionamiento y la pérdida de individualidad y donde parece mezclarse lo mítico y lo alegórico (pp. 56-60). El cuento, *El hombre que parecía un caballo* de Rafael Arévalo Martínez (1914) describe esta relación. El protagonista de este relato, es testigo de la lenta transformación que sufre este extranjero cuya nariz, le da un aspecto de caballo, lo hace destacarse desde el inicio. Progresivamente el hombre, irá adoptando cada vez más las características del animal ante los horrorizados ojos del narrador.

2.4. Recursos narrativos

Los mecanismos de base para construir el texto fantástico, buscan primordialmente introducir algo inexplicable y provocar inquietud en el mundo de apariencia normal, con el objetivo de revelar que la realidad no funciona como se cree. Ese elemento fantástico cumple la función de modificar las situaciones planteadas, rompiendo la estabilidad y provocando un desequilibrio, que será restaurado al final del relato. Los recursos de la narrativa fantástica están orientados a maximizar este efecto, construyendo una serie de pasos que develen la transición entre un estado y otro para acentuar su carácter de transgresión.

Para Todorov (1981), los recursos narrativos de lo fantásticos cumplen funciones pragmáticas: conmover y mantener el suspenso. El más importante es el que llama, momento de quiebre. Plantea que el relato está construido a partir del inicio como algo estático, que es modificado por la aparición de lo sobrenatural y que esto, provoca la larga búsqueda para restablecer el orden inicial. Sin embargo esta búsqueda tiende a agotarse rápidamente, por lo que el autor debe establecer algunas reglas fijas que inmovilicen las posibilidades y establezcan límites. Otro

recurso importante es la necesidad de restablecer el orden al final del relato, pero produciendo una alteración significativa tanto en la trama como en los personajes, de manera que se haga evidente la modificación que han sufrido. El autor destaca el uso de la ambigüedad como técnica que logra presentar el texto como perteneciente a lo real y a la vez introducir situaciones insólitas que provoquen el efecto de vacilación que se busca. (pp. 89- 93)

Todorov no define con precisión que otros recursos, además de la ambigüedad, están a la mano del autor. Campra agregará dos más: la verosimilitud y la ausencia de causalidad.

Debido a que Campra define lo fantástico como una coincidencia entre órdenes, el uso de verosimilitud es primordial en su estudio. Ya que por definición lo fantástico es inverosímil, es necesario que encuentre formas de validación para proponer su verdad, que sirvan como evidencia de que la transgresión descrita en el relato, se ha llevado a cabo. Algunas de las estrategias que la autora menciona para dar al texto este efecto de verdad, incluyen presentar las voces de otros testigos, que pueden ser personajes secundarios, nombres u objetos que se muestran como evidencia contundente de un hecho sujeto a incredulidad. Otras formas de verosimilitud son hacer referencia a otro texto, nombrar espacios determinados y de conocimiento general e identificar los acontecimientos con fechas o referencias temporales que el lector pueda reconocer (pp. 65- 68).

Uno de los primeros textos fantásticos centroamericanos, *El fantasma blanco* de Froylán Turcios (1929), muestra ya el manejo de la verosimilitud en la construcción de su narrativa: “Al anochecer de un dos de noviembre llegué a La Antigua... Un frío viento azotaba las calles oscuras; y las campanas de todas las iglesias, en sus redobles monótonos y tristísimos, gemían por los difuntos.” (Turcios, 2004, p.33) Ante la revelación final, el autor coloca varios testigos que confirman como verdad lo que el protagonista ha experimentado.

El segundo recurso que nombra Campra es la ausencia de causalidad. La idea de que todos los hechos están sujetos a la relación de causa y efecto se desbarata cuando nos enfrentamos a un suceso que es imposible de comprender según nuestra noción de realidad. Para la autora, la falta de causalidad de un fenómeno, es razón suficiente de lo fantástico. Esta imposibilidad de explicar las causas que le dan origen, crea la sospecha de que existe otro plano de realidad, que provoca terror en los personajes e inquietud en el lector. (p.118)

La autora propone una tipología de estas carencias de causalidad. La más sencilla es no dar explicación alguna sobre el evento que se presenta, puede ocurrir también que se den los efectos pero no las causas que lo explican o la posibilidad de que se nombre ambiguamente la causa sin que existan referencias conocidas para esto.

En el relato de Claudia Hernández (2001), *Color de otoño*, la ausencia de causalidad es el recurso más evidente. La autora describe un fenómeno, a todas luces inexplicable. Una época en el año en que todas las mujeres llamadas Margarita, se suicidan. Los personajes no cuestionan las razones de esta situación ni se sugiere una posible explicación, simplemente se presentan los efectos devastadores de este escenario.

Coincidiendo con Todorov, Campra menciona la ambigüedad como recurso distintivo de lo fantástico, sin embargo la autora considera que su uso va orientado más hacia la construcción del suspenso (p. 136). El no saber, o por lo menos la dificultad de tener acceso a cierta información, crea un horizonte de expectativas propias, que a diferencia de otros géneros de ficción, no son llenados al final, extendiendo los espacios de zozobra indispensables para lo fantástico.

Los silencios que contribuyen a esta ambigüedad buscan dar al relato un carácter incompleto e incierto contribuyendo a la permanencia del enigma al final de la narración y haciendo que el lector se pregunte, qué es lo que se dice a través de lo no dicho. Este recurso se maximiza al final del texto abriendo varias posibilidades como el uso de un final abierto por medio de puntos suspensivos, conclusiones

ilógicas, frase conceptualmente incompletas o la insinuación de que no existen palabras para explicar lo que pasa. Otros textos tienen varias secuencias finales que, en ocasiones se contradicen o plantean un retroceso en el relato hacia su desequilibrio inicial. En, *La poza de la sirena*, Manuel Arguello Mora (1887) lleva la narración por una línea que aparentemente llega a su final, pero luego el protagonista se despierta, replanteando así todo lo que ha sucedido desde su encuentro con la sirena al inicio de la narración.

2. 5. Estructura del relato

Ya en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*,⁷ Alfonso Bioy Casares (1977), enumera los elementos estructurales que se distinguen en el relato fantástico. Desde la descripción de un ambiente inusual que hace referencia al sueño, el quiebre temporal, la aparición de un personaje o un hecho inusual hasta los movimientos e interrupciones de la realidad. Los elementos estructurales de todo relato (la trama, la voz, los personajes y el espacio/tiempo), tienen en el cuento fantástico ciertas características particulares, determinadas por el hecho sobrenatural que propone.

2.5.1. La trama

Irene Bessiére (2001), en su estudio “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, señala que la literatura fantástica no examina la condición de los sujetos sino el enigma de los eventos. Los personajes a menudo son pasivos por lo que el motor del relato es el problema de la naturaleza, de las leyes y de las normas establecidas en la trama a través de la búsqueda de la verdad sobre el acontecimiento que se ha producido. (Bessiére, 2001, pp. 83-85)

En esta misma línea de pensamiento, Todorov plantea que los relatos fantásticos anteponen el desarrollo de la acción sobre la construcción de personajes. Al

⁷ La antología, publicada originalmente en 1940 y corregida en 1975, es la primera compilación del cuento fantástico. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares seleccionaron y editaron la obra, pero este último es el autor del prólogo al que aquí se hace referencia.

comienzo se construye una imagen en la que se puede percibir el movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos y cada ruptura de la situación establecida va seguida de una intervención de lo fantástico, sin que se llegue a producir al final un desenlace satisfactorio porque el sentido no está al final del relato sino que lo atraviesa. (p. 48)

Esto ocurre en textos como *Míster Taylor* de Augusto Monterroso (1959), en donde lo fantástico no se restringe a un momento sino que atraviesa toda la narración, planteando desde el inicio la particularidad de lo que se nos relata. El cuento muestra al inicio el hecho insólito del gusto por coleccionar cabezas humanas del Amazonas, pero a medida que la trama avanza, la narración intensifica las acciones de los personajes en una espiral grotesca que se detiene, cuando finalmente es enviada en una caja la cabeza de Mr. Taylor, la única solución posible, ante el desbordamiento de lo absurdo.

A diferencia de estos autores, Rosalba Campra dirige su atención hacia el tipo de acción que la trama desarrolla, sugiriendo no guiarse por el esquema corriente de acción principal y secundaria sino a la insatisfacción racional y la inquietud como portadoras de la acción. La historia coloca fragmentos en un orden condicionado por el punto final que revela el hecho fantástico y que abre el telón hacia nuevas preguntas. Por lo que las acciones pueden clasificarse en dos tipos: aquellas portadoras de acción propiamente y aquellas que contienen indicios de carácter estático. Al final solo se tendrá la certeza de que se nos han abierto espacios para lo que no reconocemos. (pp. 89, 95, 115)

2.5.2. La voz

La historia siempre es una abstracción que es percibida y contada por alguien, es decir el narrador. Pero en el caso de los relatos fantásticos, la voz es un elemento importante para que se construya la verosimilitud del texto. Para Todorov, los narradores se presentan en estas obras, principalmente en primera persona y los textos que no siguen esta regla se alejan de lo fantástico porque al tener una voz

impersonal, el texto nos aparta de la duda y por lo tanto del elemento fundamental del género. (p. 46)

Los narradores testigo transmiten los hechos desde el yo asumiendo la enunciación o colocándola en un ser de naturaleza idéntica o similar. Sin embargo no siempre es fácil identificar quién es esta referencia porque a veces parece no pertenecer a ningún ser en concreto. En cambio, los narradores omniscientes sugieren que la historia se cuenta por sí misma aunque esta a su vez puede ser solo en apariencia. Álvaro Menén Desleal (1969), desarrolla en el cuento, *El último sueño*, un narrador omnisciente que parece confundirse con el protagonista que trata de determinar si está vivo y ha soñado que ha muerto o si efectivamente está muerto.

Pero no. Junto a ti, cerrados los ojos, tu mujer respira a su vez pausadamente y, a su vez, sueña. *Si la percibo- te dices-; si soy capaz de pensar que sueña, vivo estoy.*

Pero sí. Otra duda; *¿Por qué sé lo que sueña? ¿Por qué participo también yo de las absurdas situaciones, de las increíbles y privadísimas imágenes de un sueño que no es mío...?* (Menén Desleal, 2003, p.29)

Campra amplia este panorama señalando la existencia de textos donde el narrador está formado por una multiplicidad de voces que superponen su testimonio. Menciona que también es posible que se cuente una historia por medio de una serie de testimonios individuales parciales, que fragmentan la información y presentan diferentes versiones sobre un mismo hecho. (pp. 81, 93, 100)

2.5.3 Los personajes

Las relaciones entre los personajes de lo fantástico, tienden a la repetición, que puede darse por medio del contraste, es decir que los personajes son percibidos como partes idénticas de dos términos. Puede darse también la gradación cuando la relación entre ellos permanece idéntica en el desarrollo de la historia o como dos secuencias que comparten elementos semejantes y diferentes a través del

paralelismo. El autor clasifica las relaciones entre los personajes como predicados de base en las que se presentan el deseo/amor, las comunicaciones/confidencias y participación/ayuda; y las relaciones de oposición como el ser y parecer o las transformaciones personales. (Todorov, 1981, pp. 48- 50) En estas parejas de oposición se encuentran los personajes de *El mundo es malo*, de José Coronel Urtecho (1947). El diablo establece un diálogo con un niño, a quien aconseja sobre lo que debe irá haciendo, en una relación de participación/ayuda. Este niño a su vez trata de negociar con otro, llamado Pitirre, los cigarros que ha robado a cambio de un nido de chorchitas, estableciendo una relación de comunicación/confidencias. La última parte de este diálogo se da entre Pitirre y Socorro en una relación de deseo/amor.

Campra no parece preocuparse demasiado por las relaciones que los personajes establecen entre sí, sino por la función de estos como portadores de verosimilitud al relato. Tanto los personajes como el narrador deben reconocer el hecho fantástico como una verdad, para trasladar esa impresión al lector, evitando la conflictividad de que esta verdad pueda ser percibida como una alucinación. (p.99)

Para Elia Barceló (2009), en cambio, lo más importante a destacar en cuanto a los personajes de lo fantástico es que estos deben sufrir el encuentro de este tipo de fenómenos un efecto duradero, que modifique sus acciones y pensamientos de manera significativa. Pero autores como David Roas (2009), señala una posición diferente debido a que los personajes de lo fantástico contemporáneo, no parecen asombrarse nunca ante las situaciones sobrenaturales que se les presentan, estos asumen que la realidad es extraña y absurda, debatiendo la idea de que el mundo es racional y estable y develando la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderla o explicarla. (pp. 40-46)

2.5.4. El espacio/tiempo

Las dimensiones espacio/temporales de los relatos fantásticos tienen la facultad de ser flexibles y permitir fenómenos como el desdoblamiento. La noción del tiempo y el espacio cambia y fluye, permitiendo que se abran otras zonas de la realidad.

El tiempo, que contribuye a la construcción de la tensión gradual y constante, organiza la narrativa como una preparación, más o menor larga que lleva a un desenlace precipitado, mediante la revelación de un hecho. Campra menciona que al llegar a este punto es necesario un reordenamiento en busca de los indicios y de la relación que los une. (p. 80)

Aunque muchas narraciones colocan el evento fantástico al final, esto no parece ser una norma, pues en ocasiones el hecho se presenta al inicio del relato o en forma gradual. El efecto de suspenso y sorpresa sólo es efectivo si se sigue una organización secuencial que involucre un contexto conocido y a la vez un ambiente inusual que prepare la introducción de lo inesperado, permitiendo que este hecho deforme la situación que se describe.

En el relato, *Reunión* de Rodrigo Soto (2006), se muestra la construcción paralela del tiempo y el espacio como una preparación para la revelación final. Dividida en tres secciones, la narración cuenta los detalles de una reunión de compañeros de promoción. En la primera parte, el protagonista se sitúa en el presente, donde describe el salón y los compañeros que han llegado a la reunión. Luego, a través de una elipsis, conocemos la historia de algunos de estos personajes, modificando el tiempo y el espacio de la narración. De vuelta al presente el protagonista trata de recordar algo sobre el compañero del que todos hablan y de su trágica muerte. De golpe, al final se da cuenta que hablan de él. Al llegar a este punto el lector descubre, que al igual que el protagonista, ha pasado por alto los indicios de que el narrador de la historia es un fantasma, por lo que es necesario, iniciar el reordenamiento de las pistas que aparecen en el texto.

2.6. Nivel Semántico

Cuando Jean Paul Sartre (1960), abordó el tema de lo fantástico en su ensayo *Animadab*,⁸ puso su atención en cómo, este género, se usó al inicio para expresar ideas filosóficas o morales a cubierto por ficciones agradables. Con el surgimiento del psicoanálisis, esto ya no fue necesario. En esta transición, lo fantástico se acerca más al hombre a través de sus conductas y la forma en que este se relaciona con el mundo.

Otros autores como Alicia Mariño Espuelas (2009) coinciden en que lo fantástico ha abandonado las visiones fantasmagóricas del pasado para orientarse hacia los fantasmas interiores como fuente de inquietud del ser humano.

Para estudiar el sentido de la obra e interpretar su discurso, Todorov se refiere a tres aspectos concretos: la polisemia de la imagen, el desdoblamiento y las relaciones temáticas. (pp. 76-84)

El autor anota que las imágenes que presenta cada texto no pueden traducirse directamente, pues en ellas existen un juego infinito de posibilidades de significación, que depende de las relaciones que un tema mantiene con otro, por lo que en una misma imagen se establece un proceso de desdoblamiento que otorga diferentes interpretaciones a un mismo texto y que crea una red imposible de descifrar en forma aislada. Por ejemplo el tema de la metamorfosis, sugiere un conflicto de identidad del sujeto, pero en el caso de algunos textos como, *Mutante* de Miriam Bustos (1995), la metamorfosis se observa desde un punto de vista científico, poniendo énfasis en la degradación que el cuerpo experimenta en el proceso de la enfermedad y de la muerte. En este caso entonces, el tema se aleja de las interpretaciones relacionadas con la identidad.

⁸ Sartre usa el cuento *El mundo de animadab* de Maurice Blanchot, publicado en 1940, para abordar sus ideas acerca de lo fantástico. El ensayo de Sartre: *Animadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje*, compara la obra de Blanchot con la obra de Franz Kafka.

La naturaleza polisémica del relato es, para Campora, inherente a lo fantástico debido a los diferentes grados de significación que la narrativa debe construir. La autora agrega otros elementos de estudio al nivel semántico como: la perspectiva y las posibilidades retóricas. (p. 127)

La perspectiva de la situación planteada, se traduce en una actitud de lectura, pues el testigo es guiado por el sistema de valores con el que se identifica el narrador. Las reflexiones sobre el relativismo del conocimiento subrayan la existencia de una doble naturaleza y la ambigüedad de las relaciones. Es evidente que al cambiar la perspectiva de las situaciones que se desarrollan cambia también su significación. Las nuevas combinaciones revelan una realidad secreta que puede abarcar desde simbología política hasta intenciones moralistas. (p. 141) Manuel Galich (1979) en, *El ratero*, permite que su personaje se explique y describa con detalle su gusto por comer ratas, así como la soledad que traen sus gustos peculiares. La perspectiva del protagonista no lo aleja de lo grotesco, pero nos acerca a su sistema de valores para tratar de comprenderlo.

En cuanto a las posibilidades retóricas, la digresión de pertinencia es la más obvia. Este recurso, que relaciona adjetivos aparentemente discordantes, crea una actitud de alerta ante la naturaleza de las cosas y su interpretación. Pero existen otros recursos retóricos más desafiantes como, la sugerencia de que es imposible nombrar los objetos, seres o situaciones porque no existen referentes para lo que se describe o porque su significado está distorsionado (p. 85).

Esta posibilidad de múltiples significados para un término, obliga al lector a reordenar y recodificar el texto, en busca de lo que parece esconderse detrás de las palabras. Boris Zachrisson, en el cuento, *Herenia, la lejana*, sugiere muchas interpretaciones a los diálogos que la pareja establece durante la narración, haciendo casi imposible fijar un significado concreto, pues este parece escaparse de toda definición.

Mirándome indefinidamente, sin asombro por mi insólita aparición, dijo bajo la mirada imprecisable:

-Vienes como desde el tiempo.

Me aterró semejante recibimiento. En realidad habían ocurrido tantas cosas que, en cierto modo, éramos sobrevivientes. En el mismo tono de cansancio agregó:

-¿Dónde estuviste toda esta eternidad? (Zachrisson, 2002, p.55)

Como puede notarse en este breve recorrido por la teoría crítica, la evolución del género fantástico, se ha desarrollado a medida que las obras, como su objeto de estudio, incorporan nuevas características y nuevas posibilidades.

Capítulo: 3 Marco Metodológico

3.1 Presentación

Ahora que se han establecido los conceptos teóricos necesarios para el análisis de las obras tomadas como muestra para este trabajo, es necesario hacer referencia a la definición del problema y los objetivos propuestos. Se considera importante especificar cuáles han sido los criterios de selección de las obras y proporcionar información sobre los autores y su contexto.

3.2. Planteamiento del problema

El cuento es un género popular en Centroamérica, prueba de esto es la cantidad de antologías que, publicadas desde el siglo XX, reúnen obras de los seis países de la región.⁹ En cada una de estas antologías, lo fantástico logra hacerse presente. Pero, contrastando con la presencia de estas compilaciones, se nota la ausencia de investigaciones conjuntas sobre el cuento fantástico. Motivado por este vacío en el estudio de la narrativa centroamericana, se ha elaborado este trabajo que busca revelar la permanencia de lo fantástico en la región y mostrar los recursos que lo componen en la actualidad.

3.3. Objetivo General

Demostrar que el cuento fantástico es un género ampliamente utilizado en Centroamérica desde el siglo XIX, que los autores contemporáneos de la región, continúan abordando lo fantástico para describir espacios, conflictos y dinámicas, como parte de una tradición literaria que se renueva constantemente.

⁹ Evangelina Soltero Sánchez en su estudio *Acercamiento al cuento centroamericano del siglo XX*, menciona doce antologías del cuento centroamericano, publicadas desde la década de 1960 y más de trescientas compilaciones de relatos de países de Centroamérica, algunas más especializadas en ciertas temáticas, en aspectos de género, corrientes literarias o períodos de tiempo.

3.4. Objetivos Específicos

- 3.4.1. Describir las características que constituyen al cuento fantástico centroamericano en la actualidad.
- 3.4.2. Definir un mapa de los autores centroamericanos que han utilizado el modelo narrativo fantástico como recurso en sus cuentos.
- 3.4.3. Establecer una comparación en el uso de las estrategias narrativas que utilizan actualmente los autores para la construcción del género.

3.5. Criterios de selección de las unidades de análisis

Para que los cuentos que se analizan en este trabajo, logren mostrar elementos representativos de lo fantástico centroamericano en la actualidad, fue necesario establecer algunos criterios de selección.

El primero de estos criterios, buscaba establecer una frontera geográfica en la que se incluyeran los seis países, que tradicionalmente se consideran centroamericanos: Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. Belice no ha sido tomado en cuenta en esta delimitación, debido a que en todas las antologías consultadas no aparecen autores beliceños, quizá uno de los factores que determina esta ausencia, sea el idioma.

El segundo criterio refiere al límite temporal. Ya que este trabajo busca acercarse a los relatos contemporáneos, ha sido necesario que las obras analizadas hayan sido publicadas recientemente, por lo que el período de 2003 a 2014 en donde se encuentran, puede proporcionarnos características de lo fantástico en lo que va del siglo XXI.

Además de los dos criterios mencionados anteriormente, ha sido necesario garantizar de alguna forma la calidad de las obras seleccionadas. Teniendo en

cuenta esto, se ha buscado que los relatos pertenezcan a autores que, cuenten al menos con dos obras publicadas, de modo que su trabajo esté presente en la región y haya sido de alguna forma validado en el ámbito editorial o académico.

Aunque la cuestión de género no es un elemento de análisis en esta investigación, dentro de selección se han incluido dos autoras en vista de representar a las escritoras del género fantástico en la región.

Finalmente se ha pretendido mostrar la diversidad de temáticas y recursos narrativos presentes en el territorio centroamericano, por lo que los textos fueron seleccionados teniendo en cuenta la variedad en estilos, discursos y técnicas que desarrollan.

3.6. Definición de las unidades de análisis

El estudio se basó en el análisis de seis cuentos, uno por cada país de Centroamérica. Con la idea de presentar una mirada contemporánea del género, las obras que forman la muestra aparecieron publicadas entre 2003 y 2014. Aunque algunos de los textos son inéditos se encuentran en antologías de la región. A continuación se presenta información sobre los autores y un panorama de su obra.

3.6.1. *Paranoica City*

De la narradora guatemalteca Mildred Hernández, nacida en la ciudad de Guatemala en 1966. Hernández ha publicado las obras: *Orígenes* (1995), *Diarios de Cuerpos* (1998) y *Paranoica City* (2003). Su obra además ha aparecido en varias antologías y revistas literarias de la región. El cuento *Paranoica City* fue publicado en su obra homónima y tomado de la antología *Ni hermosa ni maldita, narrativa guatemalteca actual* (2012).

3.6.2. *Bitácora: insomnio*

Escrito por el narrador salvadoreño Mauricio Orellana (1965), ganador del premio Mario Monteforte Toledo en 2010. Orellana es autor de las obras: *Ciudad de Alado* (2009), *Heterocity* (2011), *La dama de los velos* (2011), *Te recuerdo que moriremos algún día* (2011), *Kazalcán* (2011), *Los últimos días del sol oculto* (2011), *Un día cualquiera* (2013), *Cerdo duplicado* (2014) y *La mala teta* (2014). El cuento *Bitácora: insomnio* fue publicado en la antología *Tiempo de narrar* (2007).

3.6.3. *Reencuentro*

Del autor hondureño Kalton Harold Bruhl (1976), quien ha ganado varios reconocimientos como el Certamen Centroamericano de novela corta con su obra *La mente dividida* en 2014, el premio Sexto Continente de relato y el premio Nacional de Literatura Ramón Rosa en 2015. Entre sus obras publicadas se encuentran: *El último vagón* (2003), *Un nombre para el olvido* (2014), *La dama del café y otros misterios* (2014), *Donde le dije adiós* (2014), *La mente dividida* (2014), *Sin vuelta atrás* (2015). Su obra ha aparecido frecuentemente en varias antologías entre las que se encuentra *Relatos fotoeróticos* (2014), de donde se ha tomado el texto *Reencuentro*.

3.6.4. *Obituario para Rizú*

La autora Eunice Shade, de nacionalidad nicaragüense aunque nacida en México en 1980, ha fundado varias revistas literarias como *El pozo del paroxismo* y *Literatósisis*. Ha publicado las obras: *El texto perdido* (2007), *Escaleras abajo* (2008), *Espesura del deseo* (2012) y *Doble línea continua* (2014). El texto *Obituario para Rizú* fue publicado en la antología *Tiempo de narrar* (2007).

3.6.5. *Sacrofetichista*

Del autor costarricense Warren Ulloa (1981), director de la revista *Literofilia* y ganador del Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de 2011. Es autor de las obras: *Finales Aparentes* (2008) y *Bajo la lluvia Dios no existe* (2011). El cuento *Sacrofetichista* fue publicado originalmente en *Finales aparentes*, pero fue tomado de la antología *Un espejo roto, Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana* (2014).

3.6.6. *El hambre del hombre*

Escrito por el narrador panameño Carlos Oriel Wynter Melo (1971), autor de los libros de cuentos *El escapista* (1999), *Desnudos y otros cuentos* (2001), *El escapista y demás fugas* (2003), *Invisible* (2005), *El niño que tocó la luna* (2006), *El escapista y otras reapariciones* (2007), *Cuentos con salsa* (2008), *Vivir donde América* (2010), *Mis mensajes en botellas electrónicas* (2011) y la novela *Nostalgia de escuchar tu risa loca* (2013). El cuento *El hambre del hombre* fue publicado originalmente en la antología *Cuentos del hambre* (2012) y tomado de la antología *Un espejo roto, Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana* (2014).

3.7. Definición del método de estudio

La base teórica principal de este trabajo, está planteada por los estudios sobre la literatura fantástica, realizados por Tzvetan Todorov (1981), *Introducción a la literatura fantástica* y *Territorios de la ficción: Los fantástico* de Rosalba Campra (2008).

Tzvetan Todorov, fue un lingüista, historiador, crítico y teórico literario nacido en Bulgaria y nacionalizado francés. Realizó su tesis doctoral sobre la obra *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos en la que hizo un análisis literario orientado a la lingüística y el estructuralismo. Su trabajo pasó a la narratología, la teoría simbólica e interpretación. Finalmente sus estudios se centraron en aspectos más cercanos a la sociología. En 2008, recibió el Premio Príncipe de Asturias en Ciencias Sociales. Su obra, *Introducción a la literatura fantástica* fue publicada originalmente en 1970 y es considerada el primer estudio sistemático sobre este género literario.

Rosalba Campra, narradora y teórica literaria. Obtuvo su doctorado en la *Universidad La Sapienza* de Roma con una tesis sobre el modelo narrativo en los cuentos de Cortazar. Ha publicado dos novelas, tres libros de cuentos y una gran cantidad de ensayos sobre teoría literaria sobre ficción entre los que se puede mencionar: *Anaquel de microficcionario*, *La medida de la ficción*, *Un espacio para fantasmas* o *Al borde del mito*. Su obra, *Territorios de la ficción: lo fantástico* fue publicado originalmente en 2008. Esta, pretende ampliar el estudio de los elementos de lo fantástico, teniendo en cuenta la evolución de las obras del género.

Usando estas dos obras teóricas se han establecido cinco aspectos para analizar en los textos seleccionados en la muestra. Estos aspectos son: presencia del hecho fantástico, categorías temáticas, recursos narrativos, estructura y nivel semántico. Una vez realizada la primera lectura de los relatos, se analizó la forma en que estos cinco aspectos construyen cada una de las obras. A continuación se compararon los elementos y estrategias narrativas de los cuentos para determinar sus semejanzas y diferencias, así como la influencia de la tradición del género y su evolución.

3.8. Alcances y límites

Como generalmente sucede con un estudio panorámico, este no integra todas las obras adscritas al género, en Centroamérica, y por tanto, la visión del cuento fantástico que se muestra en este trabajo podría ampliarse más allá de los seis relatos escogidos. Sin embargo la muestra pretende establecer un referente de la literatura fantástica de la región.

Es claro que algunos autores muy reconocidos en el género han quedado fuera, como es el caso Claudia Hernández de El Salvador.¹⁰ Conocida por incursionar con frecuencia en el género fantástico, esta y otros autores ya han sido objeto de estudio por parte de la crítica a través de ensayos académicos o artículos sobre algunos de sus cuentos. Por eso, se ha considerado estudiar otros relatos, buscando darlos a conocer y realizar algún nuevo aparte crítico, a través de su análisis.

¹⁰ De Claudia Hernández puede mencionarse el ensayo de José Pablo Rojas González: “Hechos de un buen ciudadano de Claudia Hernández: la naturalización de lo fantástico” y “La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: un estudio sobre *Color de otoño* de Claudia Hernández” de Virginia Caamaño Morúa.

Capítulo 4: Presentación y análisis de resultados

4.1 Análisis de los textos

En esta parte del trabajo se encuentran los análisis de los relatos de la muestra. Para facilitar la lectura del análisis individual de cada narración, se presenta una síntesis de los textos. Luego se examinan en los cuentos, los cinco aspectos establecidos en la metodología: presencia del hecho fantástico, categorías temáticas, recursos narrativos, estructura y nivel semántico. A continuación se presentan los resultados con ayuda de algunas tablas de comparación.

4.1.1. *Paranoica city*

Mildred Hernández (Guatemala)

Una pareja escucha por la noche ruidos de un intruso dentro su casa. La pareja se levanta y descubre entre las sombras, la silueta de alguien que remueve las gavetas de la cocina. El esposo saca un arma y dispara contra el intruso causándole la muerte. Tras una breve discusión deciden deshacerse del cuerpo. Lo suben al auto y después de manejar por un tiempo llegan a un barranco a donde bajan para dejar el cuerpo oculto entre los arbustos. Cuando sube para marcharse descubren otro cuerpo dentro del baúl del carro. Toman el otro cadáver y repiten la operación. Finalmente regresan a su casa a dormir.

Si nos remitimos a la teoría crítica es fácil identificar el momento en el que ocurre lo fantástico. Ana María Barrenechea lo llama “el efecto de conmoción intelectual y emocional” este se presenta en el instante que un cadáver aparece en el baúl del auto en medio de la nada a mitad de la noche. Esta conmoción, que toma desprevenidos no solo a los personajes sino también al lector es producto de una construcción cuidadosa que ha preparado el terreno a través de indicios de que este acontecimiento no tiene una explicación lógica: “No había luna y el sitio parecía

desierto”, “observaron con detenimiento hacia todos lados. Nada.” o “Estaban seguros que nadie los había visto.”

Es decir nos enfrentamos a lo que Barrenechea llama una situación a-natural y a-normal. Pero quizá lo que tiende a mantener la inquietud en el lector es la aparente naturalidad que muestran los personajes ante este hecho sobrenatural y sus reacciones incongruentes.

Al referirse a la temática del cuento es sencillo ubicar el texto en uno de los dos grandes temas que plantea Torodov, la relación del hombre con su entorno, que en este caso se ve prolongada hacia una experiencia límite que parece acabar con las fronteras de tiempo y espacio y permitir que un cuerpo surja de la nada en un momento preciso.

Los límites de la realidad que se perciben, aparentemente desaparecen en el momento en que múltiples dimensiones convergen en ese punto entre el aquí y el allá evidenciando una de las categorías sustantivas de oposición que plantea Campra. En este mismo sistema podemos ubicar también la dicotomía entre yo y el otro que es parte del juego que se establece en el discurso entre el esposo y el intruso, planteando dos posiciones antagónicas que se encuentran en un punto de convergencia. “Pensó como en un destello que si le hablaba este podría atacarlo, así que sin pensarlo más, cuando lo tuvo en la mira, le disparó dos veces en la espalda.” (Hernández, 2012, p. 101) Si bien el texto no plantea en ningún momento la posibilidad de que estas dos personas se fundan, de algún modo han establecido una conexión que modifica su propia identidad. “¿Querés que por esta basura me vaya a la cárcel?” (Hernández, 2012, p.106) pregunta el esposo a su pareja al momento que deben tomar una decisión sobre las acciones a tomar y que determina todo el curso de la historia.

En la construcción cuidadosa de los indicios pueden mencionarse la mayoría de recursos narrativos propuestos por la teoría, pero es la verosimilitud la que juega un

papel fundamental en la disposición de los indicios y escenarios que preparan el terreno para la revelación del hecho fantástico. Este efecto de realidad se apoya en la descripción de las acciones de la pareja, en donde, mediante el uso del lenguaje coloquial, el texto nos acerca a la cotidianidad de un matrimonio en una situación extraordinaria:

- *No recuerdo si cerré la puerta con llave. ¿Y si los niños se despiertan y lloran?*

-*Hacé sho querés. Ya te dije que va a pasar nada.* (Hernández, 2012, p. 112)

Otro claro elemento de verosimilitud es la referencia a los lugares, recreando el ambiente de la clase media de una sociedad paranoica. Es curioso notar que el único nombre que se identifica en el texto es el barranco donde piensan ir a tirar el cuerpo, colocando la paranoia de la ciudad en un espacio específico. Esta misma es la situación de las acciones, descritas con datos minuciosos que podrían parecer insignificantes, pero que tienen la función de colocar al lector en un contexto habitual que da la sensación de familiaridad con un entorno cotidiano reconocible.

Ya en la cocina, sin hacer el menor ruido, el hombre levantó el cuerpo del piso, mientras la mujer iba abriéndole las puertas hasta que finalmente llegaron al garaje. Ella abrió el baúl del BMW y sintió el golpe del cuerpo sin vida en la alfombra del carro. (Hernández, 2012, p. 110)

Pero que también recalca la ausencia de otras personas en el lugar donde se encontraba el auto, reafirmando la naturaleza fantástica del acontecimiento. El tiempo es otro elemento que contribuye al efecto de realidad, pues está determinado con exactitud, “El barranco era profundo y tardaron unos veinte minutos en llegar a su centro.” (Hernández, 2012, p. 105) Sin embargo todos estos indicios espacio temporales que parecen orientar la narración hacia lo real, son abandonados momentáneamente en el instante en que se produce el hecho fantástico y retomados de nuevo antes de que el autor concluya el relato.

El segundo recurso al que se hace referencia es el uso de la ambigüedad. Esta se aplica en el texto principalmente sobre la identidad de los personajes, la ausencia de nombres en los personajes a quienes se identifica como el esposo y su mujer. Esta ambigüedad crece cuando se hace alusión al intruso, de quien no tenemos descripción física alguna que pueda ubicar su género, constitución o algún otro elemento de referencia: “Cuando llegaron al fondo tiraron el bulto, se sacudieron la ropa y se vieron con alivio.” (Hernández, 2012, p.114) Los silencios también abarcan sus acciones, la ausencia de antecedentes sobre las razones por las que esta persona está en la casa o sobre sus intenciones, son descritas solo desde la perspectiva paranoica del esposo y su versión subjetiva. Pero el elemento más notorio de esta ambigüedad se presenta en el final aparentemente inconcluso que no permite que el lector logre cerrar la historia de manera satisfactoria y que plantea más preguntas que respuestas.

Esta aparente ausencia de explicaciones lógicas está ligada a otro recurso narrativo que Campra nombra como ausencia de causalidad. Tres momentos de la narración son susceptibles a una necesidad de causa: la entrada del intruso a la casa, en el que la autora deja que los personajes explique sus razones aparentes para el desarrollo de sus acciones. El segundo y más inquietante es la aparición de un segundo cuerpo en el baúl del carro, para el cual el texto no se aventura a especular dejando al lector esta tarea. El tercer momento se da cuando los personajes parecen no cuestionarse demasiado la razón de este hecho a toda luz inusual. En este punto los personajes podrían establecer una serie de causas por las que ha aparecido un segundo cuerpo en el baúl de su carro, pero no lo hacen, extendiendo la incertidumbre al campo de sus acciones:

La mujer empezó a sollozar con un gemido seco, sin lágrimas.

- *Callate y agarralo de los pies- ordenó el hombre olvidándose de hablar suave. Su voz era un imperativo ineludible.*
- *Un, dos, tres, ya- dijo él levantando el cuerpo, sacándolo del carro con ayuda de su mujer y tirándolo a un lado. (Hernández, 2012, p.114)*

Al analizar el nivel estructural del texto se encuentra una trama basada en esperas y tensiones. Al inicio se produce un quiebre en la estabilidad que los personajes experimentaban y que buscan restablecer a través de sus acciones. El suspenso parece ser el tono de la obra, al irse incrementando la tensión en torno a la posibilidad de ser descubiertos la narración da un giro inusual que modifica la trama. Un segundo quiebre se produce cuando el problema inicial parece resuelto, se han deshecho del cuerpo del intruso, pero aparece otro cadáver. Es precisamente después de este momento, el evento fantástico, en que el orden inicial es restablecido devolviendo a los protagonistas a la estabilidad inicial.

La voz del texto es compartida por dos entidades, por un lado un narrador omnisciente y por otro los mismos personajes que intervienen en la narración a través de diálogos. El narrador omnisciente parece ser un alter ego del personaje de la esposa, de la que con mayor frecuencia cita los pensamientos y emociones, no obstante su voz se limita a ciertas acotaciones imparciales de las acciones que desarrolla la pareja. Los diálogos, en cambio, llevan el peso narrativo de la trama, lo que permite establecer los hechos a partir de las voces de los testigos y que refuerza la naturaleza presencial de la narración:

- *¿Qué pasó?- dijo, y escuchó su propia voz a punto de estallar en llanto-
¿Estás bien?*
- *Sí. No te preocupés, pero creo que maté al maldito- dijo el hombre acercándose y dándole un puntapié al cuerpo tendido en el suelo.*
(Hernández, 2012, p. 110)

La mujer y el marido, funcionan como personajes opuestos/complementarios que dejan ver no solo el desarrollo de la trama sino la dinámica de la relación de poder establecida por la pareja, en la que el hombre domina en un principio y ante la modificación producto del hecho fantástico la dinámica cambia en favor de la mujer, alterando la mecánica de la relación:

- *Agarrale los pies. Yo voy a sostenerlo por arriba. Caminemos un poco y lo dejamos entre los matorrales de aquel lado- dijo él.*

- *No- dijo ella-. Allí lo van a encontrar rápido. Mejor bajémoslo al barranco. Hasta el fondo.*
- *Que lo dejemos ahí, te digo-. El hombre estaba exasperado.*
- *Si empezamos esto- murmuró ella decidida- terminémoslo bien. Si no lo bajamos me voy ahora mismo.* (Hernández, 2012, p. 113)

En cuanto al tiempo la obra presenta una estructura continua, organizada en una preparación que lleva al desenlace precipitado luego de la revelación del hecho sobrenatural. Este se detiene y parece transcurrir con más lentitud en ciertos momentos de tensión, pero en otros parece fluir impulsado por esta misma tensión hacia una resolución que no llega y que coloca al lector en una posición de incertidumbre.

En el estudio del nivel semántico de la obra las posibles interpretaciones del texto pueden ser muy variadas. La primera, orientada hacia lo que Torodov llama la polisemia de imágenes, muestra cuatro aspectos notables. El lenguaje hace uso de digresión de pertinencia en términos como “higiénica salvación” y “el barranco quedó en un punto lejano en la memoria”, multiplicando los significados de las expresiones. En cuanto a las perspectivas, el texto plantea la imposibilidad de comunicarse y reconocerse en el otro, quien no es visto como persona, sino como una cosa, como un problema. La manera en que se juzga la realidad es solo desde el contexto propio, en el que el otro es un intruso que no logra ser reconocido como uno de ellos. Al referirse al orden secuencial es evidente que los personajes no reaccionan de la manera en que el lector esperarí. La preocupación del esposo por su camisa al final del cuento parece ser incongruente. Por último, esta polisemia abarca también el aspecto lógico en el que la paranoia juega un papel importante como presencia constante en la dinámica de las acciones.

La segunda posible interpretación del texto se dirige hacia las relaciones temáticas en las que el relativismo ante la ausencia de culpa o de remordimiento podría orientarnos en dirección a una serie de reflexiones sobre la sociedad actual. Una de ellas indudablemente podría plantear la lucha de clases y el problema de la otredad,

como catalizadores de la trama y las acciones de los personajes. La otra podría dirigirse hacia la automatización de la cotidianidad y la escala materialista de los valores de la sociedad, en la que las cosas tienen mayor valor que las personas:

- *Es una barbaridad- dijo el hombre mientras con parsimonia se desvestía sentado en la cama-. No me fijé y me puse esa camisa que me gustaba tanto.*
 - *No te preocupés- dijo la mujer y dormitando- mañana te compro otra.*
- (Hernández, 2012, p. 115)

4.2 *Bitácora: insomnio*

Mauricio Orellana (El Salvador)

Nora tiene dificultades para dormir debido a que ha comido demasiado. Escucha a través de la pared un quejido en el apartamento de al lado. Trata de ignorarlo pero el quejido se repite. Ante la curiosidad del hecho decide ir a ver qué sucede. Encuentra en la vecindad a una anciana que parece sufrir de terribles dolores. Se sientan a conversar y Nora empieza a sufrir de un dolor agudo en el vientre, pierde la consciencia y al despertar nota su cuerpo diferente. Se ve a sí misma caminar tranquilamente en el apartamento mientras el cuerpo en el que ahora habita se convulsiona con los más espantosos espasmos.

La categoría de lo fantástico a la que pertenece este texto es posiblemente la que más inquietud causa al lector pues abarca lo que Todorov analiza como el replanteo de las leyes naturales a través de una metamorfosis. Un cuerpo que cambia de un ente a otro muestra la ruptura de los límites de la identidad, pero también lo que Campra define como la coincidencia de un orden con otro en una frontera que transgrede los límites dimensionales aparentemente inconcebibles, en este caso presentando un desdoblamiento de la identidad del sujeto. El cambio se produce paulatinamente pero la revelación de este suceso inconcebible se coloca al final de la historia, obligando al lector a replantar todos los elementos del texto desde su inicio:

Pese al insomnio que se le metió en la cama desde bien temprano, en el apartamento vecino, alguna otra Nora se ha levantado y duchado para ir al trabajo. Ahora sale al pasillo. Camina. Vuelve a la puerta vecina casi con desprecio. Se detiene un instante al escuchar un quejido sordo al otro lado (¿el último?, ¿el más profundo de su antigua vida?), y sigue caminando imperturbable hacia la calle. (Orellana, 2007, p.164)

La temática de la transmutación tiene un sitio importante en la tradición narrativa del género, pero en este caso el texto plantea varias interrogantes acerca de este hecho particular. Una de ellas es la posibilidad de estar frente a un fenómeno de espejo, es decir, que los dos personajes sean manifestaciones de un mismo ente en dimensiones temporales diferentes, en cuyo caso estaríamos en la categoría temática de oposición que Campra nombra como aquí/allá. Otra posibilidad es que nos encontremos frente un fenómeno de alteridad en el que la segunda Nora esté en busca de un nuevo cuerpo para habitar, lo que podría colocar la narración en la categoría yo/otro. Una tercera posibilidad es que la narración describa un sueño o alucinación que ha traspasado los límites de su dimensión entrando en la realidad tangible, y colocando el relato en la categoría predictiva de lo concreto/no concreto. El autor coloca el texto en una encrucijada en la que el lector podría tomar cómodamente cualquiera de estos caminos.

La dificultad de clasificación temática del texto descansa en los recursos narrativos que constituyen el discurso del cuento. En el uso de la verosimilitud el autor utiliza el humor no solo como efecto de realidad sino también como distractor, esto hace que el lector se encuentre menos preparado para los hechos que se van desarrollando mientras avanza la narración. Como cuando Nora batalla contra el insomnio y los quejidos del apartamento vecino, "Resultado final: Nora, cero; quejidos de al lado, dos." (Orellana, 2007, p.161) Esta misma función desarrollan las referencias intertextuales que anclan el cuento en un contexto real y reconocible, en el que las descripciones de los dos ambientes en donde se desarrollan las acciones remiten a espacios familiares y cotidianos. Casi todos los elementos de

verosimilitud se presentan al inicio del relato en donde reina un tono relajado que se va perdiendo gradualmente mientras la trama avanza: “Una noche despierta sobresaltada, Eso de comer pizza a la hora de leer Génesis y Proverbios, y luego dormir, es paso seguro hacia las pesadillas.” (Orellana, 2007, p.161)

En la segunda mitad del texto el recurso que predomina es la ambigüedad. El hecho de que el segundo personaje responda al mismo nombre que la protagonista acentúa la sospecha. El personaje de la Nora anciana, que se queja de un dolor indeterminado, se encuentra encadenada a una silla vieja y sorprendentemente no parece darle importancia a su condición. Los silencios se acentúan en el momento en que el estado físico de este personaje parece empeorar:

Nora se levanta preocupada al verla padecer la repentina crisis. “¡No hay tiempo!”, alcanza a decirle la anciana en medio de una contorsión de rostro. “¡Dame la mano!”

Casi al mismo tiempo en que Nora obedece, un cólico masivo empieza a insuflarle, en las tripas, un dolor con intensidad de cinco cálculos vesiculares (...) bestial eructo, fognazo verde y al suelo. Cinco horas inconsciente. (Orellana, 2007, p.163)

Es aquí cuando la joven Nora pierde la conciencia y la narración se detiene por completo en una elipsis que dura, según el narrador, cinco horas y que expulsa por completo el efecto de realidad del relato colocando a la protagonista y al lector en una posición precaria sobre los acontecimientos que cierran el cuento. Este período de inconciencia constituye el elemento fundamental de ambigüedad en el relato sobre el cual se construye no solo el momento sobrenatural, sino que le da al texto el carácter de incompleto e incierto que contribuye a la permanencia del enigma sobre lo que ha acontecido.

El uso de lo no dicho nos remite a la ausencia de causalidad. La obra no da explicación ni de la causa, ni del efecto de esta transformación quizá porque no existe una referencia conocida de lo que ha ocurrido o porque se trata de un hecho

que escapa a nuestra comprensión, lo cierto es que la falta de causalidad en este caso confunde e inquieta al lector. El texto deja entrever que esta misma confusión derriba la identidad de la protagonista a tal punto que no es posible definir con precisión quién es personaje que agoniza en el piso y quién el que se marcha a trabajar al día siguiente.

Al abordar el nivel estructural de la obra, la estabilidad planteada en el inicio de la trama se pierde gradualmente en un proceso de modificación marcado por el suspenso y el abandono de la realidad. La construcción de esta intensificación narrativa es paulatina, por lo que el lector que al inicio recibe solo indicios es sumergido vertiginosamente en un silencio en el que se produce un cambio drástico en la esencia de los personajes y del relato. Este momento, que no aparece en la narración, viene precedido de un acto violento irracional que estalla de manera imprevista.

El narrador constituye en este punto un elemento decisivo como testigo presencial. Esta voz se presenta en gran parte del texto en tercera persona, como un narrador omnisciente parcial, pues desconoce algunos de los aspectos de la trama. Aunque es curioso notar que al inicio de la narración se dirige al lector directamente acentuando el tono jovial de cotidianidad que pronto desaparece: “Te preguntarás que hace Nora para defender su soltería. Te lo diré.” (Orellana, 2007, p.161)

La trama se desarrolla con base en las acciones y no tanto en el desarrollo de los dos personajes que son descritos en pocas líneas al inicio para verse desdibujados por una realidad alterna. La primera Nora es una joven aquejada por el insomnio y el malestar estomacal, la segunda es una anciana decrepita que se queja de un dolor de pecho en la silla de su sala. Como puede notarse se trata de una pareja de personajes en repetición de contraste que se ven unidos por dos únicos elementos: el nombre y el dolor que les aqueja. Pero los indicios pronto nos dirigen a plantear la posibilidad de que se trate de la misma persona en dos momentos de una sola vida. Las alusiones sugieren también que podría tratarse de un sujeto que roba el

cuerpo de una mujer más joven, la certeza en cuanto a las identidades no queda establecida por lo que el relato requiere que sea el lector quien haga su propia interpretación de los hechos:

Vuelta y vuelta en la cama. Brazo entumecido. Acidez estomacal. La mente al galope. Finalmente un cigarrillo. De pronto el quejido vecino cobra vida y se vuelve al principio una voz, y de inmediato un nombre. ¿Su nombre? De un salto se incorpora, acomoda su aparato auditivo derecho en la pared compartida y: “No-ra”, cae sentada en la cama. (Orellana, 2007, p. 161)

Para lograr esta compleja construcción, el manejo del tiempo es fundamental. La mayor parte del tiempo en el relato lo constituyen las cinco horas que Nora pasa inconsciente y que están fuera de la narración. El resto del tiempo se compone de tres momentos, aquel en el que Nora lucha con su insomnio, cuando visita a la anciana y cuando despierta luego de la transformación. La elipsis constituye el relato secreto del texto, después del cual nos enfrentamos a una revelación final que obliga al reordenamiento de la narración desde el inicio pretendiendo llenar los agujeros en la realidad alterna que se nos presenta:

Despierta. Un hálito verdoso le rodea el cuerpo: lo degenera un intenso dolor en el pecho. Estás sola. Se vuelve a ver las manos y las manos son unos racimos marchitos encadenados al sofá vencido de la habitación de al lado. La silla rústica de enfrente, que en momento de la madrugada, ella misma ocupó, está vacía. (Orellana, 2007, p. 163)

El nivel semántico de la obra es muy rico en polisemia de imágenes, primero a nivel del lenguaje, donde la multiplicación de significados se deriva del uso particular de ciertos términos, “anciana fluorescente”, “hálito verdoso” y sobre todo la frase: “yo también me llamé Nora”, que sugieren la naturaleza sobrenatural del segundo personaje y el fenómeno de desdoblamiento como posible explicación. Esta polisemia abarca también la perspectiva de los personajes quienes se confunden en una coexistencia difusa que bien podría ser producto del insomnio o de un sueño vívido alterado por la indigestión. Lo cierto es que la polisemia de perspectivas cierra

el relato con la imposibilidad de reconocer las identidades y los cuerpos que estas habitan.

La lógica del texto parece descansar sobre una frontera inestable, que establece situaciones que escapan a nuestra comprensión, porque los personajes no reaccionan de la manera esperada ante hechos claramente perturbadores evidenciando la presencia de otra lógica que escapa a nuestro conocimiento:

Nora observa sorprendida, por entre el verdor incandescente que emana con dispares efluvios el cuerpo de la otra Nora, que los brazos y piernas de la anciana están encadenados al sofá: grilletes de espesor considerable le impiden casi cualquier movimiento. A la mujer parece divertirla el observar la sorpresa que paren los ojos de Nora. (Orellana, 2007, p. 162)

El carácter ambiguo del texto abre las interpretaciones a un sinfín de posibilidades que se han tratado en discursos relacionados con la pérdida de la identidad, la alteridad y la naturaleza del alter ego, pues como se ha mencionado anteriormente, el desdoblamiento ha sido un tema predominante en la literatura fantástica hispanoamericana, esta metamorfosis, al igual que tantas otras, revela la radical inestabilidad de la identidad humana, así como la amenaza que esto supone. El aporte de esta obra lo constituye la riqueza del juego narrativo en el que el lector es un sujeto activo que debe actual como cómplice de lo imposible.

4.3 Reencuentro¹¹

Kalton Harold Bruhl (Honduras)

Un hombre recibe inesperadamente la visita de una antigua compañera de colegio. Samantha, la mujer, de la que él ha estado enamorado hacía mucho tiempo, se nota arrepentida por haberlo tratado siempre tan mal por lo que busca recompensarlo por medio del sexo. El hombre, que al principio cree estar en alguna especie de broma, finalmente acepta y mantienen relaciones durante toda la tarde. Cuando ella se va él decide investigar sobre la vida de esta mujer, para descubrir con asombro que ella, tras un aparente suicidio, ha sido encontrada muerta. En ese momento el hombre recibe la llamada de su amigo Carlos, que le cuenta que la mujer de la que ambos estaban locamente enamorados en el colegio, está justo en ese momento en la puerta de su casa haciéndole una proposición.

La antigua historia de la incursión de un fantasma en el plano de la dimensión material se ve enriquecida, en este caso por la fusión de varios géneros y estrategias discursivas en una narración irónica y lúdica, con una fuerte influencia cinematográfica y tintes de cuento erótico. Ninguno de estos elementos da indicio de la aparición de lo fantástico, por lo que su efecto al final del relato es más notorio. El cuento no deja duda sobre lo que ha ocurrido, más bien reafirma su calidad de sobrenatural, colocando un segundo testigo que corrobore el hecho, por lo que se puede definir según Campra como una coincidencia entre órdenes o según Todorov, un momento de replanteo de las leyes naturales:

Habían encontrado su cuerpo sin vida en una habitación de hotel en Johannesburgo. Las evidencias preliminares apuntaban a un suicidio. Pensé que debía tratarse de otra persona, pero al final de la nota aparecía su fotografía. Era ella. Incluso vestía el mismo traje que llevaba esa noche.

¹¹ El texto fue recuperado en: <http://el-arca-hn.blogspot.com>. donde no aparece el número de páginas que corresponde a la versión publicada en la antología *Relatos fotoeróticos*. Fecha de consulta: 16/07/2016.

El espíritu de Samantha regresa para coincidir por un momento en el plano material con su antiguo compañero, ubicando el relato en una intersección entre la categoría de oposición animado/inanimado y el eje concreto/ no concreto. En el primero los límites entre la vida y la muerte colocan la acción en un inquietante estado intermedio, donde las dimensiones aparentemente discordantes, coinciden mediante un fenómeno que no tiene explicación. En el segundo eje un espíritu de algún modo vuelve a tomar su antigua forma corporal, atravesando una dimensión espacio temporal y toma contacto con otro sujeto en circunstancias extraordinarias:

Me acerqué a ella, lentamente, todavía con algo de resquemor. Alargué una mano y le acaricié una mejilla con la punta de los dedos, temiendo que desapareciera en cualquier momento. Ella pareció comprender mi temor y me sonrió con ternura al tiempo que se acercaba a mí. – De verdad estoy aquí- musito a mi oído.

Otras categorías ubican la obra en los temas del tú, debido principalmente a la relación que vincula los deseos del inconsciente con el sentimiento de culpa. En este caso los remordimientos por las humillaciones que le ocasiona en el pasado llevan al personaje de Samantha a la compensación a través del sexo.

Dentro de los recursos narrativos la verosimilitud juega un papel principal. Las descripciones detalladas de las acciones y lugares tienen una fuerte influencia cinematográfica, en donde se construye al personaje a partir de una serie de elementos externos antes de desarrollar las acciones. Las referencias a series y personajes de la televisión podrían reforzar la idea de que el relato es planteado como un guion de cine en el que se van intercalando diálogos con acotaciones del protagonista. “Lo único que hacía falta era escuchar la voz de Rod Serling y que comenzara a zona el tema final de la *Dimensión Desconocida*.”

El humor es sin duda un elemento de verosimilitud, el tono mordaz y desenfadado del relato es establecido desde el inicio por el personaje principal que tiene una voz irónica y una mirada ligera sobre la vida. El tratamiento del humor no es sutil, sino que impregna toda la obra y refuerza su carácter anecdótico así como el tono

relajado que solo se verá interrumpido por el hecho sobrenatural, que permanece incluso después de que se ha producida la revelación del hecho fantástico, planteando el absurdo como un hecho cotidiano dentro de esta realidad alterna:

- *¿Me perdonas por todo lo que te hice cuando estábamos en el colegio?- me preguntó expectante.*
- *Después de lo que acabas de hacer- le dije- podrías haberme arrollado con tu auto o haberme dejado inconsciente con un bate y no dudaría en perdonarte.*

Otro elemento de verosimilitud muy definido es el recurso de la intertextualidad a través de referencias de la cultura popular que abarcan desde la religión, sitios de ventas por internet, fábulas infantiles, hasta libros de autoayuda. Todos estos elementos contribuyen a colocar el espacio, las acciones y los personajes no solo en un contexto cotidiano sino completamente universal, debido a que las referencias espaciales son delimitadas por estos mismo elementos, es muy fácil identificar no solo el ambiente donde se desarrollan sino las acciones que van a realizar.

Como la narración sienta sus bases en el efecto de realidad, no parece haber demasiados indicios de ambigüedad en el relato, pues casi todos los acontecimientos que se narran tienden a sugerir que nos encontramos frente a una anécdota, que si bien ocurre en circunstancias extraordinarias, no se aparta demasiado de una realidad cotidiana. El autor se encarga de rellenar los agujeros que el relato plantea, procurando explicar las acciones y reacciones de los personajes para no dejar duda sobre la posibilidad de este acontecimiento. Los silencios solo se remiten en el final del cuento, a la ausencia de causalidad sobre la manera en que este hecho ha sido posible.

El texto, en voz del propio espíritu, expone las razones que lo han llevado a regresar al plano concreto, justificando sus acciones hace desaparece alguna duda sobre los motivos de esta aparición. La carencia de causalidad se aplica a este ámbito sino a la forma en el que este hecho se ha producido. La narración no presenta ninguna explicación y el protagonista toma poco tiempo en asumir la situación y plantear su

postura al respecto. “Que importaba que Samantha estuviera muerta. Lo cierto es que quizá nunca podría tener esta oportunidad igual.”

El nivel estructural de la narración está constituido por una trama que pasa de lo estático a lo dinámico a partir de dos revelaciones, la primera en la que la mujer explica la razón del encuentro y la otra se da cuando ella ya se ha marchado y el protagonista descubre el anuncio de su muerte en las noticias. En medio de estos dos giros en la trama se desarrolla el encuentro sexual donde la narración toma las estrategias del cuento erótico en la descripción de detalles explícitos, que por momentos rozan la pornografía, pero no abandona el tono cómico e incluso absurdo en algunas de las situaciones que plantea.

La voz del relato está a cargo del narrador protagonista, lo que da al texto un matiz de memoria de diario personal. Esta voz que está contando su propia historia puede producir la sospecha de duda, sobre todo por la singularidad del acontecimiento que relata; para no ser sometido a una prueba de verdad hace uso de dos recursos, el primero es insistir en lo ridículo de la situación y la sospecha de que se trata de una broma, pero el segundo recurso es quizá más efectivo, pues consiste en presentar un segundo testigo que pueda corroborar los hechos que han sido narrados y que de fe en forma personal de que el hecho sobrenatural ha sucedido. En este caso este segundo testigo corresponde a Carlos, el amigo, que solo participa al final de la narración en esta función específica de testimonio.

Los tres personajes se establecen en un juego de semejanza y contraste. Por un lado Archivando/Samantha desarrollan una relación de oposición, no solo en cuestiones de género sino en la descripción de sus acciones. Cuando él se muestra inseguro, ella actúa con total naturalidad; ella es descrita como una mujer de mundo y él se autodenomina un perdedor. El personaje del amigo Carlos, que solo interviene al final del relato parece entrar en una función de semejanza con Archivando, en el que parecen reflejados sus deseos y aspiraciones:

- *Carlos- le dije- no vas a creer lo que voy a contarte.*

- *Te equivocas- me dijo Carlos, desde el otro lado de la línea- tú no vas a creer lo que yo voy a contar. ¿Adivina quién está en mi casa?*

El tiempo, en gran parte lineal, es delimitado a los hechos concretos que se presentan a excepción de dos momentos. El primero, cuando el protagonista recuerda como Samantha se burlaba de él, llamándolo Archivaldo. El segundo cuando el tiempo se comprime en el relato y el narrador lo resume: "Varias horas después y tras haber hecho todo lo posible por recrear las posturas más complejas del Kama Sutra, ella se recostó en mi pecho." Terminando con el encuentro erótico para dirigir su mirada al relato fantástico. Ninguno de estos elementos nos prepara para el giro que la trama desarrolla en pocas líneas al final del cuento, que nos obliga como lectores al reordenamiento de la narración desde el inicio.

El análisis del nivel semántico nos acerca al terreno conocido de la relación del sexo ligado a la muerte. Estos temas ampliamente estudiados por el psicoanálisis y utilizados en el ámbito literario no son exclusivos del relato fantástico, así como tampoco lo es el vínculo entre el deseo inconsciente y el sentimiento de culpa.

Sin embargo, las interpretaciones de estas relaciones temáticas aún pueden ser muy diversas sobre todo si se coloca esta historia en un contexto de escenarios realistas donde personajes asumen los hechos insólitos como un quiebre en una realidad inestable donde todo puede pasar y donde las circunstancias extraordinarias se toman con naturalidad ante la imposibilidad de ser explicadas.

Si nos referimos a la polisemia de perspectiva, la opción clara es que nos enfrentamos a una representación distorsionada y que el hecho fantástico es producto de la imaginación de este hombre:

El tono de en la voz de Carlos me puso a pensar. Él era un perdedor igual que yo. (...) Tenía razón, lo de esa noche, era lo mejor que me había sucedido en toda la vida. (...) Yo había echado el polvo de mi vida, ¿por qué habría de impedir que mi amigo echara el suyo?- Hazla pedazos, campeón-dije y corté la llamada.

Otra interpretación remite a que el personaje asume la lógica de que lo que ha ocurrido es una especie de compensación por las humillaciones que sufrió en el pasado y que de alguna manera el universo debe retribuirle aunque esto haga que se admita la precariedad del mundo conocido.

4. 4 *Obituario para Rizú*

Eunice Shade (Nicaragua)

Un hombre se encuentra en una habitación recortando obituarios, mientras su mente parece divagar entre varios recuerdos que le atormentan. Uno de ellos cuando su novia le cuenta que está embarazada y él le sugiere deshacerse del problema. Ello llora, discute y finalmente vivita la clínica para hacerse un aborto en donde le entregan el contenido del procedimiento en un frasco. Al volver a casa le arroja el frasco a él y lo abandona. Estas imágenes le persiguen y se entremezclan con la realidad. Se acuesta en el piso y va perdiendo lentamente la conciencia hasta que todo queda en silencio.

La naturaleza fragmentaria del relato hace difícil no solo su lectura e interpretación, sino la definición específica de lo fantástico, que más que presentarse en un momento concreto parece atravesar todo el texto. Se distingue lo que Campra nombra como dimensiones inconcebibles, en la narración se remiten a estados mentales que parecen en cierto grado manifestarse de forma física. Los hechos imprecisos, junto a una atmósfera que remite a las alucinaciones, contribuyen a crear inquietud frente a la imposibilidad de reconocer el mundo que se plantea. “En fracciones de segundos ibas y venías de un mundo invisible.” (Shade, 2007, p. 240) Para Torodov, lo fantástico produce una vacilación ante los acontecimientos, en este caso porque no tenemos referencias concretas y porque no se llega a comprender del todo la naturaleza de los acontecimientos.

Al analizar las categorías temáticas del relato el camino no parece simplificarse. Si bien plantea en algún momento la posibilidad de que un ente inanimado cobre vida,

cuando se refiere a los recortes y fotografías que lo miran conteniendo su risa, colocándose en el eje de oposición animado/inanimado, también rompe los límites dimensionales entre yo y el otro con el surgimiento de una entidad que habita debajo de su piel, abarcando el tema de la pérdida de la identidad individual.

Así mismo, el texto expone la ruptura temporal entre el antes/ ahora/ después haciendo casi imposible situar el texto en un tiempo determinado.

Si tenemos en cuenta los temas del tú, la narración aborda el deseo y la culpa como dinámica de dicotomía, en un proceso de degradación que involucra la pérdida de la razón y finalmente la muerte. Todos estos temas que se remiten al ámbito mental del protagonista trascienden su conciencia y tienen consecuencias en el plano material en el que se desarrollan.

Respecto a los recursos narrativos de la obra, la verosimilitud se presenta únicamente en el recuerdo que involucra a Elisa. Este paréntesis temporal está constituido por los únicos momentos en los que la realidad parece percibirse con más claridad. Acá se describen contextos espaciales concretos, una habitación y un centro de mujeres; así como la única referencia intertextual en la que se habla de Pink Floyd. Ubicado a la mitad del relato, este paréntesis de realidad nos proporciona los pocos recursos que el texto aporta para esclarecer la situación que desarrolla. Es acá donde aparece el nombre del protagonista, Rizú, que hasta entonces no había sido identificado y donde se dan algunos indicios acerca de la causa sobre la situación que le atormenta. Esta pausa temporal constituye un verdadero descanso para el lector, que podría fácilmente hundirse junto al protagonista en este mundo alterno e incomprensible.

En contraste, el recurso de la ambigüedad impera en toda la narración. Los silencios involucran tanto a los personajes, al tiempo como a los sucesos. El texto menciona a un personaje llamado Julián, del que no se tiene referencia alguna y que por momentos parece ser un alter ego de la conciencia de Rizú y en otros un ser completamente diferente, cuya función es atormentarlo y acompañarlo al mismo tiempo. Los silencios en la narración son rellenados con datos que parecen

discordantes, de modo que abren nuevos espacios de interpretación creando una complicada red de significación. Si bien el texto parece ocurrir en una noche de vigilia perturbada por recuerdos, el tiempo no logra ser definido completamente. Los sucesos son manejados con el mismo tratamiento, las acciones que remiten a Julián no parecen en un principio dar la idea de que se trata de una presencia concreta, pero luego cambia insinuando que se trata de la proyección de un deseo. La ambigüedad es también la esencia del ritual en el que el protagonista está inmerso.

El collage de recortes que pega en la pared hace referencia al título de la obra, pues parece tratarse de obituarios que forman una “colección perfecta de rostros y recordatorios de tu páramo de cemento.” (Shade, 2007, p. 240)

Lo más desconcertante es aquello que no se dice, y en el caso de este texto cargado de reservas este silencio se ubica literalmente al cierre de la narración; sugiriendo quizá la muerte del personaje, pero de una manera tan velada y evitando a tal grado la certeza que lo único que permanece es la perplejidad y el recelo.

La ausencia de causalidad en el relato es evidente, el autor no da tregua sobre casi ninguno de los hechos que narra, si bien podemos inferir que el sentimiento de culpa sobre el aborto ha terminado con la estabilidad mental de Rizú, el narrador en ningún momento trata de justificar sus acciones, dejando al lector la libertad de interpretar las causas que han llevado al deterioro de este hombre.

En el nivel estructural, el elemento más notable es la naturaleza fragmentaria de la trama y el tono onírico de la narrativa. En un inicio no parece que las secuencias del relato tengan alguna conexión, sino más bien se trata de segmentos de narraciones condicionadas por cierto orden. Estos entramados dejan en gran parte fuera la realidad, pero nos remiten a un relato que no está presente y que debe ser inferido por el lector a partir de las cosas que no se dicen. Las acciones parecen estar detenidas y el paso de la estabilidad a la modificación solamente ocurre en el plano de pensamiento porque los sucesos se desarrollan dentro de la mente del

protagonista en una especie de monólogo interior que remite a la técnica del *fluir* de la conciencia.

La voz del texto es un narrador omnisciente que se dirige al protagonista en segunda persona y mezclando las acciones entre el tiempo pasado y el presente. “Julián contenía su carcajada y seguías en trance.” (Shade, 2007, p. 240)

Por momentos la historia también parece contarse por sí misma, como si una multiplicidad de voces se agregara a esta visión retorcida de la realidad o como si el protagonista se dirigiera a sí mismo en un desdoblamiento de la identidad.

De los tres personajes solo se tiene certeza de la materialidad del protagonista, Rizú. Los otros dos son nombrados como recuerdos o entidades presentes solo en la mente del protagonista. Elisa, su antigua novia, y Julián, sobre el cual se mantiene el silencio más absoluto. Las relaciones de ellos se ven marcadas por las transformaciones personales en torno a las comunicaciones/ confidencias y a la participación /ayuda. En las que el protagonista es un personaje pasivo que examina la manera en que las cosas suceden y extrae las consecuencias de estas acciones. “Elisa se te confundía se te desfiguraba con el ejército de miradas fúnebres a tu alrededor.” (Shade, 2007, p. 240)

El tiempo es definido escuetamente como una noche de vigilia, no obstante los retornos de la memoria, las elipsis, los cortes y saltos extienden el tiempo deformando la realidad y abriendo agujeros que el texto no logra completar. Pero es esta misma desestructuración a través de fragmentos lo que permite un reordenamiento que pocas veces es posible en la mayoría de textos fantásticos condicionado a una lectura continua.

En el nivel semántico, la presencia notable de la polisemia abarca el lenguaje en donde se hace uso irregular de tiempos verbales en una frase: “Conseguite un

doctor, fue tu respuesta. Sus nervios son un histérico manojito de cables y a cualquier contacto explota”. (Shade, 2007, p. 240)

En el lenguaje se destacan varias posibilidades retóricas. Como se ha mencionado anteriormente, el texto presenta algunas frases en las que se combinan diferentes tiempos verbales, provocando confusión sobre la temporalidad de los hechos, pero también es común encontrar digresión de pertinencia en imágenes como “escuchando la neblina de su rostro” (Shade, 2007, p. 239), “las voces del terror te formaron dunas en los ojos” (Shade, 2007, p. 241) o “la mirada de Julián palpitaba en tu pecho” (Shade, 2007, p. 240), que denotan el carácter de alucinación del texto.

Las descripciones generalmente remiten a analogías inesperadas que muestran la singularidad del texto. “permaneciste con la quietud de un reptil en lo oscuro” (Shade, 2007, p. 239) o “el polvo y la suciedad adheridos a tu piel mojada de miedo” (Shade, 2007, p. 240). Otros términos en cambio parecen experimentar una multiplicidad de significados, este es el caso de la frase que cierra el texto y que deja abierta las posibilidades acerca de lo que quiere expresar. “Y todo fue silencio.” (Shade, 2007, p. 241)

Al establecer las relaciones temáticas que propone Todorov, las interpretaciones del texto tienden a su vez a ser muy diversas. Si bien es claro que uno de los niveles de significación se refiere a la culpa que se muestra por la desesperación y el tormento del remordimiento. “Elisa y Julián haciendo contorsiones de tristeza que te alcanzan. Levantaste las pestañas y te quedaste detenido con la mirada de Julián atascada en la cabeza.” (Shade, 2007, p. 241) Otro camino de interpretación nos guía hacia la interiorización, la proyección del propio ser y de su memoria. El personaje se encuentra en un dilema emocional intenso que busca una catarsis física que purgue sus demonios a través de un ritual de expiación relacionado con la muerte. Esta ceremonia en la que la verdad y la ficción parecen alcanzar una turbia unión, muestra la reconstrucción de la memoria y la percepción particular de la realidad en un camino que lo lleva primero hacia la locura y finalmente a la muerte:

Imprimiste una de tus mejillas contra el frío del piso, cerraste los ojos con fuerza porque querías sellarlos para siempre en las sombras. Gritaste mientras naufragabas mar adentro, gritaste por qué yo, por qué yo al tiempo que golpeabas frenéticamente con un puño la indiferencia del piso. (Shade, 2007, p. 240)

4.5 Sacrofetichista

Warren Ulloa (Costa Rica)

Pascual Monte se dedica a predicar el evangelio a donde lo llamen. Su esposa Estela es quien se encarga de sus relaciones públicas. Juntos han hecho de Pascual una estrella entre los pastores. Su vida digna de un hijo de dios da un giro inesperado cuando Pascual empieza a tener sueños en los que limpia el cuerpo muerto de Jesús, lo que lo excita mucho. Pronto este deseo reprimido va invadiendo su vida hasta el punto que su esposa lo empieza a notar. Pascual decide buscar una imagen de Jesús para saciar su deseo de besarla, primero le pide al jardinero de su casa que le consiga una imagen, pero este le lleva un crucifijo tan pequeño, que Pascual toma una decisión más drástica. Se dirige a una iglesia, entra y encuentra una estatua de Jesús de tamaño natural, se acerca para tocarlo, lo besa y en ese momento tambalean, mientras caen Pascual es testigo de cómo la estatua se hace carne.

La incursión de lo fantástico en un texto que involucra la religión recuerda su antigua función de crítica velada a los tabúes de las convenciones sociales. En este caso la crítica es abierta, buscando la confrontación y estableciendo la transgresión como elemento primordial. Aunque el hecho fantástico del relato se remite a una sola frase al final de la narración, su carácter inconcluso y la sugerencia de una violación en los límites entre la materia y el espíritu son suficientes para alojar sospechas. Este evento sobrenatural toma un giro interesante debido a que involucra una entidad que tiene la capacidad de materializarse y a la vez de colocarse en una dimensión

espiritual, como es el caso de Jesús. Pero el hecho de que el protagonista sea el único testigo de esta aparición, impone cierto recelo: “antes del impacto contra el suelo, besó en la boca a Cristo resucitado, con tal pasión que sus ojos fueron los únicos testigos de cómo el verbo se hizo carne.” (Ulloa, 2014, p. 195)

La transgresión no viene provocada por la inserción de un elemento extraño en la vida cotidiana, sino por el sacrilegio que supone la perversión de un amor espiritual hacia los terrenos del deseo sexual y que produce inquietud ante el absurdo que reina en la aparente normalidad.

El tema de una estatua que cobra vida es conocido en la literatura, sobre todo en textos relacionados con el género fantástico, un objeto imposible del deseo, un ser amado imaginario. Este tipo de transformaciones remiten a lo mítico y lo alegórico de la relación del hombre con el mundo exterior, pero sobre todo a la naturaleza de esa relación. Esta categoría de lo animado/inanimado cruza las fronteras de la realidad hacia el plano de la representación en la que estos objetos interfieren en el mundo con consecuencias generalmente fatales como se muestra en este texto.

En este caso, la intervención está motivada por el deseo y el sentimiento de culpa como contraparte. Colocada dentro del marco de la iglesia como contexto, este tema supera sus proporciones, intensificando la idea de haber traspasado algún límite infranqueable. Estos temas del tú a los que Todorov relaciona entre otros con la sexualidad, generalmente reúnen la idea del placer opuesta a la religión estableciendo la particularidad de la condición del hombre respecto a su inconsciente y a sus creencias.

En el análisis de los recursos narrativos el más evidente es la construcción verosímil del texto. Las descripciones de lugares, acciones y estados transitan en un contexto completamente real y reconocible. Los personajes son identificados plenamente, tanto en su aspecto físico como en su personalidad, permitiendo ser reconocidos con claridad: “bien vestida, inteligente e igual de verosímil que su esposo” (Ulloa, 2014, p.191)

Esta reproducción fiel, casi fotográfica de la realidad, que David Roas relaciona con el hiperrealismo, describe la manera habitual en que vive y actúa un predicador en una sociedad occidental a inicios del siglo XXI: “Era un tipo sesentón pero conservado, y lo plateado de su cabello le acentuaba el respaldo y respeto a cada uno de sus consejos.” (Ulloa, 2014, p.190)

Los espacios y tiempos que al inicio de la narración colocan las acciones en un plano material, se trasladan gradualmente al pensamiento atormentado de Pascual, pero incluso las incursiones del protagonista en una serie de sueños vívidos se ven marcados por el realismo y es esto lo que incita más sus deseos.

Como es de esperarse, dado el alto grado en que se usa el efecto de realidad, la narración no parece abordar demasiado la ambigüedad como recurso. El motor que mueve al texto no es la necesidad de llenar los espacios sino la curiosidad que crece junto a los deseos reprimidos del protagonista. El autor nos provee de toda la información, pero lo hace de forma gradual, manteniendo un suspenso condicionado a la necesidad de saber más. La narración se reserva el vacío para el final en donde el carácter inconcluso del texto, el misterio y la expectación no se basan en lo que el autor no cuenta, sino en las amplias posibilidades a donde podría dirigirse la historia.

En el nivel estructural, la trama del texto va desde lo estático a lo dinámico. El movimiento está condicionado y motivado por los impulso cada vez mayores del protagonista que pasa de tener el control y mantener sus deseos en el plano del pensamiento, a la toma de acciones concretas que buscan restablecer el orden presentado en el inicio. Una vez iniciada esta búsqueda, el texto parece centrarse más en la acción que en la construcción de los personajes.

Debido a que la trama describe el proceso gradual en el que el personaje se ve dominado por su inconsciente, la construcción de la historia presenta un orden

lineal, que es interrumpido únicamente por los sueños en los que este proceso también se hace presente, manteniendo la estructura narrativa del texto.

La voz de la obra pertenece a un narrador omnisciente en tercera persona, que describe tanto acciones, emociones como sueños de los personajes. Estas descripciones detalladas van acompañadas de críticas sutiles y dejos de sarcasmo que revelan por momentos cierta antipatía hacia el protagonista. La utilización de este tipo de narrador despeja las dudas sobre el hecho fantástico que se presenta al final pues se coloca como un testigo de la transformación personal de Pascual, que no puede abarcar esta posición debido a las dudas de su estabilidad mental y ante la posibilidad de que este suceso se trate de su alucinación: “Pero él se definía, cuando se lo cuestionaban, como un simple profeta, no más grande que Juan el Bautista, Ezequiel, o Daniel.” (Ulloa, 2014, p. 191)

Aunque el texto parece centrarse en el personaje de Pascual Monte, la relación de parejas entre los actores permanece. Por un lado, Pascual/Estela que tienen una relación de comunicación/confidencia que no termina de desarrollarse frente al miedo que tiene Pascual acerca de las posibles reacciones de su esposa si llegara a enterarse del contenido de sus sueños. Por otro lado está la relación el predicador/ el jardinero que se basa en la participación/ayuda. Debido a que el predicador duda ante la decisión de pasar a la acción, busca en el jardinero un intermediario neutral: “No quería perjudicar su imagen de pastor atreviéndose a entrar en alguna tienda de cachivaches católicos. Por ello, le dio dinero al jardinero para que le comprara una imagen de Jesús, entre más grande mejor, le advirtió.” (Ulloa, 2014, p. 193)

La tercera pareja está formada por Pascual/Jesús. Esta relación se mantiene en torno al deseo/amor. Estos dos sentimientos que por momentos parecen fusionarse en una sola vía, buscan desesperadamente ser correspondidos de modo que la presencia de Jesús parece empezar a hacerse más presente cuando el pastor se va abandonando a sus impulsos.

El tiempo de la narración está condicionado a esperas y tensiones que se intensifican gradualmente por medio de saltos en el tiempo, dirigiéndose rápidamente hacia el desenlace. Los indicios en cuanto a la definición temporal son vagos, sugiriendo que el proceso ha sido lento y que el personaje ha luchado contra él en múltiples ocasiones. “El sueño se siguió repitiendo durante varias noches más. Un círculo vicioso que debía expulsar de su mente, pero le era imposible.” (Ulloa, 2014, p. 192)

La interpretación del nivel semántico de la obra parece ser bastante obvia pero está constituida por varios elementos que abre la narración a muchos discursos. El lenguaje contribuye a esta múltiple construcción de significados sobre todo en la definición de términos concretos. El caso más evidente es el que se hace de la palabra amor al que el mismo personaje da diversos sentidos. “¡Yo lo amo!”, gritaba, y la gente le repetía que ellos igual, desconociendo por completo la verdadera intención con que gritaba ese amor por el hijo de dios. Declarar el amor a Jesucristo era un desahogo.” (Ulloa, 2014, p. 193)

En las relaciones temáticas el pecado como transgresión es una referencia clara. Debido a que el cuento se coloca en un contexto religioso es inevitable que las interpretaciones nos guíen a una crítica hacia el discurso de las creencias, de la moral subyacente, pero sobre todo de las normas de las iglesias. “Luego de que todo ese tren de sensaciones lo atropellara, maldecía a Lutero por prohibir la adoración de los íconos, necesitaba con urgencia una imagen en la que pudiera depositar su amor, una pequeña estampita (no era pedir mucho).” (Ulloa, 2014, p. 192) El hombre impedido de responder a sus impulsos por obedecer a un código social que controla su vida.

En este caso la culpa es la consecuencia directa del deseo en una lucha que involucra el intento de suprimir el inconsciente o entregarse al placer que se anhela. El protagonista relaciona directamente esta lucha con el demonio como símbolo del mal e imagen de la perversión. Como si no fuera suficiente, esta crítica añade un

ingrediente más colocando la homosexualidad en el marco que trasciende la idea de un amor imposible:

Sin hacer ningún movimiento brusco se puso de pie y fue al baño a lavarse la cara y tratar de que la erección bajara lo más pronto posible; y como si fuera un artificio de Satanás, su pene se mantuvo erecto durante un largo rato. (Ulloa, 2014, p. 192)

Esta crítica puede dirigirnos también hacia la materialización de la religión y sobre todo de sus líderes, que son expuestos como figuras que se venden como motivadores del éxito, a través de la interpretación de la biblia:

Su forma de ser le daba aparte de la verdadera sensación de hombre de dios (todo un triunfador), también un aire de político neoliberal: la sonrisa hipócrita, la impecable blancura de sus dientes, la fluidez de palabra, los anillos de oro, los zapatos lustrados, el traje entero de marca y la forma como manejaba a la masa. (Ulloa, 2014, p. 191)

La hipocresía de un discurso vacío que disfraza las mismas necesidades de la naturaleza humana que reprende y que proclama el ocultamiento como forma de conversión aceptada socialmente.

4. 6 El hambre del hombre

Carlos Oriel Wynter Melo (Panamá)

Elden es un hombre que nunca ha pasado hambre de verdad, pero un día siente la necesidad de devorar a Karla, su compañera de trabajo. Tras varios intentos infructuosos en los que Elden no se atreve a comérsela piensa que esto se debe a que él convive con ella todos los días, mientras que su primera víctima deber alguien más o menos desconocido. En un nuevo intento, Elden prueba a comerse a su vecino, sin obtener resultado alguno. En medio de una revelación el protagonista se da cuenta que debe comerse a su jefe, no solo para saciar su hambre sino para hacer un bien a la humanidad. Decidido se dirige a su oficina y cuando se resuelve

a atacar es superado por su jefe, quien lo devora primero. Elden agoniza en el suelo. Mientras termina de escribir un mensaje en la computadora, su jefe comenta que era un inexperto.

Lo fantástico en este cuento plantea un mundo en el que lo absurdo es la norma, donde lo posible y lo imposible conviven en una realidad análoga, revelando que nuestro mundo no funciona como creíamos. El texto hace uso de lo grotesco, como un antiguo recurso asociado a lo fantástico, distorsionando los límites de lo real hasta el extremo y describiendo la animalización del hombre.

El hecho sobrenatural se sugiere desde el inicio de la narración, pero el protagonista, que quiere comerse a una persona, no se atreve a pasar del pensamiento a la acción. La ruptura del orden se muestra hasta el final del relato, colocando el texto en la categoría de transgresión de los límites de las convenciones sociales a través de la práctica del canibalismo. Un impulso que es reprimido durante toda la trama pero que es asumido por otro personaje con normalidad atravesando una frontera prohibida. “Pero no a ni bien preparado los colmillos, cuando el ejecutivo se voltea y mira directo a sus ojos. Esos ojos, como los suyos, centellean. El jefe es más rápido a la hora de morder.” (Wynter Melo, 2014, p. 215)

La necesidad que asume el protagonista desde el principio parece establecer un replanteo de las leyes naturales consiguiendo que esta nueva realidad se concrete y que involucre a más de un personaje en una verdad paralela.

Las categorías temáticas examinan la manera en que el sujeto se relaciona con su entorno, en una clasificación del yo/otro. Esta categoría toma un cambio más profundo si se piensa que la posibilidad de hacerse uno con el otro involucra devorarlo, alterando un proceso que generalmente implica la identidad y la materia desde una perspectiva de cambio y apropiación, no de consumo. En este caso se coloca al otro en una posición de cosificación, reduciendo la condición de las

personas a meros comestibles y transformándolas en un objeto de deseo a un nivel más primitivo.

Los temas del tú que Todorov relaciona con el deseo podrían aplicarse en este texto a través de un discurso figurado por lo grotesco que lleva las dinámicas del hombre en su relación con los demás hasta la hipérbole, en un reflejo deformado de nuestro mundo. Esta hambre que experimenta el protagonista conlleva implícitamente un conflicto consigo mismo en donde la crueldad y la violencia mantienen un límite que el personaje no logra traspasar y en el que él mismo pasa a ser la víctima.

Los recursos narrativos del texto colocan la situación en un contexto real marcado por acciones que parecen desarrollarse dentro de la realidad. La inquietud viene provocada por la inserción de un elemento extraño que emerge de la vida cotidiana como un indicador del absurdo de esa aparente normalidad. En la mayor parte del texto no sucede nada extraordinario que venga del exterior. A excepción de las intenciones del protagonista, que se remiten a su pensamiento y a las proyecciones fantasiosas de su mente, el efecto de realidad permanece. Los personajes y las acciones son delineados haciendo uso del humor. El nombre de los personajes, Elden Medio (el protagonista), Karla Deseo (su compañera) y Elmo (el conserje) es una muestra clara del tono cómico del texto. El humor se encuentra también en una gran cantidad de símiles y comparaciones que el autor usa para describir los hechos y que refuerzan las intenciones de aligerar la narración: (...) “acaba el hombre como su hambre de otro modo, hundiendo la lengua en la *boqueante* Karla, como un clavadista acapulqueño cae en un acantilado.” (Wynter Melo, 2014, p. 213)

Los ambientes se mantienen en un contexto reconocible, la oficina, un restaurante *Fridays*, una casa de citas llamada *Corazones Dulces* y de nuevo la oficina al día siguiente, delimitando el tiempo a dos días.

El nivel de detalle también abarca al pensamiento de Elden, en el que se describen los recuerdos que tiene de las pechugas de pavo al horno que hacía su abuela, así como las proyecciones de su mente hacia el futuro en las cuales imagina cómo

morderá el cuello de su jefe y el sabor que este tendría. Todos estos elementos contribuyen a mantener el cuento en el mismo mecanismo en el plano de verosimilitud que contrasta con los planes del protagonista:

Hace muchos años su abuela pasó a mejor vida. Ella cocinaba el mejor pavo al horno que Elden recuerda, un pavo al horno que ahora, justamente ahora, no es solo alimento sino nostalgia, calor y olor de abuela, (...) por supuesto todo ello pintado en las mejillas deliciosas de Karla Deseo. (Wynter Melo, 2014, p. 212)

La ambigüedad, por otro lado, parece delimitarse sobre todo al final de la narración, donde las acciones son tomadas por dos personajes secundarios que apenas son nombrados y que toman protagonismo asumiendo una posición principal. En este punto el conserje sugiere que ha estado presente en toda la trama como un discreto testigo que sigue de cerca el desarrollo de la situación, pero que no interviene. La violencia que estalla de manera imprevista está a cargo del jefe que tiene a cargo la última frase del texto, “- Inexpertos, murmura el jefe. Y sigue escribiendo un mensaje en la computadora.” (Wynter Melo, 2014, p. 216) Esto permite especular acerca de una subtrama que oculta otras cosas que se han pasado por alto y que obliga a releer el texto en busca de esas piezas perdidas.

Como en muchos de los cuentos fantásticos el silencio está solapado en la secuencia final que corta el movimiento por completo y provocando un equilibrio que apenas se ha mantenido durante la narración. Esto se debe a la sorpresa que implica la entrada de un personaje ambiguo, pero también la falta de causalidad en la que no se da ninguna explicación a los sucesos.

Al igual que los otros textos, El hambre del hombre no presenta la causa concreta por la que este personaje espontáneamente empieza a sentir deseos de comer otras personas y ante la advertencia del narrador, tenemos conocimiento que Elden no lo hace por la necesidad de alimento. Dejando que su comportamiento escape a nuestra comprensión deliberadamente.

En el nivel estructural de la obra nos encontramos con una trama que va de la estabilidad a la modificación. Está construida a partir de la creación de expectativas, en las que el lector es sumergido en el juego de prueba y error al que se somete el protagonista gracias a sus oportunidades perdidas, contribuyendo a mantener el suspenso sobre sus acciones. La trama se articula a partir de diálogos que Elden mantiene con los otros personajes y de acotaciones del narrador sobre los monólogos interiores que el protagonista mantiene consigo mismo.

Este narrador omnisciente se dirige al lector, comentando la particularidad de la situación en la que se encuentra el protagonista y sugiriendo que la historia es contada por una entidad narrativa muy parecida al autor. “Es necesario aclarar, antes de siguiera dar inicio a esta historia, que nuestro protagonista, Elden Medio, nunca ha pasado hambre.” (Wynter Melo, 2014, p. 211)

Los personajes emergen de la trama mientras esta se desarrolla. Todos ellos están condicionados por una relación de deseo, aunque los grados de este deseo son muy variados. Elden/ Karla comparten un deseo que en un inicio involucra el hambre y que luego deviene en el deseo sexual. En el caso de Elden/Inocente establecen una relación de apetito por parte de Elden y de ayuda por parte del vecino. Dos son los personajes sobre los que reina la ambigüedad y que toman relevancia en el relato de forma insospechada. Por un lado se encuentra Elmo, el conserje, testigo silencioso que de alguna manera está al tanto de las intenciones de Elden y que a través de una frase revela su condición velada: “Elmo, al otro lado de la línea, lamenta el fracaso de Elden, quien parecía una persona más cordial.” (Wynter Melo, 2014, p. 216) Y el jefe que no es identificado y que asume el protagonismo al devorar a Elden y sugerir que pronto hará lo mismo con todos sus subordinados.

El tratamiento del tiempo se realiza, como en la mayoría de los casos, mediante un juego de esperas y tensiones que se incrementa ante la posibilidad de una violencia latente que puede estallar en cualquier momento y que se hace presente en el final.

En el nivel semántico, el texto muestra un mosaico rico en implicaciones que se evidencia en el uso del lenguaje. Elden no puede contenerse y le dice a Karla “te quiero almorzar”, pero ella escucha “Quieres almorzar”, acentuando la inocencia de un personaje que no escucha más que aquello que quiere oír. Por otro lado, el jefe compara el sabor de Elden como se haría con una botella de vino, “Filete de la mejor calidad, 1982, estoy en un restaurante con mi madre, mi padre, mi hermana Chuyita- dice con un murmullo muy quedo.” (Wynter Melo, 2014, p.215) Una asociación similar a la que el protagonista imagina cuando pretende devorar a su compañera. La frase que connota más significados le corresponde también al jefe una vez que ha devorado a Elden: “Piensa en las muchas maneras en que se comerá, uno a uno a sus subordinados.” En una clara analogía del mundo laboral donde impera la ley del más fuerte y la indecisión del protagonista lo condena al fracaso. Este canibalismo puede a su vez trasladar su mirada irónica al tema de la necesidad de posesión y control tan propia del capitalismo que gobierna la sociedad actual, evidenciando el deterioro de las relaciones humanas, así como la absurda obsesión de querer satisfacer necesidades creadas y la violencia implícita que esto conlleva:

Y siente miedo, absoluto miedo, de que el fantasma del hambre se le aparezca un día. Pero allí está su puesto de analista en una empresa trasnacional, su casa, sus pertenencias. Y allí están los tentáculos de amigos, parientes, políticos; todos muy bien relacionados con las altas esferas del poder. (Wynter Melo, 2014, p. 212)

4.2. Presentación de los resultados

Ahora que se han analizado los seis cuentos de la muestra teniendo en cuenta la presencia de lo fantástico, los temas que abordan, los recursos narrativos que utilizan, la forma en que está constituida la trama y las interpretaciones de su nivel semántico; se presenta una comparación de las estrategias narrativas que utilizan los autores en la construcción del género fantástico en Centroamérica, actualmente. Con el objetivo de hacer evidente sus semejanzas y diferencias, estos elementos han sido colocados en tablas, antecedidas de un breve comentario acerca de los resultados que se muestran.

4.3. Resultados generales

Este ejercicio comparativo muestra las coincidencias acerca de la aparición del hecho fantástico en los cuentos, en la que se hacen evidente varios aspectos:

1. Las seis narraciones de la muestra abordan eventos fantásticos presentes en la tradición literaria del género, evidenciando en algunos casos, marcadas influencias. Si bien es cierto que el tratamiento de las historias difiere mucho en varios aspectos, como se expondrá más adelante, los eventos sobrenaturales coinciden con hechos comunes a la práctica propia de lo fantástico.
2. En casi todos los cuentos se plantea el absurdo de la aparente normalidad, porque el hecho fantástico es asumido como parte de la realidad en la que se desarrolla la narración; colocándolo ya no como un choque o una confrontación, sino como evidencia de la idea arbitraria de lo convencional.
3. La mayoría de textos exponen la vacilación y la duda como un elemento principal. Las sugerencias e indicios no permiten definir con certeza la situación a la que se nos enfrenta, dirigiendo las conclusiones hacia la inquietud.

4. Todas las narraciones exponen en mayor o menor grado la posibilidad de convergencia de dos órdenes o dimensiones, sugiriendo la relatividad de nuestro conocimiento sobre la realidad y aceptando los nuevos espacios de intersección.
5. Obedeciendo a una estructura basada en el suspenso y la expectación, el hecho fantástico se presenta al final de los textos, con excepción de *Obituario para Rizú*, en el que este, atraviesa la trama, pero a su vez alcanza su punto más álgido en la conclusión del cuento.

Presencia del hecho fantástico

<i>Paranoica City</i>	<i>Bitácora: insomnio</i>	<i>Reencuentro</i>	<i>Obituario para Rizú</i>	<i>Sacrofetichismo</i>	<i>El hambre del hombre</i>
Aparición de un cuerpo en medio de la nada. Vacilación de un hecho.	Metamorfosis. Replanteo de las leyes naturales. Trasgresión de los límites dimensionales de la identidad. Vacilación del hecho.	Presencia de un fantasma. Coincidencia de órdenes. Violación de los límites espirituales. Vacilación de un hecho.	Abandono de la realidad pasando a una dimensión inconcebible. Vacilación frente al acontecimiento.	Imagen cobra vida. Transgresión de dimensiones. Violación de los límites espirituales. Vacilación frente al acontecimiento.	Canibalismo. Absurdo de la aparente normalidad. Transgresión de los límites.
Presentado cerca del final del relato.	Presentado al final del relato.	Ubicado cerca del final del texto.	Ubicado a través de todo el texto.	Presentado al final del texto.	Presentado a lo largo del texto y al final de este.

En relación a las categorías temáticas el estudio muestra algunos datos a tomar en cuenta:

1. La mayoría de los textos expone el vínculo problemático del hombre con el mundo en el que vive, la naturaleza de esa relación es generalmente determinada por las dificultades que el ser humano tiene respecto a su propia identidad. La pareja de oposición propuesta por Campra, yo/otro, presente en la mayoría de textos, hace evidente la temática en torno a la complejidad de las relaciones interpersonales en una lucha del hombre o mujer consigo mismo y con los demás. La presencia de la culpa como motor de las acciones en muchas de las narraciones, parece reafirmar esta conflictividad.
2. La pérdida de las fronteras de la realidad así como sus inquietantes consecuencias es un tema que se aborda en todos los cuentos. Estos contradicen la idea de un mundo racional y estable; y revelan la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo o explicarlo. En esta frontera porosa entre la materia y el espíritu se desecha la idea convencional y arbitraria de la verdad mediante la unión de dimensiones separadas.
3. Todas las narraciones retoman el tema de conductas condenadas por la sociedad, acercándose a las referencias temáticas de los inicios del género en donde se planteaban tabúes y trastornos de manera velada. Algunas cercanas al psicoanálisis como la paranoia (*Paranoica City*), el fetichismo (*Sacrofetichismo*), la necrofilia (*Reencuentro*), el canibalismo (*El hambre del hombre*) o los deseos reprimidos y otras más dirigidas hacia conductas anormales de construcción del sujeto (*Bitácora: insomnio y Obituario para Rizú*)
4. La obstinación parece ser una temática implícita en todos estos cuentos. Los personajes obsesivos tienen una búsqueda en común, encontrar de alguna forma cierta clase de paz mental. En un camino marcado por la inquietud y la insistencia de una idea fija, las narraciones expresan la perturbación y la neurosis del pensamiento (incluso la psicosis como muestra *Obituario para Rizú*) en un proceso de degradación que tiene en la mayoría de los casos, consecuencias fatales, pero sobre todo que no logra alcanzar la satisfacción

de esa obsesión y que deja a los personajes y al lector en un estado mayor de intranquilidad.

Categorías temáticas

<i>Paranoica City</i>	<i>Bitácora: insomnio</i>	<i>Reencuentro</i>	<i>Obituario para Rizú</i>	<i>Sacro fetichismo</i>	<i>El Hambre del hombre</i>
Relación del hombre con su entorno, cruce de las fronteras espacio-temporales. Dimensiones que convergen: Yo/otro Aquí/allá	Trasmutación de cuerpos. Yo/otro Fenómeno de espejo. Aquí/allá Sueños, alucinación que se materializa, Concreto/no concreto	Límites de la vida y de la muerte desaparecen. Animado/ Inanimado. Espíritu que entra en el plano material. Concreto/ no concreto. El sexo en relación con la muerte.	Ruptura en los límites espaciales y temporales. Antes/ ahora/ después. Animado/ inanimado. Dinámicas de dicotomía. Yo/ otro. Deseo / culpa / muerte.	Ruptura de los límites dimensionales. Animado / inanimados. Representación del objeto de deseo. Religión, deseo, violencia.	La naturaleza de la relación del hombre con el entorno. Supresión de los deseos, sentimiento de culpa, conflicto interno. Yo/ otro

Al abordar los recursos narrativos del género fantástico se pueden realizar varias afirmaciones:

1. El uso de la verosimilitud se realiza en diferentes grados que se remiten a veces a momentos específicos de la trama, colocando la narración en un contexto real que se abandona según la conveniencia de la historia. Para proveer del efecto de realidad al texto las estrategias son muy variadas pero en ellas se destacan el tono relajado y el humor, que acentúa el choque con la transgresión, la influencia del cine en las descripciones y construcción de acciones que derivan en un ambiente de suspenso y la intertextualidad.
2. La construcción de escenarios temporales contemporáneos y ambientes cotidianos pero no específicos, propios de un contexto más universal que abandona las áreas rurales o las características geográficas determinadas de una región, para dar paso a entornos urbanos más genéricos.
3. La ambigüedad es uno de los recursos más valiosos del género en estas obras, muestra de ello es su uso extendido en el montaje de indicios necesarios para mantener el suspenso y la expectativa. Los silencios, con los que se complementa habitualmente, rodean el evento sobrenatural y su causa, llevando la ambigüedad hasta la conclusión final de los hechos.
4. Si bien la ambigüedad tiende a ser una contraparte de la verosimilitud, dejando ver que cuando una es usada con más frecuencia la otra tiende a disminuir, como es el caso de *Obituario para Rizú* y *Reencuentro*. En los otros textos los dos recursos por lo general logran un equilibrio más o menos estable que permita introducir el hecho fantástico y volver a la realidad aparente.
5. El final de los textos suele estar inconcluso, dejando en el lector la responsabilidad de rellenar los espacios vacíos mediante sus propias inferencias y convirtiéndolo en un cómplice de la narración.

Recursos Narrativos

<i>Paranoica City</i>	<i>Bitácora: insomnio</i>	<i>Reencuentro</i>	<i>Obituario para Rizú</i>	<i>Sacro fetichismo</i>	<i>El Hambre del hombre</i>
<p>Verosimilitud</p> <p>Sobre ambientes cotidianos.</p> <p>Uso de lenguaje coloquial.</p> <p>Descripciones minuciosas de acciones y actitudes.</p>	<p>Verosimilitud</p> <p>Descripciones de espacios.</p> <p>Uso del humor y referencias intertextuales..</p>	<p>Verosimilitud</p> <p>Referencias a la cultura popular.</p> <p>Uso del humor y la Intertextualidad.</p> <p>Tono relajado y anecdótico.</p> <p>Influencias del cine en descripciones.</p>	<p>Verosimilitud</p> <p>En acciones, personajes y espacios solo dentro del paréntesis del recuerdo colocado a la mitad de la historia.</p>	<p>Verosimilitud</p> <p>Marcado hiperrealismo en todos los elementos de la narración, incluso los sueños.</p>	<p>Verosimilitud</p> <p>Contexto reconocible.</p> <p>Detalles de las acciones y descripción de personajes.</p> <p>Recuerdos y proyecciones vívidas.</p> <p>Uso del humor.</p>
<p>Ambigüedad</p> <p>En la identidad de los personajes.</p> <p>En antecedentes y consecuencias.</p>	<p>Ambigüedad</p> <p>Dualidad del nombre.</p> <p>Padecimientos y reacciones.</p> <p>Período de inconsciencia.</p>	<p>Ambigüedad</p> <p>Únicamente al final del relato en el intento de unir cabos sueltos.</p>	<p>Ambigüedad</p> <p>Sobre la mayoría de los elementos: personajes (en especial Julián) tiempos y acciones. Sobre el uso del lenguaje y orden lógico.</p>	<p>Ambigüedad</p> <p>Remitido únicamente al hecho fantástico.</p>	<p>Ambigüedad</p> <p>Ante una posible subtrama y dos personajes que toman relevancia al final inesperadamente.</p>
<p>Ausencia de Causalidad</p> <p>Sobre la entrada del intruso, la aparición del cuerpo en el auto y la reacción de la pareja.</p>	<p>Ausencia de Causalidad</p> <p>No parece haber una referencia conocida. La causa no entra dentro de nuestra comprensión.</p>	<p>Ausencia de Causalidad</p> <p>No se da ninguna explicación sobre el hecho fantástico.</p>	<p>Ausencia de Causalidad</p> <p>No se da ninguna explicación sobre el hecho fantástico.</p>	<p>Ausencia de Causalidad</p> <p>Se deja abierta la interpretación de la causa que ha producido el evento fantástico.</p>	<p>Ausencia de Causalidad</p> <p>La causa no entra dentro de nuestra comprensión.</p>

El nivel estructural se ve marcado por la diferencia de estilos y estrategias muy diversas de los que hacen uso los autores.

1. La trama de la mayoría de los textos están construidas a partir de esperas y tensiones, un método habitual del suspenso, a excepción de *Obituario para Rizú*, que presenta una estructura fragmentada propia de la literatura posmoderna.
2. Los cuentos son elaborados a partir del desarrollo de las acciones y no de la construcción de los personajes. Las tramas van de lo estático a lo dinámico y hacia la modificación a partir de eventos y revelaciones condicionadas a un final epifánico que puede tener dos objetivos, el primero sería regresar a la realidad y el otro detener la acción por completo dejando la obra abierta.
3. Muchas de estas acciones se remiten al plano del pensamiento de los personajes (*Bitácora: insomnio, Obituario para Rizú, Sacrofetichismo y El hambre del hombre*), estableciendo un proceso de deterioro que los empuja a una frágil frontera fuera de la dimensión material.
4. Estos personajes que se conectan en dinámicas de parejas, frecuentemente alternan la naturaleza de esta relación entre el complemento y la oposición, en donde los personajes contemporáneos por lo general, mantienen una relación de ayuda, atracción e identificación (*Paranoica City, Reencuentro, Obituario para Rizú*), mientras que aquellos de mayor edad utilizan de algún modo su posición de autoridad para tomar ventaja sobre los otros, (*Bitácora: insomnio, Sacrofetichismo, El hambre del hombre*) colocando la dinámica como un conflicto generacional.
5. Procurando evitar la duda y la necesidad de una prueba de verdad, la mayoría de textos, a excepción de *Reencuentro*, hacen uso de un narrador omnisciente como voz de referencia. Este narrador con frecuencia busca anular la separación del discurso dirigiéndose directamente al lector y pretendiendo ampliar su participación en el texto.

6. El tiempo condicionado al servicio del suspenso y la tensión está obligado a mantener una estructura lineal que a menudo se enriquece con recuerdos y proyecciones del futuro, pero que tiene la necesidad de mantener una lectura continua para lograr el efecto de conmoción del hecho fantástico. La única excepción a esta norma se presenta en *Obituario para Rizú*, debido a su composición fragmentada.

Nivel Estructural

<i>Paranoica City</i>	<i>Bitácora: insomnio</i>	<i>Reencuentro</i>	<i>Obituario para Rizú</i>	<i>Sacro fetichismo</i>	<i>El Hambre del hombre</i>
<p style="text-align: center;">Trama</p> <p>Esperas y tensiones, quiebre de la estabilidad y vuelta a la aparente normalidad.</p>	<p style="text-align: center;">Trama</p> <p>Incremento progresivo de la intensidad narrativa en paralelo a la pérdida de realidad. Suspense. Final inconcluso.</p>	<p style="text-align: center;">Trama</p> <p>De lo estático a lo dinámico a partir de dos revelaciones y un paréntesis erótico.</p>	<p style="text-align: center;">Trama</p> <p>Sin conexión de secuencia, escenas detenidas que se desarrollan en el plano del pensamiento.</p>	<p style="text-align: center;">Trama</p> <p>Incremento progresivo de la intensidad narrativa en paralelo a la pérdida de realidad. Final inconcluso.</p>	<p style="text-align: center;">Trama</p> <p>Esperas y tensiones, quiebre de la estabilidad y vuelta a la aparente normalidad.</p>
<p style="text-align: center;">Voz</p> <p>Narrador omnisciente, posible alter ego de la esposa, complementado con diálogos.</p>	<p style="text-align: center;">Voz</p> <p>Narrador omnisciente parcial.</p>	<p style="text-align: center;">Voz</p> <p>Narrador protagonista, complementado con diálogos.</p>	<p style="text-align: center;">Voz</p> <p>Narrador omnisciente que remite al monólogo interior.</p>	<p style="text-align: center;">Voz</p> <p>Narrador omnisciente.</p>	<p style="text-align: center;">Voz</p> <p>Narrador omnisciente, complementado con diálogos.</p>
<p style="text-align: center;">Personajes</p> <p>Opuestos complementarios en dinámicas de poder. Jóvenes</p>	<p style="text-align: center;">Personajes</p> <p>Parejas de repetición y contraste. Joven/ anciana</p>	<p style="text-align: center;">Personajes</p> <p>Parejas de semejanza y contraste. Jóvenes</p>	<p style="text-align: center;">Personajes</p> <p>Parejas en relación de confianza y ayuda. Entidades abstractas. Jóvenes</p>	<p style="text-align: center;">Personajes</p> <p>Parejas en semejanza y contraste en dinámicas de ayuda y deseo sexual. Todos mayores.</p>	<p style="text-align: center;">Personajes</p> <p>Parejas en relación de dependencia por el deseo carnal. Jóvenes y mayor.</p>
<p style="text-align: center;">Tiempo</p> <p>Lineal en secuencias ordenadas.</p>	<p style="text-align: center;">Tiempo</p> <p>Lineal con cortes y saltos temporales</p>	<p style="text-align: center;">Tiempo</p> <p>Lineal con saltos al pasado y proyecciones.</p>	<p style="text-align: center;">Tiempo</p> <p>Fragmentado sin orden aparente de secuencias.</p>	<p style="text-align: center;">Tiempo</p> <p>Lineal con interrupción de sueños.</p>	<p style="text-align: center;">Tiempo</p> <p>Lineal con saltos al pasado y proyecciones.</p>

Muchas son las preocupaciones que plantea el nivel semántico en los discursos de ésta muestra y múltiples pueden ser también las interpretaciones que se haga del sentido que el autor haya querido imprimir en su trabajo. A continuación se exponen algunas luces al respecto.

1. La constante alteración del lenguaje, así como la de sus significados pretende mantener la frontera vacilante en la forma tanto como en el contenido, reforzando lo incierto como la norma de los textos.
2. El juego de relaciones temáticas abre las posibilidades de interpretación de los textos, enriqueciendo el discurso. Aunque algunas de estas relaciones son herencias conocidas en la tradición literaria, existen elementos distintos que logran darle una mirada actual y novedosa, como en el caso del humor en la asociación sexo/muerte (*Reencuentro*), lo grotesco para describir el deseo/culpa (*El hambre del hombre*) o simplemente lo absurdo, deseo/sacrilegio (*Sacrofetichismo*).
3. El lector debe completar el cuento a partir de su propio contexto y experiencias, acentuando la naturaleza cambiante de las narraciones.
4. La crítica a temas contemporáneos es evidente. La individualización como problema frente a la imposibilidad de entender al otro se sugiere en todos los textos. El relativismo de las normas sociales que suprimen los impulsos, deviene con frecuencia en la expiación de la culpa por medio de la violencia. Esta incisiva disección de la sociedad busca también satirizar, temas que aún causan controversias en la región como el aborto, la blasfemia, o la homosexualidad.
5. El capitalismo y la materialización de las necesidades entran en el ámbito laboral (*El hambre del hombre*), familiar (*Paranoica City*) y de pertenencia (*Reencuentro*), trasladando las preocupaciones sobre el devenir de este fenómeno a los extremos de la escala de representación, en donde se recrea el ambiente de prejuicios, discriminación y desconfianza que ve al otro desde una perspectiva de competencia y muy pocas veces en condición de igualdad.

Nivel Semántico

<i>Paranoica City</i>	<i>Bitácora: insomnio</i>	<i>Reencuentro</i>	<i>Obituario para Rizú</i>	<i>Sacro fetichismo</i>	<i>El Hambre del hombre</i>
Polisemia Del lenguaje en imágenes.	Polisemia Del lenguaje en imágenes. Digresión de pertinencia. Lo no nombrado.	Polisemia Del lenguaje en imágenes. Descripción de opuestos.	Polisemia Del lenguaje en imágenes. Digresión de pertinencia. Lo no nombrado.	Polisemia Del lenguaje en imágenes.	Polisemia Del lenguaje en imágenes. Descripción de opuestos.
Relaciones temáticas Relativismo de la culpa. Violencia común. El problema de la otredad. La automatización de la cotidianidad. Escala materialista.	Relaciones temáticas Pérdida de la identidad ante la alteridad. Naturaleza del yo en el desdoblamiento.	Relaciones temáticas Las exigencias de la culpa y la seducción. Los vínculos entre el sexo y la muerte.	Relaciones temáticas La culpa y el remordimiento. Interiorización y proyección del ser en la memoria. La negación del compromiso.	Relaciones temáticas El pecado como transgresión a las convenciones sociales. El deseo y la culpa del amor imposible. La homosexualidad.	Relaciones temáticas El deterioro de las relaciones interpersonales. La amenaza latente de la violencia. La ley del más fuerte en el ámbito laboral. La sociedad capitalista y su cosificación del ser humano.

Capítulo 5: Discusión

La elección de los dos estudios teóricos: *Introducción a la literatura fantástico* de Tzvetan Todorov y *Territorios de la ficción: lo fantástico* de Rosalba Campra, permite observar la evolución del género. El primero publicado 1972, plantea lo fantástico tomando como base la tradición narrativa europea. El segundo, publicado en 2008, donde se amplía y enriquece la teoría del género, usando el trabajo de autores hispanoamericanos. Esto parece confirmar la negativa de la literatura fantástica a ser encasillada, saltando constantemente los límites que la teoría quiere imponerle. Es importante entonces que en este proceso de cambio la crítica logre acompañar las transformaciones del cuento fantástico en su variable recorrido hacia las propuestas de los nuevos textos.

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 lo 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.

Llama también la atención, el hecho de que los relatos fantásticos contemporáneos parecen buscar un espacio más amplio de contexto, de modo que, a no ser por los antecedentes de los autores, es difícil localizar un espacio determinado de enunciación, así lo es también en el aspecto de género, no deja de ser curioso que se abandone un elemento que hasta hace poco formaba una parte importante de la identidad en la narrativa de la región.

Por último, es importante mencionar que si bien muchos de los autores de la muestra tienen ya un amplio bagaje literario y han logrado desarrollar con cuidado estrategias y recursos narrativos que enriquecen el género fantástico, otros todavía se encuentran en un proceso de desarrollo y maduración, que hace evidente la necesidad de dar seguimiento a la evolución de su obra.

Capítulo 6: Conclusiones y recomendaciones

6.1. Conclusiones

La literatura fantástica es un género vigente en Centroamérica. Esta, encuentra su dimensión privilegiada en la narrativa breve, no sólo por el problema del efecto de suspenso inherente que debe mantener a lo largo de la trama, sino por la necesidad de crear una tensión en el texto que debe desembocar en un final repentino.

Haciendo uso de gran variedad de temáticas, el relato fantástico de la región, expone sus preocupaciones sobre una sociedad autoritaria, patriarcal y violenta donde la falta de comunicación y el individualismo debilitan la propia identidad y la relación del ser con su entorno.

Una de las características que se ha mantenido a lo largo del desarrollo del género en la región, es la de eludir las corrientes y movimientos literarios, por lo que su influencia se percibe de la tradición literaria del género más que de aspectos culturales o geográficos. Esto ha dado paso a temas más universales, pero a la vez más personales.

El relato fantástico contemporáneo tiende a ser híbrido y marcado por la voluntad de experimentación. En estos intentos parece nutrirse de fuentes tan variadas como la imaginería cinematográfica, la ironía, la parodia, el erotismo y el humor. Nuevas estrategias y recursos narrativos como la paradoja, el absurdo, la confusión o la naturalización de lo extraordinario dan nueva vida a temas y tópicos ya explorados en la tradición literaria de la región.

El cuento fantástico centroamericano ha evolucionado, adaptándose a una nueva realidad, una realidad en la que el tema principal es la pequeña vida de todos los días y donde el hombre es protagonista de una búsqueda personal por encontrar su lugar en el mundo. Pero la siniestra amenaza sobrenatural no ha desaparecido, al contrario ha abierto más puertas porque la visión de la realidad parece ser la de una verdad indescifrable.

Los escenarios del cuento fantástico centroamericano actual han abandonado el campo, los parajes desolados y los lugares míticos para desplazarse a un mundo

exageradamente cotidiano, que centra su mirada en espacios de zonas residenciales, pedazos de la Centroamérica urbana. De la exótica selva de *Míster Taylor* de Augusto Monterroso, lo fantástico se sitúa ahora en suburbios como los de *Paranoica City* de Mildred Hernández.

Las propuestas del cuento fantástico centroamericano contemporáneo, hacen evidente que algunas formas del género ya se han agotado, pero otras han mutado tomando el relevo mediante la modificación de sus características históricas. Si recordamos al *Fantasma blanco* de Froylán Turcios, vagando por las calles de la Antigua Guatemala, cuya revelación llena de temor al protagonista y lo comparamos con el seductor fantasma de *Reencuentro* de Kalton Harold Bruhl, podemos ver que este es aceptado como parte de una realidad que, aunque inquietante, es asumida con naturalidad. Porque ahora no se trata tanto de lo que se ve sino de cómo se ve esa realidad, en una reflexión sobre la naturaleza misma del acto de la existencia que es llevada a sus extremos.

Un claro indicio de las nuevas formas que toma la narrativa breve centroamericana es el cambio en el que se muestra la falta de sorpresa ante un hecho sobrenatural, donde las situaciones parecen volverse insólitas pero posibles haciendo evidente el cambio en la percepción de lo natural. Pasando del rechazo que sufre el protagonista de *El Ratero* de Franz Galich cuando come las ratas, a la tranquilidad con que un jefe se come a sus subordinados en *El Hambre del Hombre* de Carlos Wynter Melo.

En una región donde las manifestaciones absurdas suelen verse como normales, acostumbrados a hechos a menudo inauditos; el hombre normal es precisamente el ser fantástico, pues lo fantástico parece haberse convertido en regla no en excepción.

6.2. Recomendaciones

- Es importante acercarse a los nuevos autores de la narrativa breve centroamericana, pues mediante sus obras podemos ver la evolución de las nuevas corrientes y movimientos literarios así como los recursos y estrategias que se incorporan.
- La compilación de una antología del cuento fantástico centroamericano, podría ser una obra de gran valor para el estudio del género. Ciertamente existe material para realizar una selección detallada, con relatos de gran calidad narrativa.
- La teoría del género en la región aún es escasa. Es necesario promover el estudio de lo fantástico desde la crítica de la región, aproximándose a las obras y autores más destacados.

Referencias bibliográficas

- Acosta, O. (2004). El regresivo. En: Gallardo, M. (Ed.) *El relato fantástico en Honduras*. (pp. 65), Guatemala: Letra Negra.
- Alazraki, J. (2001). “¿Qué es lo neofantástico?” En: Roas, David. (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Arellano, J. (1991). “Desarrollo del cuento en Nicaragua”. En: *Revista Iberoamericana*, núm.157, octubre-diciembre, pp. 999-1017.
- Arévalo Martínez, R. (1914). *El hombre que parecía un caballo*. Recuperado de: <http://literaturaguatemalteca.org/arevalo1.html>. Fecha de consulta: 04/02/2017.
- Arguello Mora, M. (2012). La poza de la sirena. En: Chávez, J. (Ed.) *Voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica*. (pp. 25-30), San José: Siglo XX.
- Barba, M. (2003). El cofre de las arras. En: Jaramillo Levi, E. (Ed.), *Pequeñas Resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo*. (pp. 124-128) Madrid: Páginas de Espuma.
- Barceló, E. (2009). *Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos: estrategias y efectos*. Austria, Universidad de Innsbruck.
- Barrenechea, A. (1972). “Una tipología de la literatura fantástica”. En: *Revista Iberoamericana*, núm. 80, julio-septiembre, pp. 391- 403.
- Barthes, R. (1984). *El efecto de realidad, Ensayos Críticos IV. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Bessieré, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. En: Roas, David. (Ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

Borges, J. y Bioy Casares, A. (1977). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.

Borges, J. (1964). *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial.

Botton Burlá, F. (1983). *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México: Universidad Autónoma de México.

Bruhl, K. (2014). *Dos cuentos de Kalton Harold Bruhl*. Recuperado de: <http://el-arca-hn.blogspot.com>. Fecha de consulta: 16/07/2016.

Bustos Arrati, M. (2012). Mutante. En: Chávez, J. (Ed.) *Voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica*. (pp. 94-100), San José: Siglo XX.

Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción, lo fantástico*. Madrid: Renacimiento.

Caamaño Morúa, V. (2015). "La literatura fantástica y su reescritura en América Latina: un estudio sobre Color de Otoño de Claudia Hernández." En: *Revista Filología y Lingüística*, núm. 22, pp. 143-158. Universidad de Costa Rica.

Castillo, R. (2004). Chabacán. En: Gallardo, M. (Ed.) *El relato fantástico en Honduras*. (pp. 75-82), Guatemala: Letra Negra.

Cardona, J. (2012). La caja del doctor. En: Chávez, J. (Ed.) *Voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica*. (pp. 33-38), San José: Siglo XX.

Chávez, J. (2012). *Voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Siglo XX.

_____ (2016). "Monstruos fantásticos de la literatura costarricense". En: *Revista Filología y Lingüística*. Vol.42, pp. 77-89. Universidad de Costa Rica.

_____ (2002). Elvira. En: Mejía, J. (Ed.), *Los centroamericanos* (pp. 297-302). Guatemala: Alfaguara.

Coronel Urtecho, J. (2002). El mundo es malo. En: Mejía, J. (Ed.), *Los centroamericanos* (pp. 25-29). Guatemala: Alfaguara.

Cortázar, J. (2003). *Clases de literatura Berkeley 1980*. México, DF: Alfaguara.

Cortés, C. (2002). Los funerales del verano. En: Mejía, J. (Ed.), *Los centroamericanos* (pp.247-257), Guatemala: Alfaguara.

Darío, R. (1995). *Verónica y otros cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza Editorial

De Rus, M. (2014). *Relatos fotoeróticos: antología*. Madrid: Ediciones irreverentes.

Del Valle, P. (2004). La calle prohibida. En: Gallardo, M. (Ed.) *El relato fantástico en Honduras*. (pp. 66-73), Guatemala: Letra Negra.

Echeverría, M. (2012). Ascensor. En: Méndez Salina, L. y Villalobos, E. (Eds.) *Ni hermosa ni maldita. Narrativa guatemalteca actual*. (pp. 41-46) Guatemala: Alfaguara.

Elvir, L. (2005). *Sublimes y perversos: cuentos*. Tegucigalpa: Litografía López.

Escriba, L. (2000). Succión. En: Méndez de Penedo, L. y Toledo, A. (Eds.) *Mujeres que cuentan*. (pp. 51-52) Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

Escudos, J. (1997). *Costumbre prematrimoniales*. Recuperado de:
http://bestiario.com.br/1_archivos/costumbres.html Fecha de consulta:
09/06/2017.

Fernández, G. (2015). *En el zoológico*. Recuperado de:
http://signoroto.blogspot.com/2011/02/en_el_zoologico_guillermo_cuento. Fecha
de consulta: 02/06/2017.

Galich, F. (1979). *El ratero*. Recuperado de:
<http://literaturaguatemalteca.org/fgalich1.htm>. Fecha de consulta: 04/06/2017.

García, G. (2004). Margarita en la casa del tiempo memorioso. En: Gallardo, M. (Ed.) *El relato fantástico en Honduras*. (pp. 97-103), Guatemala: Letra Negra.

Gallardo, M. (2004). *El relato fantástico en Honduras*. Guatemala: Letra Negra.

García de Paredes, F. (1998). *Panamá: cuentos escogidos*. San José: Educa.

Gregori, A. (2013). "Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión". En: *Studia Romanica Poznaniensia UAM*. Vol. 40/2, pp. 6-20. Poznán: Universidad Adam Mickiewicz.

Hahn, O. (2006). *Antología del cuento fantástico hispanoamericano siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Harris, E. (2003). *El acantilado*. Recuperado de:
http://todocaniches.activoforo.com/t378_el_acantilado_cuento. Fecha de consulta:
25/05/2017.

Hernández, C. (2002). Color de otoño. En: Mejía, J. (Ed.), *Los centroamericanos* (pp.333-344). Guatemala: Alfaguara.

Hernández, M. (2012). Paranoica city. En: Méndez Salina, L. y Villalobos, E. (Eds.) *Ni hermosa ni maldita. Narrativa guatemalteca actual.* (pp. 109-115) Guatemala: Alfaguara.

Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión.* Buenos Aires: Catálogos Editora.

Jaramillo Levi, E. (2003). *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo.* Madrid: Páginas de Espuma.

_____ (2007). Su secreto. En: Méndez, F. (Ed.) *Tiempo de narrar. Cuentos centroamericanos.* (pp. 107-110), Guatemala: Piedra Santa.

Jurado, R. (2002). Herenia, la lejana. En: Mejía, J. (Ed.) *Los centroamericanos.* (pp. 55-61), Guatemala: Alfaguara.

Leyva, H. (2005). "Narrativa centroamericana post noventa. Una exploración preliminar". En: *Revista Abrapalabra*, núm. 38, pp. 55-77. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

Liano, D. (2007). "Franz Galich (In memoriam)". En: *Revista Istmo.* Universidad del Sacro Cuore de Milano, Italia. Recuperado de:
<http://istmo.denison.edu/n15/articulos/liano>, fecha de consulta: 02/06/2017.

_____ (2003). El vuelo del ángel. En: Jaramillo Levi, E. (Ed.), *Pequeñas Resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo.* (pp. 169-172), Madrid: Páginas de Espuma.

López Martínez, M. (2012). "Reinventando Centroamérica. La construcción del imaginario social a partir de la novela de ficción". En: *Revista Letras*, núm. 49, pp.181-189. Universidad Autónoma de México.

Mackenbach, W. (2008). *Hacia una historia de las literaturas Centroamericanas. Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F y G editores.

Martínez Galindo, A. (2004). Desvarío. En: Gallardo, M. (Ed.) *El relato fantástico en Honduras*. (pp. 50-61), Guatemala: Letra Negra.

Martínez Gómez, J. (1992). "Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo". En: *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 21, pp. 203-214. Universidad Complutense de Madrid.

Mejía, J. (2002). *Los centroamericanos. Antología de cuentos*. Guatemala: Alfaguara.

Méndez de Penedo, L. y Toledo, A. (2000). "Mujeres que cuentan". En: *Revista Abrapalabra*, núm. 32. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

Méndez, F. (2007). *Tiempo de narrar. Cuentos centroamericanos* Guatemala: Piedra Santa.

Menén Desleal, A. (2003). El último sueño. En: Jaramillo Levi, E. (Ed.), *Pequeñas Resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo*. (pp. 129-130) Madrid: Páginas de Espuma.

Monterroso, A. (1959). *Míster Taylor*. Recuperador de: <http://ciudadseva.com/texto/mister-taylor/> Fecha de consulta: 09/06/2017.

Morales, A. (2000) "Teoría y práctica de lo fantástico, Modelo y rupturas" Escritos. En: *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 21, pp. vii- xix.

Muñoz Renget, J. (2010) "La narrativa fantástica en el siglo XXI". En: *Ínsula*, núm. 765, pp. 6-10.

Odio, E. (2012). Había una vez un hombre. En: Chávez, J. (Ed.) *Voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica*. (pp. 56-68), San José: Siglo XX.

Orellana, M. (2007). Bitácora: insomnio. En: Méndez, F. (Ed.) *Tiempo de narrar. Cuentos centroamericanos*. (pp. 161-164), Guatemala: Piedra Santa.

Oviedo, J. (2004). La cara del espejo. En: Gallardo, M. (Ed.) *El relato fantástico en Honduras*. (pp. 91-95), Guatemala: Letra Negra.

Pasos, J. (2002). El ángel pobre. En: Mejía, J. (Ed.), *Los centroamericanos* (pp. 67-76). Guatemala: Alfaguara.

Perdú, V. (2010). "Paisajes encantados y encantadores de Centroamérica. Un estudio comparado del tratamiento del espacio en cuentos de Rafael Arévalo Martínez y Froylán Turcios". En: *Centroamericana*, núm. 19. Università Cattolica del Sacro Cuore.

Pérez Franco, G. (2005). *La intrusa*. Recuperado de: http://roberto.perez_franco.com/español.php?leer=cnt53615. Fecha de consulta: 06/06/2017.

Prieto, M. (2004). Lavador de platos quasi fantasía. En: Gallardo, M. (Ed.) *El relato fantástico en Honduras*. (pp. 104-105), Guatemala: Letra Negra.

Putzeys Illescas, E. (2000). Al crear el tiempo. En: Méndez de Penedo, L. y Toledo, A. (Eds.) *Mujeres que cuentan*. (pp. 15-17) Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

Quezada, U. (2007). Lejos, tan lejos. En: Méndez, F. (Ed.) *Tiempo de narrar. Cuentos centroamericanos*. (pp. 181-194), Guatemala: Piedra Santa.

Ramírez, S. (2014). *El espejo roto. Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana*. Honduras: Grupo de Editoriales Independientes de Centroamérica.

Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

_____ (2009). *Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos de una definición*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Rodas, A. (2003). Monja de clausura. En: Jaramillo Levi, E. (Ed.), *Pequeñas Resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo*. (pp. 165-168), Madrid: Páginas de Espuma.

Rojas González, J. (2014). "Hechos de un buen ciudadano de Claudia Hernández: La naturalización de lo fantástico". En: *Revista Artes y Letras*. Vol. XXXVIII, núm. 43-45, pp.44-54. Universidad Costa Rica.

Salazar, R. (1960). *Stella*. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública.

Sandoval, A. (2000). Con la venda en los ojos. En: Méndez de Penedo, L. y Toledo, A. (Eds.) *Mujeres que cuentan*. (pp. 65-71) Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

- Sartre, J. (1960). *El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Shade, E. (2007). Obituario para Rizú. En: Méndez, F. (Ed.) *Tiempo de narrar. Cuentos centroamericanos*. (pp. 239-241), Guatemala: Piedra Santa.
- Sinán, R. (1998). La boina roja. En: García Paredes, F. (Ed.) *Panamá, cuentos escogidos*. (pp. 258-280), San José: Educa.
- Soltero Sánchez, E. (2013). "Un acercamiento al cuento centroamericano del siglo XX". En: *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, núm. 6.
- Soto, R. (2007). Reunión. En: Méndez, F. (Ed.) *Tiempo de narrar. Cuentos centroamericanos*. (pp. 243-250), Guatemala: Piedra Santa.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia editores.
- Toruño-Haensly, R. (2006). "La historiografía literaria salvadoreña". En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXII, núm. 215-216, abril-septiembre, pp. 369-375.
- Turcios, F. (2004). El fantasma blanco. En: Gallardo, M. (Ed.) *El relato fantástico en Honduras*. (pp. 33-37), Guatemala: Letra Negra.
- Ulloa, W. (2014). Sacrofetichista. En: Ramírez, S. (Ed.) *Un espejo roto. Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana*. (pp. 190-195), Honduras: Grupo de Editoriales Independientes de Centroamérica.
- Vázquez, M. (1980). *Borges: Imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila.

Villalobos Ruminott, S. (2013). "Literatura y destrucción: Aproximaciones a la narrativa centroamericana actual". En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIX, núm. 242, enero-marzo, pp. 131-148.

Villalobos, E. y Méndez, L. (2012). *Ni hermosa ni maldita. Narrativa guatemalteca actual*. Guatemala: Alfaguara.

Wynter Melo, C. (2014). El hambre del hombre. En: Ramírez, S. (Ed.) *Un espejo roto. Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana*. (pp. 211-216), Honduras: Grupo de Editoriales Independientes de Centroamérica.

Zachrisson, B. (1998). El arete. En: García Paredes, F. (Ed.) *Panamá, cuentos escogidos*. (pp. 315-318), San José: Educa.

Zavala, L. (2002). *Cómo estudiar el cuento con una guía para analizar minificción y cine*. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo.

Zavala, M. (2000). "La literatura Centroamericana en el reciente fin de siglo". En: *Itsmica. Revista de la facultad de filosofía y letras*, núm. 5-6. Universidad Nacional de Costa Rica.