

# HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO EN EL RELATO BREVE CONTEMPORÁNEO DE CENTROAMÉRICA

## TOWARDS A TYPOLOGY OF THE FANTASTIC IN THE CONTEMPORARY SHORT STORY OF CENTRAL AMERICA

Karen Calvo Díaz  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Universidad de Costa Rica  
karenalejandra.calvo@ucr.ac.cr  
<https://orcid.org/0000-0001-7024-8501>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.191>

Fecha de recepción: 06.12.23 | Fecha de aceptación: 05.01.24

### RESUMEN

La presente lectura propone una revisión de las nuevas formas de lo fantástico acaecidas en la región centroamericana en los últimos 20 años. Desde la propuesta teórica de David Roas y Carmen Alemany se vislumbran los desafíos estéticos de una manifestación que, devenida de la tradición europea, pero no exclusiva de ella, da cuenta de la realidad en función de una construcción desarmónica del mundo, asida en las múltiples representaciones simbólicas que rondan el miedo, el asco y la incertidumbre, pero en las que también se presenta una abierta transgresión en el orden moral, sexual, legal, político y religioso que derivan en situaciones en las que opera la perversión, los comportamientos censurables y las represiones. Sin la idea de una nomenclatura rígida y excluyente, se proponen al menos ocho categorías que incluyen posibilidades de lectura para entender el fenómeno en la región, como parte de una ruptura frente a las modelaciones canónicas de la literatura mimética, a saber: lo posmoderno, lo grotesco, lo político, lo femenino, lo fantástico (*stricto sensu*), lo metatextual, lo amerindio y lo folclórico. Se incluyen para su análisis textos de Costa Rica, El Salvador, Honduras, Guatemala y Nicaragua a partir de los cuales se evidencia la ebullición de la narrativa fantástica y la urgencia de una nueva dimensión crítica para su estudio.

**PALABRAS CLAVES:** Centroamérica, fantástico, postguerra, no mimético, categorías de análisis.

### ABSTRACT

This reading proposes a review of the new forms of the fantastic that have occurred in the Central American region in the last 20 years. From the theoretical proposal of David Roas and Carmen Alemany, we glimpse the aesthetic challenges of a manifestation that, derived from the European tradition, but not exclusive to it, accounts for reality based on a disharmonious construction of the world, grasped in the multiple symbolic representations that surround fear, disgust and uncertainty, but in which there is also an open transgression in the moral, sexual, legal, political and religious order that results in situations where perversion, reprehensible behavior and repression operate. Without the idea of a rigid and exclusive nomenclature, at least eight categories are proposed that include reading possibilities to understand the phenomenon in the region, as part of a break with the canonical modeling of mimetic literature, namely: the postmodern, the grotesque, the political, the feminine, the fantastic (*stricto sensu*), the metatextual, the

Amerindian and the folkloric. Texts from Costa Rica, El Salvador, Honduras, Guatemala, and Nicaragua are included for analysis, from which the ebullition of fantastic narrative and the urgency of a new critical dimension for its study are evident.

**KEYWORDS:** Central America, fantastic, postwar, non-mimetic, analysis categories.

## INTRODUCCIÓN

El estudio de lo fantástico en Centroamérica se manifiesta como una realidad inminente. Es un fenómeno que ha competido con la literatura mimética y en pleno siglo XXI no puede negarse su existencia. A lo largo del siglo XX los tibios intentos del pasado fortalecieron su práctica para que en nuestros días sea ya una modalidad desde la cual se revitaliza la escritura de la región y también la construcción teórica en torno a ella, tal y como pretende ser esta lectura que se acoge a un proyecto mayor de tesis doctoral<sup>1</sup> sobre la representación de lo inusual en la nueva narrativa de América Central.

El compendio de los estudios críticos entre los que se pueden citar *Del vampiro a la lesbiana. El deseo sexual “femenino” en la novela modernista centroamericana* (Poe, 2009); *La literatura fantástica de América Central (1888-1940)* (Leandro, 2022); *Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión* (Gregori, 2013); *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves* (Calvo, 2013); *La narrativa fantástica en Costa Rica: 1885-1960* (Cubillo, 2022); *El relato fantástico en Honduras* (Gallardo, 2021); *Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández: decepción y resistencia* (Jossa, 2014); *El cuento fantástico centroamericano contemporáneo. Una mirada hacia las nuevas propuestas* (Hernández, 2017); y *Literatura fantástica en la Costa Rica del último tercio del siglo XX* (Martínez, 2005) son una evidencia de cómo desde el estudio monográfico o especializado lo fantástico es una fuerza narrativa que merece un estudio riguroso.

La nomenclatura teórica, sin embargo, y sobre todo desde los estudios estructuralistas propuestos por Todorov (1972), han construido una noción de lo fantástico hasta cierto punto conservadora, en tanto que delimitaron su expresión a una representación de lo sobrenatural. El redescubrimiento de nuevas formas de la narrativa y la exploración de otros centros de producción literaria de lo fantástico

---

<sup>1</sup> Este artículo es parte de la tesis doctoral que lleva por título *Conceptualización de lo inusual en el novísimo relato centroamericano del siglo XXI* del programa de doctoral en Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona.

extraoccidentales y extraeuropeos, como los hallados en África y América, han propiciado otras discusiones que van más allá del objetivo clasificatorio.

El debate temático, ya abordado con claridad en el siglo XIX, cede terreno a debates mucho más filosóficos que hurgan en territorios menos sobrenaturales y que apelan a la discusión sobre el concepto de lo real y sus múltiples representaciones en el plano de lo ficcional.

En esta línea los acercamientos han sido tan variados como nutridos. Martha Nandorfy (2001), por ejemplo, se concentra en construir una idea de lo fantástico desde la exploración del concepto de realidad. Esta atañe a lo pensable sobre ella y no lo que es en sentido estricto, motivo por el que existe una suerte de acuerdo sobre lo que se imagina de la realidad, la cual es un estado de conciencia. Esto quiere decir que la realidad es el mundo de la acción + la representación y que la experiencia viene a ser el cómo se interactúa con la realidad. Es por ello que la mimesis se diluye cuando se entra en un mundo nuevo o una nueva realidad como la que propone la literatura fantástica:

Quando hablamos de literatura oscilamos entre la noción de realidad, entendida como «el mundo de la acción», y la representación, percibida como una modalidad artística sujeta a convenciones. Nos resulta difícil de aceptar que nuestros modos de percepción puedan ser artificiales y que nuestras ideas sobre la realidad puedan ser asimismo convenciones, como cualesquiera otras. Cuando esas distinciones se derrumban, y advertimos que no estamos fuera de la entidad «realidad», sino inextricablemente integrados en ella, cualquier tipo de representación se convierte en tremendamente problemática. La noción de mimesis pierde su base tradicional en el momento en que la posibilidad de imitar o de recrear implica el acceso a una realidad *a priori* (Nandorfy, 2001, p. 244).

La literatura fantástica, además de esta inminente amplificación del sentido de la realidad, incluye el protagonismo de la ficción desde donde se cuestiona lo verificable. Así como lo real se ha propuesto como este mundo de lo concreto, la ficción (que desde nuestra concepción es lo que atañe a la preocupación última de lo fantástico) se puede expresar como el arte de la abstracción, pues supera las limitaciones de lo real. La ficción como este arte de la invención muestra un espacio propio del ejercicio literario.

Cierto es que existen géneros y momentos literarios más ficcionales que otros para los que el principio referencial ha sido fundamental; por ello, es importante que se observen qué razones contextuales han sido claves para que se dé una y no otra tendencia.

Cito por caso el conjunto de textos centroamericanos en los que se muestra una clara superación de las limitaciones de lo real o de los registros miméticos que impactaron la región: cuando el discurso de lo histórico en Centroamérica dejó de ser funcional desde la perspectiva política e ideológica, se comenzó a ficcionalizar, desde la estética de lo fantástico, aspectos como la guerra, la posdictadura, la desidia, la lucha feminista y otros motivos que antes solo eran propios de las tendencias realistas.

La propuesta de Nandorfy (2001) no riñe con otras como la de David Roas, quien considera que en lo fantástico hay una clara manifestación de lo sobrenatural, entendido como “todo aquello que trasciende lo humano” (p. 8), y que implica una “transgresión a las leyes que ordenan nuestro mundo” (p. 9). Esta presencia permite distinguir lo fantástico de otro tipo de manifestaciones aledañas que han sido puestas en común, pese a que su representación de la realidad dista mucho de las pretensiones cuestionadoras que interesan a lo fantástico.

Sin embargo, se advierte que para el contexto latinoamericano existen ejemplos de literatura denominados como realismo mágico o real maravilloso<sup>2</sup> en los que confluyen ambos discursos que parecieran presentar la equivalencia entre lo real y lo extraordinario, y desde donde se “desnaturaliza lo real y se naturaliza lo insólito como una forma de integración” (Roas, 2001, p. 12). De tal manera, “los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo ‘natural’” (Roas, 2001, p. 12).

Esta, debe aclararse, fue la tónica de un grupo de autores del continente (Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Arturo Uslar, Elena Garro y en alguna medida Isabel Allende, Laura Esquivel, entre otros); muchos de ellos asociados

---

<sup>2</sup> Algunos otros teóricos como Alicia Llerena (1997), en un ensayo titulado *Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)* han hecho también las salvedades para cada uno de estos y entre otras aspectos señala como diferencias entre uno y otro lo siguiente: “En este punto podríamos esbozar una suerte de balance sobre el RM [realismo mágico] y LRM [lo real maravilloso americano], y sugerir ciertas renunciaciones a nuestro juicio necesarias: renunciar, por ejemplo, (1) a utilizar ambos términos como expresiones paralelas a la «literatura fantástica», responsabilizándonos de sus semejanzas (el uso del espacio imaginario, del material fantástico) pero también de sus diferencias (el proceso sistemático de verosimilización, la convivencia no conflictiva entre realidad y fantasía); desechar la comodidad de (2) recurrir a estas expresiones para designar un conflicto sociológico (América vs. Europa) aunque de la «reflexividad» y el juicio occidentales se derive una de sus más radicales diferencias; evitar en lo posible (3) la denominación de escritura mágicorealista para aquella que admite materiales míticos en general, sin olvidar que es el «punto de vista» prelógico, no diferenciado, el que determina en verdad esta escritura: desestimar, finalmente, (4) la funcionalidad de estas palabras para referirnos a tecnificación narrativa o modernidad («el boom»), aún a sabiendas de que en los procedimientos y en su retórica particular, se consolida la verosimilitud novelesca” (pp. 116-117).

con el *boom* latinoamericano y con las construcciones experimentales, propias de mediados de siglo XX, en las que, además de inquietudes estéticas muy particulares como la renovación del género novelístico, se agregan las preocupaciones identitarias, la construcción de las nuevas urbes y los procesos de globalización que inevitablemente estaban a tono con la intención referencial de los textos.

Esta complejidad narrativa desarrollada entre 1950 y 1980 busca superar la camisa de fuerza que constituyó la narrativa supranacional o telúrica de inicios del siglo, y a ello respondería la inclusión de los discursos híbridos entre lo mimético y mágico. Para Roas, la consideración del “horizonte cultural” y de la “dimensión pragmática” del lector son aspectos altamente significativos, sobre todo en aquellas textualidades menos occidentalizadas para las cuales el evento de lo fantástico cambia tanto a nivel estructural como temático. Esta pareciera ser la justificación que permea la representación centroamericana que supera el fantasma decimonónico en la narrativa breve y posmoderna. Entonces:

Esto supone acabar con esa idea común de situar lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto de la literatura realista. El relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble. Efecto que, es cierto, todo texto literario trata de generar, puesto que leer ficción, sea fantástica o no, supone establecer un *pacto de ficción* con el narrador: aceptamos sin cuestionarlo todo lo que éste nos cuenta, por lo que nuestra actitud hermenéutica como lectores queda condicionada al dejar en suspenso voluntariamente las reglas de verificabilidad. Pero en mi reflexión no me refiero únicamente al citado pacto de ficción sino a la percepción de lo real en el texto (percepción intradieгética): después de aceptar (pactar) que estamos ante un texto fantástico, éste debe ser lo más verosímil posible para alcanzar su efecto correcto sobre el lector (esa *ilusión de lo real* que Barthes denominó *efecto de realidad*) (Roas, 2001, p. 4; cursivas del original).

El objetivo de esta recreación realista de los textos fantásticos permite la inclusión del evento transgresor de esa realidad y, por lo tanto, desde el haber de Roas, surge la imposibilidad lingüística para dar explicación. Así, a la subversión temática se agrega esta de carácter pragmático, relativa al lenguaje, puesto que lo enunciado es inimaginable y supera el discurso de la racionalidad.

Otros autores como Rosalba Campra (2001) también añaden el principio de transgresión desde el ideario socio-cultural, ya que nada en el discurso es gratuito e inocente, sino que está cargado de una serie de valores simbólicos y contextuales que funcionan como crítica ideológica, pero sin la obviedad de los textos miméticos.

## HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO CENTROAMERICANO

La evolución de estas teorizaciones y diferenciaciones produjo cambios incluso en cómo se ha dado en llamar a los estudios de lo fantástico, en los cuales se incluyen nuevos conceptos como lo insólito<sup>3</sup> (principalmente dentro de la academia brasileña)<sup>4</sup>, lo *weird* (especialmente en aquellas prácticas literarias que tienen un correlativo con el mundo fílmico) y más recientemente con lo inusual asumido como un discurso autónomo y no condicionado a lo fantástico.

Nuestra propuesta para la tipología de los nuevos relatos centroamericanos se justifica desde un corpus diverso, comprendido por narraciones cortas, publicadas luego de los años 2000 y producidas por autores de Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Honduras. Se plantea la existencia de al menos ocho categorías desde las cuales lo fantástico tiene una incidencia como discurso y como estética.

Esta nomenclatura se acompaña de los sustentos teóricos definidos desde la óptica de Carmen Alemany<sup>5</sup>, para quien lo inusual puede convivir con otras manifestaciones discursivas no miméticas como la ciencia ficción, lo fantástico, el realismo mágico, lo maravilloso y lo extraño. La diferencia con lo fantástico es que constituye una variante de esta en la que se combina lo insólito con el realismo cotidiano, debido a que “[E]n lo fantástico lo real está al servicio de este; en lo inusual lo fantástico está al servicio de lo real” (Alemany, 2019, p. 311).

Esta definición representa una realidad contemporánea referencial en la que, además, se disimula aquello que, para los textos fantásticos clásicos, era importante evidenciar: lo sobrenatural. En esta concepción, la posibilidad de que lo insólito sea más cercano de lo que se piensa es fundamental, pues la naturalidad de lo insólito pareciera una extensión de lo real:

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

---

<sup>3</sup> Algunos textos que han abordado el tema desde esta concepción son *Quimeras de lo insólito. Fascinación y horror en el mundo hispánico* (2023) de Juan Gomis, Eva Lara y Clara Bonet; *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX–XXI)* (2014) de Francisco Javier Ordiz Vázquez.

<sup>4</sup> En estudios como los de Bruno Anselmi Matangrano y Enéias Tavares, titulado *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018).

<sup>5</sup> Para conocer la propuesta completa se recomienda la lectura del texto *¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual* (2019).

todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta. Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. La narrativa de lo inusual sería una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Si la realidad es la tesis y lo insólito su antítesis, la síntesis sería la realidad inusual que trata de sintetizar, de armonizar los opuestos. Es un péndulo que oscila entre lo insólito y la realidad convencional o convenida (Alemany, 2019, p. 311).

La relación que esta manifestación tiene con los tiempos posmodernos es lo que permite diferenciarla de otras expresiones naturalizadas en el continente como el realismo mágico y lo real maravilloso, dado que impera un sentido de hibridez con otros géneros y con discursos actuales. Según este contexto y a partir de un criterio temático, las categorías que propongo son las siguientes: lo inusual posmoderno, lo inusual grotesco, lo inusual político, lo inusual femenino, lo inusual fantástico (*stricto sensu*), lo inusual metatextual, lo inusual amerindio y lo inusual folclórico.

Para comenzar con la tipología es necesario advertir que la sociedad centroamericana ha pasado por una serie de desafíos posbélicos que al término del siglo XX no pudieron ser superados. El reto de reorganizar los países envueltos en sucesivos actos de violencia es parte de lo que las grandes novelas históricas y testimoniales evidenciaron hasta muy entrada la presente centuria, y junto con el trauma posguerra, los cambios sustanciales en la lógica de nuestras relaciones con el mundo actual tuvo importantes repercusiones que se evidencian con claridad principalmente en la narrativa breve.

La posmodernidad, definida desde los clásicos estudios de Jean Baudrillard (1999), propone una crítica a la sociedad de la imagen y los llamados significados flotantes. Las textualidades que siguen este camino muestran, entre otras cosas, la deshumanización del planeta y un sentimiento de incertidumbre ontológica que invita a la pérdida de los referentes fijos o a los también denominados grandes relatos: el cristianismo como redención y promesa de plenitud; el marxismo como un agotamiento de la burguesía; el iluminismo como la razón vista como salvación; y el capitalismo como avance económico = prosperidad.

Es por ello que el comportamiento errático de los personajes se combina con una estética de la violencia que, en alianza con el discurso fantástico, produce un tipo de escritura en la que la pérdida de los valores pasados y la adopción de nuevos se vuelve imperativo y que podría asociarse con la primera categoría: *lo inusual posmoderno*. Al respecto, Alemany indica que en esta representación de lo inusual:

[...] la personalidad esquizoide, la presencia del doble, los desdoblamientos y las elucubraciones son comunes. Como también lo son y lo han sido en los discursos fantásticos, pero ahora quizás tiene más razón de ser que nunca: una doble personalidad (me desprendo de mí para comprenderme) que tiene como fin atacar el sentido unitario de la racionalidad tan propio de la modernidad (Alemany, 2019, p. 312).

Esta idea de posmodernidad y de sujetos escindidos se propone como eje central en la narrativa breve de Marilinda Galindo (Guatemala), quien, a través de la minificción, propone las complejidades del mundo moderno. “Ojo”, por ejemplo, publicado en la antología digital *Aquí hay dragones* (2020), cuenta la historia de un hombre que un día encuentra frente a su casa un ojo enorme que no deja de mirarlo y que amenazante corta la totalidad de sus libertades para desplazarse a su trabajo, razón por la que debe vivir resguardado en su casa. De manera metafórica, el texto propone la nueva dinámica de la virtualidad a partir de la cual se permite y se normaliza el uso tecnológico del que se obtiene una serie de ventajas, a costa de la pérdida de la privacidad:

Desde ese día, el ojo permaneció allí, observando sus movimientos, sin parpadear. Y la puerta trasera de su casa se volvió la entrada y el cuarto se volvió centro de reunión para observar ser observados. Las reuniones eran algo extrañas, porque cada vez que volteabas a ver a la izquierda, allí estaba, el ojo, como una cámara cinematográfica, observando una vida que hubiera deseado tener (Galindo, 2020, p. 13).

Esta institucionalidad de la información se denuncia con nitidez a partir de la personificación de la vigilancia que representa el ojo, el cual de manera inusual invade los territorios antes exclusivos del protagonista. Incluso aspectos como la relativización del valor de la vida es otro ejemplo de cómo las formas de lo fantástico muestran un mundo en descomposición que obedece a intereses monetarios como en el cuento “Los viajes de papá”, que pertenece a la colección antes citada. En él, la voz narrativa presenta la historia de su padre hallado sin vida entre la terminal 2 y 5, producto de un accidente de tránsito en la ciudad de México; el cuerpo comienza a ser tratado como una mercancía por parte de la funeraria y, por ello, rueda de país en país sin dar con la dirección de su hija:

Llegué el día acordado a la funeraria y me avisaron que mi papá se había perdido entre la terminal 2 y 5 y que estaba en Estambul. Al parecer su cuerpo decidió viajar, algo que nunca había hecho en vida. Traer a mi papá iba a tardar unos días más, pero luego llamaron para avisar que por un error en los papeleos ahora estaba en Nueva York. Recuerdo que él siempre quiso conocer la estatua de la libertad, y lo imaginé en su ataúd visitando el Empire State. Todavía no ha venido mi padre, y los de la

funeraria ya no contestan mis llamadas. Al parecer, decidió viajar ahora muerto y pues, yo estoy feliz por él. Ahora veo a mi padre viajando, saludándome con una sonrisa, solo espero que logre conocer muchos sitios antes que se lo coman los gusanos (Galindo, 2020, p. 5).

Esta situación, lejos de ser causa de desesperación, adquiere una tonalidad irónica en el cuento cuando la hija torna el evento en un hecho positivo. Ante la desaparición del cuerpo de un familiar, lo usual sería emprender un proceso legal que permita su recuperación o al menos que se conozca su paradero; sin embargo, la tranquilidad con la que se aborda y se naturaliza la inoperancia de la funeraria, sumado al hecho de que el cuerpo se halla en constante desplazamiento (México-Estambul-New York), propone una solución un tanto risible o cínica que da cuenta de este mundo globalizado en el que la condición migrante es una frecuente.

Este carácter, hasta cierto punto “irracional”, permite que estas narraciones modelicen cómo la posmodernidad confluye con lo inusual. Sentimientos como el miedo y la incertidumbre ceden a experiencias que, por cotidianas, permiten que lo extraño, cuando se presenta, sea naturalizado en los márgenes de un mundo posible. En este sentido, la manera metafórica con la que se denuncia la ausencia de privacidad en “Ojo” o la frivolidad con la que asume la desaparición de un cuerpo en “Los viajes de mi padre” demuestran que el prototipo fantástico ya no es un requisito para que opere el mismo cuestionamiento de la noción de realidad.

Ahora bien, esta manifestación de lo inusual no siempre se muestra tan asida a la contemporaneidad. Lo *inusual grotesco* es otra de las representaciones que en el contexto centroamericano tiene una afinidad particular porque está ligada directamente a las formas de violencia, las cuales han sido tratadas en los textos canónicos como la novela histórica, testimonial y política. En términos generales, este tipo de representación privilegia la estética de lo grotesco, lo visceral y lo abyecto como principio unificador de la materia literaria.

Uno de los autores que con mayor énfasis ha aliado esta deconstrucción de la realidad a partir de un lenguaje visceral y violento es Ariel Cambronero (Costa Rica). En su relato “Fiesta de cumpleaños” se presenta la macabra celebración de los demonios en la que se propone una irrupción de todos los códigos morales. Lejos de recrear la inocente festividad del natalicio, el relato propone un mundo al revés en el que la oficialidad se congrega con la vulgaridad y los seres infernales celebran, a su modo, un

evento donde operan todos los motivos carnales y en los que la apología del pecado se muestra a través de actos sexuales desenfundados y banquetes sangrientos:

Los niños se sentaron a la mesa. Admiraron el banquete: hombre empalado con una manzana en la boca, cual cerdo navideño, bañado en una salsa de semen y menstruación, acompañado con unas tetas de mujer al horno que reposaban a los lados, cerca de las costillas. En sus copas gorgoteaba la mejor orina rancia que pudieron encontrar. Perfecta para este tipo de festividades. A Belcebú, para variar, le eyaculaba la boca con solo imaginarse el sabor que le esperaba tras cada mordisco. Lucifer se percató de la impaciencia de su amigo. Así que, sin más preámbulos, aplaudió tres veces para iniciar la cena.

Belcebú y Leviatán se apresuraron a engullir cuantos senos les cupieran en las fauces. Lucifer optó por la cabeza: se embuchó la manzana en tres bocados y prosiguió con los ojos, la lengua y el cerebro, en ese orden. El cerebro fue su parte favorita: rompió el cráneo con fineza, como abrir una nuez o un cacahuete, para acceder al manjar más delicioso de todos. Amón, desganado, se limitó a batearle la caja torácica al cadáver. Extrajo cada uno de los órganos que allí se refugiaban y, procurando animarse un poco, los deformó entre sus dedos (Cambroner, 2018, s/p).

Esta alianza con lo grotesco tiene un particular sentido de denuncia en otros textos de Cambroner en los que se presenta un abierto rechazo a la tradición judeocristiana y se evoca una erudición intertextual que muestra el vínculo entre la violencia del texto, el goce desde la maldad y la crítica álgida a una sociedad de doble moral. Este es el sentido clave en el cuento “Hell’s got talent”; en él, a modo de *show* televisivo, desfilan diferentes personajes históricos con talentos amorales: Judas, Adán, Adolfo (Hitler) y otros ficcionales como Damiana. En medio de los espectáculos aparecen también anuncios publicitarios que, entre otras cosas y de manera paródica, evidencian la normalización de la pedofilia, el maltrato animal, la sodomía y la nigromancia con claras alusiones a pasajes rabelianos.

El tono risible de la obra, la invasión de referentes culturales y textuales, y las imágenes hipérbolicas son elocuentes dentro de un espacio entrópico y repulsivo<sup>6</sup>. Las figuras demoniacas, principalmente, abandonan el carácter casi sagrado que ostentaron en las narrativas decimonónicas y desde esta propuesta funcionan como parte de un

---

<sup>6</sup> Al respecto, téngase presente la teorización de Sara Ahmed (2015) sobre la performatividad de la repugnancia y su relación con el poder: “La relación entre repugnancia y poder es evidente cuando consideramos la espacialidad de las reacciones de repugnancia y su papel en la jerarquización de los espacios y de los cuerpos. Como ha argumentado William Ian Miller, las reacciones de repugnancia no son solo sobre objetos que parecen amenazar las líneas limítrofes de los sujetos, también son sobre objetos que parecen “inferiores” al sujeto o están más abajo que él, incluso por debajo de él (Miller, 1997, p. 9). Podemos volver aquí a la cuestión de la materia abyecta. Las regiones inferiores del cuerpo -lo que está abajo- están claramente asociadas tanto con la sexualidad como con “los desechos” que el cuerpo literalmente expulsa. No es que lo que está abajo sea necesariamente repugnante, ni es la sexualidad necesariamente repugnante. La bajeza se llega a asociar con las regiones bajas del cuerpo en la medida en que se asocia con otros cuerpos y espacios (p. 143).

universo monstruoso y prohibido que desafía los códigos morales de incluso el lector menos conservador:

El colosal teatro de hielo se hallaba listo para la gran final. En el escenario se erguían dos columnas de orden corintio con el sigilo de Lucifer grabado en el capital y una serpiente enroscada a lo largo del fuste. La de la derecha era blanca y sobre su cúspide reposaba un pavo real melánico; en cambio, la de la izquierda era negra y encima del ábaco yacía un gallo albino. Un enorme ojo púrpura con alas de murciélago revoloteaba sobre los pilares. El piso ajedrezado se encontraba rodeado de llamas moradas con destellos verdes, las cuales crecían ante el furor de las ovaciones del público. Del techo colgaban los reflectores: calaveras humanas que emitían luces de distintos tonos. Demonios y almas en pena de todos los tamaños, apariencias y sabores saturaban el paraíso, la platea y el anfiteatro. Era la viva imagen del infierno de *El jardín de las delicias*. En el palco izquierdo aguardaban los invitados destacados: Baudelaire y Pandora, la pareja del momento, Vlad el Empalador, quien degustaba unas ricas brochetas de feto al lado de su pariente Erzsébet Báthory, Paimon, acompañado de un harem de súcubos, y Baal, cuya testa de sapo chisporroteaba acaloradamente con sus otras dos cabezas: la de nazareno y la del gato blanco. Por el momento, el palco derecho permanecía vacío, con un letrero que decía: “RESERVADO” (Cambroner, 2022, p. 61).

La abundancia de cuerpos abiertos, anormativos e hipersexualizados; las imágenes caníbales y desbordadas en las que imperan el desecho y la excreción; la ridiculización del otro en posturas y actividades ofensivas son solo algunas de las características que esta manifestación inusual busca acentuar en procura de un efecto de repulsión y asco que comulga con la nomenclatura de Julia Kristeva (2004) sobre lo abyecto:

[...] lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal. De esta manera, con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo (p. 18).

Es con esta idea de perversión, de primitivismo y de lo inconsciente que Kristeva propone lo abyecto como un enfrentamiento con la arqueología personal, con lo cual se podría superar la idea de lo carnavalesco, cuyo sentido era colectivo de acuerdo con Bajtín (2005).

El justificante en el contexto centroamericano de este tipo de literatura es decisivo en tanto que se está pasando justamente de motivos colectivos como la guerra a espacios mucho más íntimos en los que se observa la consecuencia social de la violencia sistemática. En los relatos de Cambroner, desde una hiperrepresentación fantástica —pues esta se propone con toda la parafernalia de su herencia histórica (con personajes, lugares y acciones inherentes)— se recontextualizan los motivos y se proponen con una intencionalidad claramente denunciante y paródica. Estas sociedades circenses de los

cuentos no son tan distantes de las que dejó a su paso la opresión política en la región y que permite definir otra categoría hermana de esta forma de lo inusual.

Lo *inusual político* se diferencia un poco de la anterior, porque si bien es cierto en este tipo de narraciones, también puede aparecer el discurso de lo grotesco (cuya manifestación es viable en cualquier otra clasificación de lo inusual). Este no es el motivo central, sino que se complementa con una posición política explícita y con una escenificación contemporánea que abandona el bestiario fantástico propuesto por Cambroner, por ejemplo. En este sentido, el concepto de biopolítica o una de sus prácticas (la necropolítica) es esencial:

El primero se refiere al poder sobre la vida a través de tecnologías de dominación tales como leyes y políticas públicas para la gestión de la vida humana en tanto especie, para garantizar que la población, la sociedad en su dimensión existencial y biológica, mantenga su statu quo racial. El segundo se refiere al poder de dar muerte con tecnologías de explotación y destrucción de cuerpos tales como la masacre, el feminicidio, la ejecución, la esclavitud, el comercio sexual y la desaparición forzada, así como los dispositivos legal-administrativos que ordenan y sistematizan los efectos o las causas de las políticas de muerte (Estévez, 2018, p. 10).

Esta apología de la muerte, la violencia y la injusticia es clave en muchas narrativas contemporáneas de la región centroamericana para las cuales el trauma de los procesos bélicos, lejos de ser superado, adquiere ahora formas no miméticas de representar el curso de una sociedad oprimida por el Estado a través de todo tipo de prácticas de intimidación sistemática como los secuestros, las desapariciones, los asesinatos, las violaciones, las expropiaciones, las masacres y los ajusticiamientos que, como abusos de poder, derivaron en un creciente clima de tensión, inseguridad y miedo.

En los últimos años, la máxima expresión de esta violencia han sido los grupos pandilleros y el tráfico ilegal de drogas con los consecuentes enfrentamientos por la apropiación territorial y la tenencia ilícita de armas; pero también la realidad de la migración, la trata de personas, la poca seguridad social, la ausencia de un sistema de educación y de salud que garantice la vida digna se yerguen como desafíos para una región con alto crecimiento demográfico y bajos índices de desarrollo económico.

Esta realidad, aun cuando ha sido mostrada con mayor énfasis por el texto realista, ha llegado también a la ficción fantástica y, por ello, desde la introducción de un hecho inusual, se propone un posicionamiento político que conduce a la denuncia y la reflexión. El interés ideológico del fantástico es tema de importantes debates contemporáneos como parte de una urgencia por reivindicar el valor extraliterario de

este tipo de ficción<sup>7</sup>, calificada como individual o apolítica. Al respecto, Alfons Gregori (2015) propone que la naturaleza ambigua del relato fantástico es un espacio propicio para que el componente ideológico (apenas insinuado) sea susceptible de interpretación:

En efecto, la problemática de la ambigüedad también adquiere un papel protagonista: la desambiguación consiste en conferir significados específicos al abanico de conceptos políticos que tales ideologías emplean, no solo mediante la tradición discursiva transmitida históricamente o la variada disparidad de culturas donde se desarrollan, sino también a partir de su ubicación particular dentro de una constelación de otros conceptos políticos. Por consiguiente, lo interesante de la presencia de lo ideológico en la literatura fantástica es la convivencia o coexistencia de ambigüedades, o sea la imbricación entre la ambigüedad creada por el hecho preternatural y la ambigüedad de lo ideológico, que necesitan de la mirada del observador para ser determinadas: códigos que se superponen a otros códigos, en feliz formulación de Roas. Es decir, al tiempo que se interpretan los elementos ambiguos relativos a la pertenencia ideológica de determinados aspectos del texto, conformando una red que lo sitúa en la órbita de alguna o algunas de las ideologías mencionadas, como lectores debemos reconstruir lo inexplicado del relato fantástico e imaginar lo inexplicable como constituyente de una fantasticidad que también puede influir en la lectura de lo ideológico (pp. 199-200).

El microrrelato “Latex” de Vanessa Núñez Handal (El Salvador) es un ejemplo de este tipo de ficciones en las que el miedo, antes figurativo, ahora se torna real. En el cuento se narra la intervención *post mortem* de un cadáver sin identificación a quien se le practica una biopsia como parte de un procedimiento rutinario. La mujer que lo atiende comienza a experimentar una inusual sensación de terror asociada con la presencia de un cuerpo inerte, una vez que la dejan sola en la morgue.

La experiencia de la muerte en el contexto fantástico sigue una amplia tradición trazada desde su nacimiento a mediados del siglo XVIII, pero en este cuento adquiere una connotación especial porque la muerte es un espacio normal dentro de la morgue. La emotividad que despierta un cadáver cede a su consideración científica y, por lo tanto, la experiencia de esta mujer es hasta cierto punto injustificada e inusual.

La marca ideológica del texto, como ya lo advertía Gregori (2015), es apenas insinuada al inicio por un detalle que a nivel contextual es relevante para el posicionamiento político del relato: a la sala ingresa un joven sin identificación, con claros signos de violencia y atendido por un cirujano que de manera automática abre y cierra el cuerpo con descuido, pues será nuevamente inspeccionado en medicina legal. Testigos de todo son, por un lado, la mujer que debe enmendar los malos oficios del

---

<sup>7</sup> Al respecto, consúltese en el monográfico titulado *Fantástico e ideología* (2019) y coordinado por Alfons Gregori para la revista *Brumal*. Disponible en <https://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/v7-n2>

médico, y por otro, los agentes policiales que custodian al joven y que provocan una inminente señal de que la muerte no ha sido accidental, sino por el delito. Así:

Insertó el bisturí a la altura del ombligo. Con un tajo limpio y firme cortó el abdomen. Aunque no hubo tiempo para anestesiarlo, el muchacho no se movió. El cirujano hizo dos o tres cortes. Las vísceras saltaron con un sonido viscoso que a ella le pareció repulsivo. Los órganos vibraron unos instantes por el fluir de la sangre que, unos minutos después, se detuvo.

El cirujano le indicó, al tiempo que se quitaba los guantes pegajosos, que cerrara con una costura suelta. En medicina legal volverán a abrirlo, dijo, y se marchó llevando tras de sí a las enfermeras y a los dos agentes policiales que, desde la puerta, no habían perdido de vista ningún movimiento y que, después de cruzar un par de palabras con el médico, se retiraron intercambiando bromas (Núñez, 2015, p. 35).

Esta circunstancia permite señalar en el texto que el anonimato de la víctima, la negligencia médica y el cinismo<sup>8</sup> policial, cuyo caso es uno más, evocan la realidad de miles de jóvenes que mueren en Centroamérica. La efebofobia es una de las manifestaciones que los estados, principalmente en El Salvador, han lanzado como campaña para contrarrestar los índices de criminalidad cometidos por las maras centroamericanas. La realidad de muchos jóvenes sin educación y con escasos ingresos económicos favorece que las redes de crimen organizado los tome como víctimas en el campo de batalla librado en las calles de la región.

Sumado a ello, la ausencia de la protección estatal y del lapidario discurso (“dejar que se maten entre ellos”) no es sino una muestra de cómo el biopoder opera con efectividad en el relato, ya que:

[E]n la biopolítica, el objetivo ya no es el cuerpo individual, sino la regulación de la población como cuerpo político. Como lo dice Foucault, se trata de un asesinato indirecto, porque sin necesidad de que poblaciones enteras sean matadas intencionalmente, estas mueren como consecuencia de que el Estado no haga algo por ellas (Estévez, 2018, p. 13).

El contexto médico en el que se desarrolla la acción es incompatible con la experimentación de la conjetura terrorífica, pues pareciera que es la imaginación la que convierte la cotidiana disección de un cuerpo en una actividad extraña y de la que se comienza a especular como hecho terrible por la generación de supuestos sonidos. Es principalmente la mirada del cadáver que, como juez acusador, interpela a la mujer:

---

<sup>8</sup> Sobre el concepto de cinismo, puede ampliarse sobre las implicaciones que esta estética tuvo en la literatura de América Central. Beatriz Cortez (2010) lo define como aquel tipo de ficción que “retrata a las sociedades centroamericanas en estado de caos, corrupción y violencia. Presenta sociedades pobladas por gente que define las normas de la decencia, el buen gusto, la moralidad y la buena reputación, y que luego las rompe en su espacio privado” (p. 2).

Empujó los órganos con una gasa. Ésta se empapó de sangre al instante. Se inclinó sobre el cuerpo para ayudarse con su peso en la tarea. Haló la piel con fuerza, al tiempo que presionaba los músculos que se negaban a volver a su posición original. Y, cuando estaba a punto de introducir la aguja en la piel tensada, el parpadeo de la lámpara la hizo reparar en los ojos marchitos del cadáver que, por un momento le pareció que la observaban. Luego de un retumbo sordo la luz se apagó por completo (Núñez, 2015, p. 35).

Como las clásicas historias de miedo, el texto, una vez presentado el origen del terror y la descripción de una situación donde la muerte es la característica esencial, enfoca la atención en el personaje afectado por tales temores, quien comienza a experimentar, ya no solo los efectos psicológicos del terror, sino la experiencia física de algo que desafía la regularidad de su entorno como una consecuencia de:

[...] trasgredir o, al menos, problematizar nuestra concepción de lo real (Roas, 2011). La irrupción de lo imposible, de lo inexplicable, en un mundo que funciona como el nuestro provoca que la realidad se vuelva extraña, desconocida y, como tal, incomprensible. Y, por eso mismo, amenazadora (Roas, 2018, p. 10).

Una derivación asociada a la categoría anterior es *lo inusual femenino*, que como rasgo particular muestra una clara denuncia contra el patriarcado y sus estrategias de poder. La definición que Alemany (2019) elaboró respecto a lo inusual está pensada en función de un corpus de narradoras latinoamericanas y españolas desde el que propone su teorización:

La narrativa de lo inusual se apoya en discursos breves —novela corta y cuento—, y en su fragmentariedad nos ofrece una visión renovada de la escritura de mujeres en México. Ficciones fragmentadas, como también lo son los personajes, en las que lo cotidiano toma otro rumbo, una verosimilitud nueva, como pasaje hacia nuevas realidades. Estas aparecen representadas a través de metaforizaciones de carácter abstracto que devienen en alegorías (el autodescubrimiento, la búsqueda de la identidad desde la voz de una mujer, la maternidad, etc.), y que nos remiten a la condición de lo humano; pero también a una censura del racionalismo y una visión crítica —e incluso subversiva— del mundo contemporáneo de la que asimismo siempre ha hecho gala la narrativa de lo insólito (p. 322).

Esta no ha sido la única propuesta que aborda la relación entre lo fantástico y el posicionamiento feminista de las autoras. Estudios como los de Bocutti (2020), Burgos (2020), Núñez (2021) y Roas (2022) han evidenciado cómo la transgresividad de lo fantástico es espacio propicio para el discurso de un sector a quien históricamente le ha sido vedada la palabra. Algunos tópicos de la experiencia femenina, el carácter intimista de las narraciones o la agencialidad de los personajes femeninos son aspectos que poco a poco han permitido develar la manifestación de lo inusual a través de relatos que muestran una reestructuración del papel de la mujer en la sociedad, así como:

[...] la destacada presencia de la monstruosidad femenina como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer (Roas, 2022, p. 108).

A este fenómeno podría agregarse uno que ha desintitucionalizado la forma literaria en América Central, dominada principalmente por una voz masculina que cuenta la historia desde roles de género muy establecidos como los mostrados en la novela histórica y testimonial, y en la que prevalecen caracterizaciones estereotipadas con poca o nula representación de las mujeres y con alto contenido misógino<sup>9</sup>.

Ya en otro momento<sup>10</sup> me he referido a tres autoras centroamericanas que pueden leerse bajo esta premisa: Ligia María Orellana, Marilinda Guerrero y Laura Zúñiga, y ahora me permito agregar una más que ejemplifica la preponderancia de la voz femenina en las narraciones fantásticas. El cuento “Detrás del espejo” de Alejandra Baéz (Nicaragua), publicado en la colección dedicada a autoras latinoamericanas *Mujeres de miedo que cuentan* (2019).

En él se narra la historia de una mujer que no logra mirarse en el espejo y que es recriminada por su madre ante la anormalidad de no poder verse a sí misma. El entorno onírico y la poca nitidez de sus recuerdos de infancia están asociados con esta forma difusa de asumir la realidad en la que rechaza su propio cuerpo y culpabiliza a su madre de sus terrores. Las pesadillas en las que se muestra matando a perros, torturando personas y cometiendo crueldades son sometidas a consulta con el terapeuta con cuya consulta comienza su proceso de mejoría. Una noche nuevamente los monstruos de su comportamiento aparecen, pero esta vez la víctima es su madre:

Su última pesadilla empezó como todas las demás, vigilando a su presa, preparándose para el festín por venir. Algo era diferente, su corazón latía mucho más fuerte y casi no podría controlar su emoción, pero como buena depredadora no se iba a dejar llevar por la euforia de la caza. Reconoció de inmediato el lugar donde esta, la casa en la que creció, donde vivió con su mamá desde que su padre las abandono para formar otra familia [...].

---

<sup>9</sup> Aun cuando numerosos estudios sobre la narrativa escrita por mujeres se han enfocado en la producción de carácter realista, son esenciales para la visualización de muchas narradoras que apenas mencionan en las esferas literarias de la región. Algunos de estos estudios son “Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas” (2005) y “Narradoras centroamericanas contemporáneas: la utopía en la escritura” (2008) de Consuelo Meza Márquez; “La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea” (2013) de José Ángel Vargas Vargas; y “Narradoras centroamericanas contemporáneas a la luz de la crítica feminista” (1994) de Anabella Acevedo.

<sup>10</sup> “La minificción fantástica centroamericana: una aproximación a la narrativa escrita por mujeres”. (Documento en prensa; *vid.* Calvo [2024]).

Por primera vez podía estar cerca sin sentir su mirada acusadora que la empequeñecía, en ese momento la ira comenzó a burbujear adentro de su cuerpo. Y con la determinación y fuerza de una serpiente constrictora, tomó el cuello de su madre entre sus manos y apretó. En ese instante su víctima abrió los ojos y los clavó en los suyos, el horror que había en ellos sólo provocó aumentar su emoción (Báez, 2019, p. 33).

El matricidio como *leitmotiv* tiene un doble propósito: (i) mostrar nuevamente la atmósfera violenta en la que suelen desempeñarse las narraciones fantásticas de Centro América y (ii) otro mucho más psicoanalítico relacionado con la búsqueda de la individualidad. La mala relación madre-hija es parte de una dinámica familiar disfuncional, pues en la narración se alude al abandono paterno y a una maternidad ejercida desde la autoridad y el sigilo por el qué dirán. La ausencia de algún sentimiento de culpabilidad sería una práctica con implicaciones patriarcales en sí misma, y de igual modo parte también de la violencia de género que muestra la monstrificación tanto de la hija que comete el crimen como de la madre que propicia el trauma en una aparente ausencia de su ejercicio materno. Esta forma conflictuada es esencial dentro de la perspectiva de María Gómez (2016) para definir la propia identidad femenina, ya que:

La fantasía del matricidio es esencialmente una formación masculina a la que la hija responde adoptando una identidad pasiva y melancólica, al verse forzada a atacar a la madre; en otras palabras, la hija debe agredir al mismo objeto con quien se tiene que identificar. La ausencia de una mediación simbólica con el cuerpo materno es resultado de las actuales configuraciones estructurales que subyacen al orden patriarcal, las cuales condenan al hijo a la psicosis esquizoparanoide, y a la hija a la melancolía, a la memoria regresiva, al suicidio y a la locura (p. 14).

Estas cuatro categorías —lo posmoderno, lo grotesco, lo político y lo femenino— son algunas de las posibilidades ideológicas que desde lo inusual permiten construir la idea de un fantástico en el área centroamericana. Sin embargo, no son las únicas. El componente fantástico en sentido estricto, lo metaficcional, lo mítico-amerindio y lo folclórico son otras variantes que permiten recobrar el sentido estético de la literatura no mimética y que, sin abandonar la preocupación social imperante como correlativo para Centroamérica, hurgan en formas más típicas que evocan efectos como la incertidumbre, la angustia, el miedo y el horror.

Lo *inusual fantástico*, *strictu sensu*, corresponde con la nítida manifestación de los tópicos fantásticos, los bestiarios decimonónicos y la procura de una perplejidad en el lector. La muerte, el doble, lo onírico, la monstruosidad y la perversión son algunas de estas posibilidades que muestran una narrativa urgida de construir un mundo con una

referencialidad más allá de la percibida por los sentidos y en la que el cuestionamiento del discurso de la racionalidad es imperativo. Siguiendo a Alemany (2019), “[E]n la narrativa de lo inusual lo que prima es la incertidumbre, los hechos transcurren en un plano real —a veces en el onírico o en el delirante—, y el autor abandona al leyente en su perplejidad, pues esta ambigüedad tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector” (p. 313).

Uno de los autores que ha sabido mantener esta fidelidad estética ha sido José Ricardo Chaves (Costa Rica), quien se ha dedicado por completo a temas como el budismo, lo teosófico y la dualidad. Esta última manifiesta, ya desde el título (“Ojos negros, ojos azules”), un tópico caro a lo fantástico a través del espejo como umbral de dos realidades y dos corporalidades.

El cuento presenta la historia de Adolfo, quien recibe como regalo unas gafas negras que habían pertenecido a Von Stoltzius, un viejo nigromante alemán. Desde que usa estos lentes, Adolfo experimenta toda suerte de eventos sobrenaturales hasta que el fantasma se apropia de su cuerpo. Cual Dorian Gray moderno, se propone un personaje encerrado en el espejo, pero que engendra una especie de *alter ego*:

Volvía a ver al anciano en el espejo. Y tengo razones Von Stoltzius. No hay duda. Después de ver la fotografía que me dio Méndez, primero me espanté, luego quise convencerme a mí mismo de que mi recuerdo era inexacto, que el hombre de la foto es más joven que el anciano del espejo, sí se parecían pero no tenían por qué ser el mismo. Pero hoy que lo volví a ver se borró toda duda. Von Stoltzius es el hombre de la foto veinte o veinticinco años después. El escudo de su broche corresponde a una de las insignias rosacruces de la foto. Esta mañana, cuando pasé frente al espejo, mi imagen era el anciano v Von Stoltzius y temblé otra vez. Fue entonces cuando confirmé su identidad. El alemán loco caminó hacia el fondo del espejo, dio una vuelta a su salón especular siguiendo el sentido de las manecillas del reloj y volvió año punto de retorno, justo frente a mí. Entonces levantó sus brazos hacia arriba, juntó las palmas de las manos sobre su cabeza y luego bajó rápido y con fuerza sus manos unidas como si tuvieran una espada invisible para decapitarme. Sentí que me habían partido la cabeza en dos. Me desmayé (Chaves, 2003, pp. 37-38).

La tradición nigromante a la que se alude propone el nombre de un conocido escritor de libros de alquimia: Daniel Stolcius von Stolzenber (1600-1660), cuyos títulos más importantes fueron *Viridarium Chymicum* (1624) y *Hortulus Hermeticus* (1627). Entre sus pertenencias se pudo encontrar “libros, dibujos, una pintura macabra, manuscritos, inciensos, cristales, una campana tibetana, una espada, una daga persa, dos copas” (Chaves, 2003, p. 33). Además, tenía un sinnúmero de objetos personales como

“ropa, navajillas, hilos, agujas y alfileres” (p. 33), que hacían suponer un pasado oscuro del cual se deriva el extraño efecto de los lentes.

Esta afinidad con las dualidades y los objetos de tránsito entre universos también está presente en el cuento “El retrato de Elena” de Marlen Landero Vargas (Nicaragua). En él se cuenta la historia de un retrato embrujado que representa a Elena, una niña de siete años, sigilosamente resguardado por Carmela. La visita de sus tres sobrinos desata la tragedia, pues por la noche Elena cobra vida y les invita a participar de juegos violentos y de extraños rituales que inevitablemente les conduce al descenso:

Yendo a preparar una sopa que levanta el ánimo de los niños, los ojos de Carmela tropezaron con la retratera sobre la mesa de noche de su cama.

Sorprendida y sin tiempo para hacer pregunta a los niños la tomó sintiéndola pesada, fría y junto a las muñecas, las colocó de nuevo en la sala. Alrededor de las tres de la tarde Lea convulsionó, se puso morada. Alberto comenzó con los mismos síntomas; llamaron al médico de nuevo; Ana se desvaneció, su piel tornó un color grisáceo, los morados habían aumentado de tamaño. En cama, los tres niños seguían sin poder moverse. De repente se escuchó un trueno en seco que estremeció la casa, se escucharon ruidos en la sala, Carmela corrió para encontrar las tres muñecas caídas en el piso, la retratera con el vidrio quebrado, y había desaparecido la foto de Elena

[...]

—¿Quién puso la retratera aquí? —gritó temblando de dolor e impotencia; con desesperación arregló las muñecas, y mientras rezaba encendió una veladora, su luz la petrificó al revelarle que, en lugar de Elena, la imagen en la retratera era de sus sobrinos, que desde el frío vidrio immortalizaban la mejor de sus sonrisas (Landero, 2019, pp. 126-127).

La inclusión de tópicos como las muñecas, con las que Elena seduce a los niños, los juegos perversos en los que insiste y el retrato venerado como registro de su inexplicable desaparición son parte de una fórmula infalible para la creación de terror, pues, desde la cultura occidental, la infancia se halla lejos del principio de muerte.

Estos tópicos fantásticos se complementan con otro de naturaleza estrictamente literaria revalorizado en los últimos años por una cuantiosa crítica, principalmente porque Jorge Luis Borges, uno de los autores más importantes de la literatura latinoamericana, cultivó su relación de manera explícita.

Lo *inusual metaficcional* atañe a las distintas relaciones de autoafirmación de lo inusual, tanto desde la explícita referencialidad metatextual e intertextual como desde desdoblamientos menos directos de autoconciencia como la invención del subgénero de

la microficción, la autobiografía y la reflexión de la tríada narrativa (voz narrativa, personajes y lector).

Este recurso es fundamental toda vez que la literatura fantástica constantemente plantea un revisionismo de sus propias formas en las que se cuestionan distintos aspectos que constituyen el ejercicio literario. Estrategias narrativas más experimentales, junto con la propuesta de un proyecto literario, a modo de poética, conducen a espacios de teorización dentro del propio texto narrativo sobre el que es usual la reflexión no solo de la materia literaria propiamente dicha, sino también de las implicaciones editoriales, de recepción y consumo de las textualidades, tal es como lo entiende Alemany (2019) cuando asegura que:

Lo inusual, añadimos nosotros, actúa en el discurso para construir, a partir de discursos inusuales, estructuras discursivas que tienen que ver con el manejo de la literaridad, un espacio insólito en la escritura, no en la historia; es el acto mismo de la escritura lo que nos da esa sensación de fantástico, de insólito, de maravilloso, de extraño. En definitiva, la narrativa de lo inusual enlaza con el discurso de lo fantástico más que con el juego de lo fantástico con sus tópicos y referencias; al igual que lo inusual enlaza con el discurso de lo extraño, no con la historia y sus temáticas. Asimismo, García-Valero añade que en estos modos de expresión de lo inusual no hay necesidad de extrañamiento, ni de inquietar, ni de mundos de fantasía, pues su eje principal gira en torno a lo actual y a lo cotidiano, siendo el efecto pragmático el del asombro, el de la confusión (p. 313).

Cito por caso el relato “Editando a Wallace” de Elisa Maturana (Nicaragua); como lo anuncia su título, cuenta la historia de una editora que recibe un extraño paquete de Wallace, con lo que supone es una novela. Conforme avanza en la lectura, la voz narrativa se da cuenta de que Wallace amenaza a sus lectores, les advierte de la muerte y les anticipa horrores.

La primera lectura de la editora no pasa de escoger fragmentos arbitrarios en los que comienza a detectar que hay personajes reales como los senadores del Pentágono durante los atentados del 11 de setiembre en Nueva York, o bien el nombre del microbiólogo quien, en el 2018, desató un caos al infectar 22 personas con ántrax y provocar las consecuencias de una guerra biológica.

La novela se adentra luego en la historia de Kathy T. Nguyen, una vietnamita que trabajaba en el Hospital de la Vista, Oído y Garganta de Manhattan y que murió producto de la contaminación de los sobres que contenían el virus. Ese dato histórico, asido en una realidad conocida, tiene una connotación relevante cuando la editora comienza a experimentar los mismos síntomas que la protagonista de la historia de la

narración y se da cuenta de que, paralelo a este ejercicio de lectura, percibe un olor nauseabundo:

Traté de sostener la espalda erguida pero los mareos me vencieron. El temblor de las manos, la respiración desatada y el tambor de mis latidos retumbaron en los tímpanos. Necesitaba concentrarme. El olor fétido iba en aumento y tenía menos fuerzas para buscar el origen.

La única explicación para aquellos síntomas repentinos era absurda: un paquete infectado con el virus para hacer conmigo un ejercicio de literatura experimental superrealista. Autores desequilibrados dispuestos a exponer a enfermedades mortales altamente contagiosas a sus lectores para someterlos al extremo de una experiencia literaria viva. Temblé ante la idea.

Busqué de nuevo el teléfono para llamar al médico.

Volví a la sala grande de los muebles raídos con ideas absurdas enredadas en el pelo: alguien envenena un libro para emocionar al lector. No. Absurdo. Es la fiebre. Leí el último capítulo (Alemany, 2019, p. 75).

Como suele ser característico en las narraciones metatextuales, este cuento propone una formulación literaria compleja cuyo argumento gira en torno a los oficios de las letras y en el que se propone una autorreflexión sobre las nociones de lectura, escritura, pero principalmente de la experiencia lectora. La posición consciente del narrador, como productor de un nuevo significado, permite potenciar la ficcionalidad como recurso fantástico en sí mismo, desde donde se construyen mundos alternos en los que este ingreso a la ficción resulta cuestionador de la idea de realidad. Asimismo, se propone una lectura amenazante en la que se corre el mismo riesgo que se lee y en la que se inscribe el relato dentro de una lógica ilocutiva, pues la enunciación genera una acción inmediata en la voz narrativa: mientras se lee sobre la enfermedad, esta se presenta en el personaje.

Es también propio de la unión entre lo fantástico y la ficción el desarrollo de aspectos como el impacto del discurso teórico en la composición literaria, la revaloración del papel de la lectura y, sobre todo, la invasión del mundo ficcional en el supuesto real de texto, tal y como se lee a continuación:

De la realidad o la fantasía —frontera frágil y menuda—, en una nube densa y acuosa, salió una figura blanquecina con rostro de cristal. Sentí que volaba. Avanzaba en el aire por pasillos grises interminables, con la certeza de andar los caminos de la muerte.

En el último aliento, con las lágrimas sobre el rostro o en mis recuerdos, dos corazones decoraban el bolsillo de una camisa, encima letras bordadas en negro:

J. Wallace MD. Fort Derrick, Maryland. (Alemany, 2019, p. 76).

Esta presencia de lo inusual metatextual permite que se reelaboren mitos literarios y se introduzca una fuerte intertextualidad que, de manera implícita o explícita, mantiene presente la circularidad de la ficción y que, en algunos casos, muestra el agotamiento de los viejos modelos literarios y la renovación de otros no solo desde el contenido, sino desde la estructura misma. En este sentido, la minificción fantástica<sup>11</sup> también ha sido un efectivo recurso que replantea una serie de convenciones literarias. Esta posición altamente renovadora es otra manera de pactar una alianza con lo fantástico, dado que, como ya lo planteaba Rosalba Campra (2001), se trata de una isotopía de la transgresión en distintos componentes como el semántico, el sintáctico, el discursivo, de verosimilitud y de instancia narrativa, con lo cual se constituye por esencia en una práctica exocanónica.

Esta forma sintética de explorar lo fantástico tiene diferentes motivos para constituirse en la región y resulta particularmente renovadora través de *lo inusual amerindio*<sup>12</sup>, que definí de la siguiente manera:

A esta literatura centrada en el eje de terror desde la dimensión simbólica del mito prehispánico, permeada por un revisionismo intelectual del imaginario cultural que produce la mitología de la cultura amerindia y que busca generar una versión extraoficial y ficticia de los orígenes y desarrollo de la tradición mítica, le denomino «gótico mítico amerindio prehispánico».

Esta categoría incluye, desde mi punto de vista, las condiciones receptoras del texto, en tanto que puede considerarse como una forma de leer aquella literatura escrita en Latinoamérica en la que se emplea alguna alusión directa o indirecta de los mitos orales, a través de la representación del panteón de las distintas civilizaciones prehispánicas o de las referencias culturales asociadas a figuras heroicas y simbólicas para el imaginario colectivo. Así se explicita la categoría para aquellos casos en los que se incluye el ritualismo religioso o cultural amerindio, como originador u organizador de la materia literaria en un texto de terror fantástico o terror gótico (Calvo, 2019, p. 350).

Esta definición, sin embargo, en su momento solo se condicionó a la generación de terror gótico. Por ello, he ampliado sus alcances a una manifestación desde lo inusual en la que la incursión de lo mítico permite relativizar la idea de lo real, sin caer en las modalidades mágico-realistas ampliamente abordadas por el *boom* latinoamericano, pero no necesariamente ajustables a los nuevos ejercicios literarios de la región, pues no se persigue una causa identitaria. Tal es como lo muestra el microrrelato “Consecuencias” de Kalton Harold Bruhl (Honduras), el cual transcribo en su totalidad:

---

<sup>11</sup> Al respecto, en otro momento me he referido a parte de los elementos que constituyen este fenómeno. Vid. Calvo (2020).

<sup>12</sup> Vid. Calvo (2018).

Aquella mañana, Martha volvió a encontrar la tapa del baúl levantada. Era un baúl antiguo, heredado de su abuelo. Se acercó, dando algunos pasos vacilantes y lo cerró con rapidez, sin atreverse a mirar dentro de él. “Si vuelve a suceder llamaré a la policía —pensó asustada—, no importa que piensen que estoy loca”. Aquella mañana, Aúitzotl, sumo sacerdote de la gran pirámide de Tenochtitlán, vio con agrado cómo la tapa del enorme cuenco de piedra, situado en el centro del templo, había sido bajada. Dentro reposaban los corazones calcinados de los guerreros sacrificados el día anterior. “Huitzilopochtli, ha aceptado de nuevo nuestra ofrenda —anunció al pueblo— los sacrificios deben continuar”. Y mientras Martha, en su apartamento, seguía sin descifrar su pequeño misterio, la sangre de mil hombres corría por las escalinatas de una pirámide (Harold, 2017, s/p).

El relato presenta la combinación de dos tiempos: el presente de la protagonista y un pasado mítico amerindio. La tapa del baúl se propone como umbral por el cual los dos momentos se unen, y como es usual en estos relatos (“La noche boca arriba” de Julio Cortázar es el más claro ejemplo de ello), la imposición del tiempo mítico invade la dimensión moderna y perpetra una irrupción desde la cual se introduce lo fantástico, pues Martha desconoce el universo subterráneo que guarda en su viejo cofre. Junto a ello, la presencia de rituales sagrados, la mención de ceremonias de sacrificio y la intervención de las divinidades amerindias como Huitzilopochtli —uno de los dioses más poderosos del panteón mexica, de connotaciones guerreras, advocación solar y adorado durante la llegada de los colonizadores a América— evidencian una composición fantástica auténtica de la región que permite distinguirla como una urgencia por abordar, desde dimensiones autóctonas, el problema de lo inusual.

Cierro esta propuesta con una última categoría que, de algún modo, se relaciona con la anterior, ya que es la región centroamericana la que más ha potenciado, como parte de su influjo colonial, la presencia de *lo inusual folclórico*, una modalidad que se vincula con el género leyendístico, pero que, a diferencia de aquel, no introduce una enseñanza didáctico moralizante que determine la lectura del texto.

Antes bien, pareciera que esta categoría emplea parte del bestiario popular, ya representado en fábulas, cuentos de sustos e historia de fantasmas para reficcionalizar su presencia a través de narraciones con un sentido mucho más fantástico y sin un carácter aleccionador. Stinwell Arauz (Nicaragua) trata este tipo de relatos desde personajes conocidos y temidos como el demonio, los espectros y las brujas para quienes el arsenal simbólico es basto y conocido en Centroamérica.

“Martha”, por ejemplo, es un relato que cuenta la historia de una virgen de diecinueve años que sueña con ser hermosa. De vez en cuando toca su cuerpo y en

silencio desea cambiar su suerte porque carece de toda gracia física. Su tío le había contado que en la ribera del río habitaba el demonio, un hombre guapo y que con poderes extraordinarios podía conceder todo tipo de favores. Ante ello, un día va donde él, y “el diablo levantó el agua del río como un torbellino y su perfume de azufre hizo vomitar a Martha; de su boca salieron larvas, moscas verdes, y gusanos morados” (Arauz, 2019, p. 35). Frente a tal presencia, ella entra en un estado crítico y la familia busca ayuda con una curandera que recomienda seguir un ritual, cuyo incumplimiento somete a Martha a la mayor de las degradaciones:

—Ah, dile a la familia de Martha que le den gracias al diablo o a Dios, pues Satanás solo logró ponerle la mano derecha sobre la espalda mientras ella corría.

Martha quería ser bonita y lo invocó con el corazón, pero no soportó su presencia. La receta será dejar un vaso con agua durante tres noches para que se lo tome en cada mañana siguiente, eso es todo.

De regreso, Tío Loro llevaba el vestido en una vara de guácimo, extremadamente larga y contó las palabras de la curandera. Al tomarse el segundo vaso con agua, Martha se sintió mejor, la serpiente volvió a entrar entre sus piernas, haciéndola que sintiera ganas de ir a la fiesta de bautizo de un niño, a cinco kilómetros de distancia; se pintó como una cabaretera para verse bella y se fue a bailar. La mañana siguiente, Martha olvidó tomar el vaso con agua, y el diablo volvió. Ni las mejores oraciones a los santos ni la curandera la salvaron esta vez, Martha vivió postrada en una cama, ciega, sorda, muda, y fea hasta su decrepitud (Arauz, 2019, pp. 36-37).

La narración propone una versión criolla del clásico pacto con el demonio y desde la creencia popular presenta las consecuencias de una intervención maléfica que irrumpe de manera peligrosa en la vida de la mujer. El cierre de la historia donde se sentencia la caída en desgracia es uno de los elementos que definen el sentido de la leyenda y que, en el relato, se asocia con lo fantástico, puesto que aun cuando se cree en la posibilidad de la presencia del demonio, esta se construye desde una dimensión diferenciada respecto al mundo de la protagonista. La no normalización de la presencia sobrenatural es justamente la que permite ratificar lo inusual en el relato.

## CONCLUSIÓN

A modo de cierre, la profundización de cada una de las categorías aquí propuestas y la discusión de otras también presentes en el discurso de lo fantástico en Centroamérica son tareas pendiente para futuras investigaciones. La multiplicidad de narrativas que tanto a nivel individual como colectivo figuran a través de antologías, compilaciones impresas y digitales, y revistas especializadas hacen ardua la labor de reconocer todas las posibles maneras en las que lo inusual se representa en la región, máxime cuando

esta zona tuvo pocas oportunidades en el siglo XX para mostrar los alcances de los registros no miméticos en la literatura, debido al privilegiado lugar que tenía la escritura realista, social, política o histórica.

Estas definiciones, como he insistido, no están sujetas a una precisión indebatible, sino que buscan ser un intento de teorización a partir del cual se puedan reconocer ciertas particularidades de la escritura contemporánea en la región y que, por su simultaneidad con el fenómeno de producción, requieren de un abordaje en constante revisión y del que ya existen sobradas razones para continuar explorando.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, A. (1994). Narradoras centroamericanas contemporáneas a la luz de la crítica feminista. En Jorge Román (ed.), *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones* (pp. 137-146). The Edwin Mellen Press.
- AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Autónoma de México.  
[https://www.puees.unam.mx/curso2021/materiales/Sesion14/Ahmed2015\\_LaPoliticaCulturalDeLasEmociones.pdf](https://www.puees.unam.mx/curso2021/materiales/Sesion14/Ahmed2015_LaPoliticaCulturalDeLasEmociones.pdf)
- ALEMANY, C. (2019). ¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual. En Natalia Álvarez & Ana Abello (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (pp. 307-324). Visor.
- ARAUZ, S. (2019). Martha. En *Ojos en delirio* (pp. 33-37). Entre líneas.
- BAÉZ, A. (2019). Detrás del espejo. En *Mujeres de miedo que cuentan* (pp. 30-34). Amazon.
- BAJTÍN, M. (2005). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- BAUDRILLARD, J. (1999). *El intercambio imposible*. Cátedra.
- BOCUTTI, A. (2020). Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista ¿una cuestión de géneros? *Orillas: revista d'ispanística*, (9), 151-176.  
[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/09\\_09boccuti\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/09_09boccuti_rumbos/)
- BURGOS, R. (2020). Un acercamiento al fantástico femenino hispanoamericano. Alambique. *Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*, 7(2), 1-6.  
<https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1187&context=alambique>
- CALVO, K. (2013). *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves*. [Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica].

- CALVO, K. (2018). Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mexicano. *Brumal*, 7(2), 345-366. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.426>
- CALVO, K. (2019). Ciudad, terror y mito: la concepción del gótico literario desde el mito prehispánico en los cuentos *La llorona* de Artemio del Valle-Arizpe, *La fiesta brava de José Emilio Pacheco* y *Año cero* de Bernardo Esquinca. *Mitologías hoy*, (19), 195-213. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.615>
- CALVO, K. (2020). Minigoticidades: algunas discusiones sobre el microrrelato de terror contemporáneo en Latinoamérica. *Entropía*, 1, 67-83. <https://revista-entropia.com/ojss/index.php/entropia/article/view/35>
- CALVO, K. (2024). La minificción fantástica centroamericana: una aproximación a la narrativa escrita por mujeres. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [documento en prensa].
- CAMBRONERO, A. (2018). Fiesta de cumpleaños. *Palabrerías*. <https://palabrerias.com/2018/10/18/cuento-fiesta-de-cumpleanos-por-ariel-cambronero-zumbado/>
- CAMBRONERO, A. (2022). Hell's got talent. En *Hell's got talent* (pp. 61-83). Círculo y punto ediciones.
- CAMPRA, R. (2001) Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-192). Arco/Libros S.A.
- CHAVES, J. R. (2003). Ojos negros, ojos azules. En *Jaguares góticos* (pp. 23-43). Editorial Umbral.
- CORTEZ, B. (2010). *Estética del cinismo: pasión y el desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. F&G editores.
- CUBILLO, R. (2022). La narrativa fantástica en Costa Rica: 1885-1960. En David Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas: (1830-1940)* (pp. 171-208). Ediciones de Iberoamericana.
- ESTÉVEZ, A. (2018). Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos? *Espiral Estudios Sobre Estado y Sociedad*, 25(73), 9-43. <https://doi.org/10.32870/espinal.v25i73.7017>
- GALINDO, M. (2020). Ojo. En *Aquí hay dragones* (pp. 12-13). Parafernalia ediciones digitales.
- GALLARDO, M. (2021). *El relato fantástico en Honduras*. Mimalapalabra editores.
- GÓMEZ, M. (2016). *La madre muerta: El mito matricida en la literatura y el cine españoles*. The University of North Carolina Press.
- GOMIS, J.; LARA E. & BONET, C. (2023). *Quimeras de lo insólito. Fascinación y horror en el mundo hispánico*. Tirant lo Blanch.

- GREGORI, A. (2013). Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión. *Studia Romanica Posnaniensia*, 40(2), 5-23. 10.14746/strop.2013.402.001
- GREGORI, A. (2015). *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Wydawnictwo Naukowe UAM. [https://press.amu.edu.pl/media/productattach/3/4/3443-Alfons\\_Gregori\\_La\\_dimension\\_2016\\_internet.pdf](https://press.amu.edu.pl/media/productattach/3/4/3443-Alfons_Gregori_La_dimension_2016_internet.pdf)
- HAROLD, K. (2017). Consecuencias. *Zembra*. <https://lazebra.net/2017/02/01/kalton-bruhl-cuento/>
- HERNÁNDEZ, M. (2017). *El cuento fantástico centroamericano contemporáneo. Una mirada hacia las nuevas propuestas*. [Tesis de maestría, Universidad Rafael Landívar]. <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesiseortiz/2017/05/58/Hernandez-Maria.pdf>
- JOSSA, E. (2014). Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández: decepción y resistencia. *Centroamericana*, 24(1), 5-37. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4977842.pdf>
- KRISTEVA, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores <https://museofeministavirtual.com.ar/wp-content/uploads/2021/06/Kristeva-Julia-Poderes-de-la-perversion.pdf>
- LANDERO, M. (2019). El retrato de Elena. En L. Baez *et al.*, *Mujeres de miedo que cuentan* (pp. 121-127). Amazon.
- LEANDRO, L. (2022). La literatura fantástica de América Central (1888-1940). En David Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas: (1830-1940)* (pp. 17-46). Ediciones de Iberoamericana.
- LLARENA, A. (1997). Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993). *Anales de literatura hispanoamericana*, 26(1), 107-118. <https://core.ac.uk/download/pdf/38824903.pdf>
- MARTÍNEZ, M. (2005). *Literatura fantástica en la Costa Rica del último tercio del siglo XX*. [Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica].
- MATANGRANO, B. A. & TAVARES, E (2018). *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Arte & Letra.
- MATURANA, E. (2019). Editando a Wallace. En L. Baez *et al.*, *Mujeres de miedo que cuentan* (pp. 70-76). Amazon.
- MEZA, C. (2005). Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas. *Diálogos, revista de historia*, 5(1/2), 1-25. <https://doi.org/10.15517/dre.v5i1-2.6250>
- MEZA, C. (2008). Narradoras centroamericanas contemporáneas: la utopía en la escritura. *Revista electrónica de historia*, (9), 2815-2556 <https://doi.org/10.15517/dre.v9i0.31446>

- NANDORFY, M. (2001). La literatura fantástica y la representación de la realidad. En David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 243-264). Arco/Libros S.A.
- NÚÑEZ, V. (2015). Latex. En *Espejos* (pp. 35-36). Uruk.
- NÚÑEZ, X. (2021). Canon y repertorio fantástico en las escritoras de microrrelato. *Brumal*, 9(2), 13-30. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.810>
- ORDIZ, F. J. (2014). *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX–XXI)*. Peter Lang AG.
- POE, K. (2009). Del vampiro a la lesbiana. El deseo sexual “femenino” en la novela modernista centroamericana. En Valeria Grinberg & Ricardo Roque-Baldovinos (eds.), *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas. Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo. Tomo II* (pp. 145-165). F&G
- ROAS, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-46). Arco/Libros S.A.
- ROAS, D. (2018). El horror de lo imposible. *Revista brumal*, 6(2), 9-13. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.580>
- ROAS, D. (2022). La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI. *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, (31), 105–124. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>
- TODOROV, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. [Trad. de Silvia Delpy]. Tiempo contemporáneo.
- VARGAS, J. (2013). La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea. *Revista Comunicación*, 2(23). 113-120. <https://doi.org/10.18845/rc.v12i2.1203>