

La minificción fantástica e inusual centroamericana: una aproximación a la narrativa escrita por mujeres

KAREN A. CALVO DÍAZ
Universidad de Costa Rica

Resumen

La presente lectura toma como base las minificciones contemporáneas escritas por mujeres en Centroamérica, enfocadas en la modalidad de lo fantástico y lo inusual, a partir de las cuales se especifican no solo las formas lúdicas típicas de estas manifestaciones, sino también las perspectivas críticas que las armonizan con planteamientos ideológicos como el feminismo y las preocupaciones políticas de la región. Se estudia, por lo tanto, desde una visión comparatista, las brevedades de tres autoras: Ligia María Orellana, Marilinda Guerrero y Laura Zúñiga desde donde se identifica una superación de la categoría posguerra como semántica nacionalista.

Palabras clave: Centroamérica, fantástico, inusual, feminismo, posguerra

Abstract

This study is based on contemporary micro-fictions written by Central American women and focused on fantastic terms. This literary text shows typical playful forms according to this fantastic and unusual and the critical perspectives such as feminism and the political concerns related to the region. Therefore, this comparative study takes account of three authors from the region: Ligia María Orellana, Marilinda Guerrero, and Laura Zúñiga. In line with them, the postwar category and the nationalist semantics are overcome.

Keywords: Central America, fantastic, unusual, feminism, postwar



1. EL COQUETEO FANTÁSTICO EN LA MINIFICCIÓN

En su célebre texto *Ciempíes. Los microrrelatos de la Quimera*, Ana María Shua (2004) postulaba en el consejo número 5 de su decálogo para escritores: “Tejer lo fantástico y lo cotidiano en una sola trama. O no. Cortar lo que sobra”. He querido comenzar esta reflexión citando a la que quizá sea la autora de minificción contemporánea más reconocida en Latinoamérica, para introducir a las menos afamadas narradoras centroamericanas quienes, desde diferentes dimensiones y latitudes, han mostrado el buen matrimonio de la síntesis con lo fantástico y lo inusual, en una región más bien célebre por la producción de extensas narraciones, de largos testimonios y de espaciosa novela en las que impera el discurso mimético.

Como el modo narrativo que me ocupa, trataré de ser breve en este recorrido que, por razones de sumario obligatorio, no permite una historia completa de la minificción en América Central, pero sí al menos el develamiento de nombres, narraciones e intereses estéticos que han permitido una renovación de las formas literarias con las que suele asociarse esta delgada franja territorial, lastimada por una serie de eventos políticos y devastada por conflictos bélicos que han sido materia prima para el propio ejercicio de la literatura.

Como punto de partida deben plantearse algunas salvedades teóricas que esbozan definiciones sobre la minificción, sobre lo fantástico, lo inusual, y, finalmente, sobre la escritura de mujeres: tres elementos que adjetivo como exocanónicos en la región ya que sus fronteras narratológicas, estéticas y genéricas apenas si han sido mencionadas en algunas historiografías de la región, debido a la hegemonía que la novela, lo mimético y la escritura de hombres han tenido en Centroamérica.

Respecto a la primera, coincido con la diferencia de dos conceptos que han sido usados indistintamente y que, aunque confluyen en la materia literaria centroamericana debido a lo reciente de su manifestación, es necesario distanciar. En palabras de Lauro Zavala¹: “La minificción no es un minicuento, sino un texto experimental de extensión mínima con elementos literarios de carácter moderno o posmoderno” (2022: 91) distinto del microcuento que “conserva los rasgos propios del cuento clásico, con excepción del pre-final (debido a su extensión mínima)”. Ejemplos de este último pueden ser géneros como “las fábulas moralizantes escritas durante el periodo colonial y las versiones de extensión mínima de géneros tradicionales (fantásticos, intimistas o policíacos de carácter enigmático)” (2022: 92). La minificción, según lo anterior, pareciera ser un campo que, contrario a su breve extensión, propone una vastedad semántica que sobrepasa los alcances de la estructura e implementa recursos que requieren una plena conciencia lectora.

Frente a la dilatación de la minificción, el microcuento conserva una estructura mucho más tradicional y mantiene rasgos como el tiempo secuencial, el espacio verosímil, la voz narrativa omnisciente y los personajes arquetípicos. Se distingue por un lenguaje literal, un intertexto explícito y un final epifánico. Es evidente que la extensión no ha sido un asunto arbitrario para los estudios literarios y ha pasado a ser considerado un recurso insuficiente para la definición narratológica como ya se detuvo a pensarlo magistralmente Rosalba Campa, para quien la cuestión involucra una reflexión que va más allá de la nómima e implica el problema de la clasificación, la comparación genérica y la naturaleza de los silencios, pero también la urgencia de una revisión desde los márgenes:

Es éste el problema que, en el campo de la literatura subyace, no siempre explícitamente, a tanta discusión sobre el canon; es decir, sobre la inevitabilidad de las definiciones y redefiniciones de confines y, naturalmente, sobre los deslizamientos que pueden producirse entre una y otra zona así delimitadas. Desde ese punto de vista es sólo recientemente cuando la microficción ha encontrado un lugar en el canon –lo que equivale a un reconocimiento académico o editorial. En los márgenes, naturalmente, pero con un obstinado desplazamiento hacia el centro. (Campa, 2007: 222)

Esta idea de una extraoficialidad narrativa es la que me interesa destacar en el corpus centroamericano al que ubico fuera del canon por tres razones fundamentales que permean la presencia de la minificción y que, además, permiten explicar la ebullición del fenómeno en el siglo XXI: 1. como refutación a la extensividad novelar de los ochenta y los noventa en la región² (razón ideológica); 2. como posibilidad narrativa no mimética (razón estética); 3. como nuevo fenómeno antológico y cuasi generacional (razón editorial).

¹ Otras características que Zavala incluye sobre la minificción es que redefine la estructura clásica de la narración y apela a un principio de la hibridación genérica; se inclina por tiempos simultáneos, espacio anamórfico, ausencia de arquetipos, narrador irónico, lenguaje estilizado y final abierto; incorpora recursos como el humor, la ironía y la parodia; emplea la intertextualidad y la metaficción; presenta un inicio y un final enigmático e incompleto (anamórfico y catafórico); requiere la relectura e incorpora un alto grado de polisemia. (Zavala, 2022: 88).

² El panorama centroamericano inmerso en una coyuntura política convulsa, con militares en el poder, dictaduras extensas, golpes de estado frecuentes e intervencionismo estadounidense generó una ebullición narrativa hiperealista que dejó poco espacio a las literaturas no miméticas, no porque estas carecieran de la misma criticidad que

Lo primero permite preguntarse sobre cómo la narrativa breve en la región ha logrado que algunos aspectos como el ludismo, presente en algunas microficciones, interactúen con la perspectiva crítica heredada de las novelas del siglo XX desde donde se problematizaron temas álgidos y de gran impacto social como los procesos bélicos. Aquella fijación crítica que pensaba el área centroamericana solo como una productora de las narrativas histórico-testimoniales, basadas en una posición política inequívoca y analizadas con frecuencia desde el “ojo cínico”³, ha migrado hacia una representación posmoderna que, sin olvidar la denuncia a la violencia, como otrora lo hiciera la novela, atiende el sentido de ficción y el compromiso literario que se perfila como novedad, a través de los principios de modalidades como lo fantástico y lo inusual.

Para regresar a la alianza antes mencionada entre la metaficción y lo no mimético, me permito recordar diversos estudios, como los de Xaquín Núñez, José Luis Fernández y Stella Colombo en los que se citan algunos puntos en común como la prevalencia de los silencios, la evolución estructural y el efecto humorístico. A ellos agrego el sentido crítico e incluso la pervivencia de referencialidad.

En su estudio, Xaquín Núñez Sabarís analiza la relación de la microficción con la narrativa escrita por mujeres y establece que lo fantástico se muestra tanto en los recursos lingüísticos como temáticos entre los que se anotan: “las crisis existenciales, de pareja, problemas de la infancia, representaciones de la identidad o del cuerpo, en sus diferentes metamorfosis (animalización, cosificación, desmembración o multiplicación)” (2021: 26). Más aún señala que “En lo que se refiere a los microrrelatos de las escritoras se significan por su sensibilidad hacia cuestiones políticas, sociales o humanas, de las que no se puede deslindar la preocupación por las cuestiones de género –ya en forma cómica, irónica o trágica–, como uno de los grandes desafíos del siglo XXI (2021: 26). José Luis Fernández, por su parte, se detiene en clásicos autores como Jorge Luis Borges y Alfonso Bioy Casares y propone la preocupación ya imperiosa del microrrelato sobre la figura lectora: “Aquí la elaboración ficcional en régimen fantástico y el juego de travestismo discursivo operarían como un cuidadoso artificio para mantener en el subtexto la crítica sobre la realidad denunciada, en donde el blanco ya no estaría centrado en la referencia de la anécdota, sino más bien en los pliegues de la situación discursiva develada en el funcionamiento del modelo imitado” (2010: 56-57). Finalmente, Stella Colombo a partir de tres autores argentinos considera que “los microrrelatos de cuño fantástico presentan la particularidad de que su exiguo cuerpo textual resulta invadido por la ‘convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible’ (Reisz, 1989: 134) responsable del efecto inquietante y desestabilizador que las narraciones filiadas a dicha estética tienden a generar en el lector efecto que suele ganar en sugestividad al emanar de una ficción mínima” (2011: 74).

Como último punto introductorio, destaco el hecho de que buena parte de esta nueva minificción en Centroamérica ha sido escrita por narradoras mujeres para quienes la brevedad ha sido un recurso a partir del cual se traducen sus preocupaciones, excluidas, muchas veces, de la novela escrita por hombres. Esta manifestación literaria escrita por mujeres muestra abiertamente un interés reivindicatorio desde una doble interpretación: primero, como una narrativa escrita por mujeres que figuran desde el otro lugar de la escritura, canónicamente producida por hombres; y segundo, como una literatura que posee una referencialidad

las primeras, sino más bien porque esta idea de la literatura de la posguerra tendió, como lo señalaban Alexandra Ortiz y Werner Mackenbach (2008) a reducir lo literario a un problema de carácter solo político y no cultural.

³ Esta noción fue directamente expuesta por Beatriz Cortez y también reformulada en múltiples artículos por Mackenbach para quien esta literatura, como consecuencia de la posguerra, desidealiza la guerra y genera un espíritu de cinismo 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” (Cortez, 2010: 2).

geográfica distinta al modelo europeo y que, por lo tanto, actualiza sus motivos no siempre diferentes de los intereses miméticos.

2. LO FANTÁSTICO Y LO INUSUAL ESCRITO POR MUJERES

Dentro del amplio marco de estudios de lo fantástico, uno de los campos poco explorados fue la producción escrita por mujeres. Esta exclusión, considero, no tiene que ver con el hecho de una segregación adrede de lo fantástico, sino a una generalidad en los estudios literarios, en los que se continúa estudiando por separado el corpus.

En las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, la ebullición literaria y teórica ha evidenciado prácticas constantes y comunes de ambas autorías, con lo cual se trata de superar visiones centradas mayoritariamente en la escritura de hombres como lo fueron algunas publicaciones colectivas del siglo XX; cito por caso la *Antología de la literatura fantástica* compilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy y Casares y Silvina Ocampo en 1940 en la que solo se incluyó cuatro autoras (Delia Ingenieros, Alexandra David- Neel, Elena Garro, Silvina Ocampo) de los más de sesenta y cinco cuentos compilados. O bien, las colecciones *Relatos fantásticos latinoamericanos I* de 1987 donde solo se incluye a Silvina Ocampo y *Relatos fantásticos latinoamericanos II* de 1991 en la que no aparece ninguna escritora.

A diferencia de estos ejemplos, la publicación contemporánea ha fijado sus ojos en una representación mucho más equitativa en títulos como *América fantástica (Panorámica de Autores Latinoamericanos Fantásticos del Nuevo Milenio)* (2019) o en compilaciones dedicadas exclusivamente a autoras: *Mujeres que narran. Muestra de narrativa breve de escritoras centroamericanas* (2017), *Penélope. setenta y cinco cuentistas centroamericanas* (2017), *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019) y *Mujeres de miedo que cuenta* (2019)

Algunos estudios de lo fantástico se centraron más en un acercamiento al personaje femenino que a la cuestión de la autoría. Aspectos vinculados con el papel de la mujer como promotora de experiencias terroríficas, la construcción de una monstruosidad femenina y su conexión con las fuerzas extrañas a través de prácticas de superchería, conocimientos vedados o una sexualidad femenina exacerbada o perversa, han ocupado los principales debates como los expuestos por Adriana Goicochea en "Mujer gótica. Lectoras, escritoras, personajes de la literatura al cine" (2019), María Tracón en "La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo" (1999), Silvia Federici en "Brujas, caza de brujas y mujeres" (2021) o Helena Araujo en "Literatura fantástica: Modelos y arquetipos" (1994)⁴.

Sin embargo, con el desarrollo del movimiento feminista, los distintos quehaceres del ser humano se vieron replanteados y cuestionados en los albores del siglo XX y entre ellos el papel de la mujer en el mundo literario. Posicionar a la mujer implicó que algunos sectores quisieran encontrar una esencia del sujeto femenino escribiendo quien construye una cierta identidad de grupo que le permite diferenciarse de ese otro masculino como lo sostiene el estudio de Lola Robles (2009).

Las preocupaciones de la modalidad fantástica contemporánea amplían estos alcances e incluyen situaciones cuestionadoras de lo real, sea a través de la presencia de lo sobrenatural y su naturalización como lo hace lo fantástico, pero también con reflexiones desde la

⁴ Esta posición más tradicional mantiene una entera fidelidad a los postulados clásicos de lo fantástico caracterizados principalmente por representar un desafío a las concepciones racionales del mundo, con una exaltación de las pasiones como el miedo y el misterio como parte del universo sobrenatural, la división maniquea del mundo, la incursión de las fuerzas oscuras, demoníacas e inexplicables, y sobre todo la construcción de personajes 'tipo' derivada en parte del bestiario medieval y asociada a atroces conductas del ser humano decantadas por mostrar prácticas como asesinatos, violaciones, vampirismo, ritualismos, necrofilias, entre otros, congregados bajo la nómina de la mujer fatal como lo denomina Miriam López en su "Teoría de la literatura gótica" (2008).

cotidianidad a partir de situaciones no imposibles, aunque sí inusuales, como lo sostiene Carmen Alemany:

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.

Lo cierto es que tras leer estos relatos inusuales el lector se pregunta ¿es fantástico o es posible? La respuesta posible es que estamos ante universos complejos, ante una realidad trastocada por la imaginación de quien lo enuncia y que está haciendo una reinterpretación de la realidad a partir de aquella. (Alemany, 2019: 312-313)

Tanto desde lo fantástico como desde lo inusual se propicia una reflexión sobre el papel de la mujer en su triple dinámica: como receptora-lectora, como parte actante dentro de la ficción y como creadora de tales ficciones.

Entre las elaboraciones más recientes cabe resaltar la vigencia de actividades críticas como los trabajos de Burgos (2020) y Boccuti (2020) que, a partir de un amplio inventario de autoras, dan cuenta de la supremacía editorial que tiene la escritura de mujeres en los últimos cincuenta años. Asimismo, desde las posturas teóricas, dos propuestas resultan pertinentes para el abordaje de la ideológica antipatriarcal que presentan las obras de estas escritoras: una, bajo la nómina de “lo inusual” enunciada por Carmen Alemany, observa la necesidad de presentar una posibilidad narrativa particular a la escritura de las narradoras, que implica una nueva visión de lo fantástico, que no se sirve de lo real sino que “está al servicio de lo real”:

No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta. Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. La narrativa de lo inusual sería una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Si la realidad es la tesis y lo insólito su antítesis, la síntesis sería la realidad inusual que trata de sintetizar, de armonizar los opuestos. Es un péndulo que oscila entre lo insólito y la realidad convencional o convenida. (Alemany, 2019: 311)

La otra propuesta glosada por David Roas (2022) distingue entre dos concepciones que han sido confundidas: una es el “fantástico femenino”, en el cual se mantiene una posición esencialista desde donde se liga la escritura de mujeres con temas exclusivos como la irracionalidad, el deseo y la subjetividad, que lejos de mostrar una reivindicación continúa reproduciendo una serie de estereotipos y mantiene una lógica maniquea. La otra definición, a todas luces mucho más pertinente, es la del “fantástico feminista”, que sería determinado por un cambio de perspectiva, tal y como lo define David Roas:

[...] caracterizado por la recurrencia de tres aspectos esenciales: 1) una cosmología de temas específicamente vinculados a la experiencia femenina; 2) las voces narradoras femeninas, para exponer en primera persona la experiencia de lo fantástico; y

3) la presencia de mujeres como agentes de la acción: sus historias traducen un constante movimiento de reconstrucción identitaria frente a la identidad estereotipada construida por la heterodesignación del discurso hegemónico patriarcal, lo que, a la vez, implica la inversión de los roles atribuidos a la mujer (con la consiguiente deconstrucción de esos estereotipos) y la destacada presencia de la monstruosidad femenina como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer. (Roas, 2022: 108)

La efectividad de esta nomenclatura se observa en la dinámica de la minificción centroamericana en la que se muestra un pronunciado quiebre respecto a las formas canónicas. Algunas novelas como *Baile con serpientes* (1996) de Horacio Castellanos Moya, *La fugitiva* (2007) de Sergio Ramírez, *El material humano* (2009) Rodrigo Rey Rosa y *Larga noche hacia mi madre* (2013) de Carlos Cortés han representado, frente a un convulso contexto guerrillero, la evolución hacia una forma más metafórica para tratar los temas políticos e históricos y proponen otros de corte más posmoderno o urbano⁵. Tanto es así que, como lo anota José Ángel Vargas, esta generación ha superado la localidad de las novelas de la primera mitad del siglo XX, debido a la carga existencial que muchas de estas narrativas contemporáneas integran como parte de una reflexión sin geografía claramente marcada y por construir un “concepto intelectual, lúdico e irónico de la escritura” (2003: 115), pero no desde la dimensión contragenérica, sino que “concedieron una atención especial a la tecnificación narrativa: se cuestionó la historia, se incorporaron registros lingüísticos que abarcaban los más variados niveles sociales y étnicos, se evidenció la imposibilidad de una novela objetivante y se abrió paso a la manifestación de la existencia como problemática humana” (2003: 115). Este, sin embargo, no es un recurso exclusivo de la novela y, por lo tanto, en el siguiente apartado se mostrará cómo la microficción y su alianza con las formas de lo fantástico y lo inusual han sido otra forma narrativa desde la que se abordan aspectos particularmente atinentes a la región.

3. ALGUNAS BREVEDADES FANTÁSTICAS E INUSUALES EN CENTROAMÉRICA

La maquinaria fantástica opera en la región latinoamericana ya sin duda de su excelencia desde el siglo XIX, fortalecida durante el siglo XX e inminente en el siglo XXI. Contrario a lo que podría pensarse, el linaje fantástico también es una constante en Centroamérica, aunque de forma menos sistemática y con casos menos canónicos⁶. Los estudios de Lucía Leandro sobre “La literatura fantástica de América Central (1888-1940)” publicado en la *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I* (2023) y “La literatura fantástica de América Central (1947-2020)” en *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II* (2024)⁷ ofrecen un panorama de algunos textos que fueron excluidos de las historiografías oficiales debido a su carácter trasgresor y, en algunos casos, antinacionalista.

Propongo ahora el análisis de tres casos que, desde los lindes experimentales de la microficción y desde lo fantástico y lo inusual muestra la actual narrativa de mujeres preocupada

⁵ Algunos de estos abordajes son los propuestos por Andrea Pezzè en “El desastre en la literatura centroamericana contemporánea” (2016) y Arturo Arias en “Conciencia de la palabra: Algunos rasgos de la nueva narrativa centroamericana” (1992).

⁶ Al respecto cito algunos de los autores de literatura fantástica Centroamericana del siglo XX Ricardo Fernández Guardia, Eduardo Calsamiglia, Jenaro Cardona, Ricardo Blanco, Alfredo Cardona Peña, Carmen Naranjo (Costa Rica); Rafael Arévalo Martínez, Ligia Escribá, Esmeralda Putseys Illescas, Ana María Sandoval, Augusto Monterroso, Ana María Rodas (Guatemala); Arturo Martínez Galindo, Oscar Acosta, Froylán Turcios, Jorge Luis Oviedo Roberto Castillo (Honduras); Manuel Antonio Zepeda, Octavio Rocha y Juan Aburto (Nicaragua); Salvador Salazar Arrué, Álvaro Menen Desleal (Salvador); Rogelio Sinán, Ramón H. Jurado, y Boris Zachrisson (Panamá).

⁷ Documento en prensa.

por una representación menos mimética. El primer caso es el de la novísima autora salvadoreña Ligia María Orellana que junto a Alu Mora, Vanessa Núñez Handal y los ya conocidos casos de Jacinta Escudos y Claudia Hernández son claves para entender la emergencia de lo no mimético en este país, sea como crítica al sistema patriarcal, sea como estrategia de resiliencia de una sociedad de posguerra. Orellana supera la categoría posguerra como semántica nacionalista para configurar ficciones en las que los agentes femeninos presentan preocupaciones más íntimas e inusuales –para usar el término de Carmen Alemany (2019)–, que derivan en temas como la matrofobia, la monstruosidad y una representación del cuerpo abyecto, pero también en razones de carácter social como el delirio del postconflicto, la desprotección del Estado y la violencia sistemática, cuyas secuelas más agudas son resentidas principalmente por mujeres.

Un ejemplo de la afirmación anterior se presenta en “Gato encerrado”, cuyo asunto ocupa menos de 500 palabras y en el que se propone un problema sobre la administración del cuerpo del otro y, en su defecto, del poder que como cuidadora la mujer ostenta:

GATO ENCERRADO

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

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

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

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

Aquí más que lo fantástico, en sentido estricto, opera la noción de lo inusual en la que no existe una explícita representación de lo sobrenatural ni hay espacio para una situación imposible, sino más bien, lo cotidiano es parte de una construcción que implica extrañeza, tal y como lo propone Alemany cuando señala:

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

En el microrrelato, por ejemplo, las funciones “típicas de las mujeres” subvierten su carácter benevolente y en un ambiente sórdido el cuidado troca a una ejecución de muerte. Esta inversión del rol femenino, en quien recae la responsabilidad de custodia, enfatiza cómo, dentro de los parámetros construidos por el patriarcado, el sentimiento de obligación ha sido naturalizado por la mujer. Algunos estudios desde el discurso médico como el de Alvarado (2004) y Jiménez y Moya (2017) abordan el tema desde la noción de “la ética del cuidado” ampliamente discutida por proponer una polarización de los géneros frente a esta responsabilidad, a partir de la supuesta imparcialidad y justicia de los hombres versus la compasividad y empatía de las mujeres.

Si se parte del hecho de que la mujer cuidadora es aquella que promueve la existencia en todas sus formas, que actúa con ética ante el dolor del otro, que se responsabiliza por la atención de los vulnerables y que, con ello, hace un cambio en el devenir social, es obvio que la carga para la mujer, históricamente, ha sido muy pesada.

Sería maniqueo plantear que, si la guerra y la pulsión de muerte es asunto de los hombres, la paz y la restauración de la vida es menester de las mujeres, y es justo esta división lo que a través de este relato se cuestiona, sobre todo si se piensa la función de cuidadora como una extensión de la maternidad y del propio sufrimiento que esta genera desde su gestación⁸.

“Gato encerrado” desde el título se propone como un juego que evoca la célebre frase popular con la que se suele asociar el engaño. Esta analogía entre gato y paciente no pareciera gratuita en el relato, más aún tiene como base una tradición de sobra conocida dentro de los estudios fantásticos y vinculados con la monstruosidad⁹. Ambos se encuentran bajo el dominio de esta cuidadora a quien se presenta como un ser perverso que utiliza los medicamentos cual mágica pócima con los cuales genera tortura. Esta alusión a los efectos letárgicos y el encarcelamiento que sufre su víctima permite asociarla con la imagen de la bruja.

Ella es capaz de tomar las decisiones por él, mantenerlo en aislamiento y defender su “entrega desinteresada” como un gesto de maternidad. Sin embargo, la disidencia con la voz narrativa permite considerar el cuidado desde una perspectiva diferente, puesto que la ética del cuidado implica resolver el conflicto del otro. Un conflicto que, por lo general, ha sido determinado por la incapacidad de cumplir ciertas funciones debido a una condición de dependencia o de deterioro de salud. Ninguna de las dos se especifica en el relato, pero sí las consecuencias de la asistencia.

Este control del cuerpo hacia el otro, ejercida por el cuidador, tiene un potencial riesgo desde la propuesta del texto y nos hace recordar nuevamente el contexto propio salvadoreño como una apología de la muerte, percibida en buena parte por la literatura posterior a los

⁸ De ahí que Roas, por ejemplo, lo mencione como una nueva forma de resistencia: “es decir, la mujer que subvierte la idea normativa de maternidad, basada en el instinto materno, el sacrificio y la entrega gozosa al cuidado de los hijos. Un evidente conflicto entre biología y cultura que implica el desajuste entre las creencias y valores heteronormativos (y su efecto normalizador, represor) y la experiencia de la maternidad, que no tiene por qué responder a tales valores, lo que implica, a su vez, un cuestionamiento del estamento familiar” (2022: 110).

⁹ Tal y como lo define Roas: “En el caso específico del monstruo, su tratamiento irónico y/o paródico implica una reactualización de sus formas y funciones clásicas sin que ello implique la pérdida de su dimensión inquietante: siguen siendo -como después veremos en algunos de los ejemplos que voy a comentar- seres imposibles, que, por ello, suponen una transgresión de nuestras convicciones sobre lo real” (Roas, 2022: 107).

noventa. Tal y como lo señala Sarmiento al referirse a la narrativa de Claudia Hernández, que podemos hacer extensiva a Ligia María Orellana:

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

Esta tendencia de la microficción a escribir desde el espacio de la muerte y la ausencia se ratifica con otro ejemplo, *Butterfinger*, relato de la escritora guatemalteca Marilinda Guerrero Valenzuela incluido en la colección *Escenarios de un mundo paralelo* (2012). Igual a sus homólogas centroamericanas, Guerrero Valenzuela hace una apuesta por las narraciones de vistazo, con enorme precisión lingüística e intensidad narrativa que permite sostener un efecto de inusualidad desde situaciones donde migran del rechazo a la familiaridad y aceptación, como se lee a continuación:

BUTTERFINGER

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

En esta brevedad se distingue de manera muy precisa la fisura entre la realidad y la incursión del hecho que ahora, más que inusual, es fantástico a partir de la anécdota comprimida que, desde la terminología de Violeta Rojo, se logra en la minificción desde la intertextualidad y los cuadros¹⁰.

Lo infrecuente del regalo –un dedo humano– es una fuerte provocación, suficiente para prever lo peor, sin embargo, es ahí, en su final, donde radica la inversión y opera con mayor evidencia lo fantástico. La mención a la cultura popular, a partir del sugerente título no es gratuita ya sea por establecer el paralelismo entre el snack (golosina en forma de barra de chocolate rellena de mantequilla de maní) y el dedo o hacer alusión a expresión “dedos de mantequilla” que hace referencia a una persona torpe que deja caer las cosas que sostiene. Barros, por ejemplo, en su estudio propone algunos sentidos que bien pueden ser relacionados con este microrrelato, a saber: la supremacía del dedo como indicador de censura y advertencia, como enunciador fálico y como una extensión de poder (2007: 2-3).

A ello podemos agregar que impera el evento fantástico en el que suceden situaciones irracionales y que permiten sospechar el relato como una consecuencia del síndrome del miembro fantasma, una experiencia sensorial que afecta a aquellas personas que han sufrido la amputación de alguna parte de su cuerpo y de la que incluso se tiene evidencia literaria en novelas como *Moby Dick* (amputación de la pierna de Ahab) y en las experiencias relatadas por Walt Whitman durante la guerra (Diario de la batalla de Fredericksburg).

Esta alteración, surgida de la no aceptación del miembro ausente, podría, por lo tanto, explicar el mundo fantasmagórico y de amenaza que genera una deformación de la realidad y construye la atmósfera cargada de animismo. Esta construcción intimista, sin embargo, no es ni única ni lejana en el contexto centroamericano, cuya narrativa testimonial da cuenta de la mutilación del cuerpo, la fragmentación de los sujetos y la latencia de pérdida como ya proponen también los cuentarios *Olvida uno* (2005) y *De fronteras* (2007) de Claudia Hernández. Aun cuando en el relato tiene una carga fantástica evidente, debido a la imposibilidad de que un dedo tenga vida por sí mismo, lo inusual también está presente en vista de que estamos frente a discursos de sujetos escindidos desde los que:

[...] la persistencia de la personalidad esquizoide, la presencia del doble, los desdoblamientos y las elucubraciones son comunes. Como también lo son y lo han sido en los discursos fantásticos, pero ahora quizás tiene más razón de ser que nunca: una doble personalidad (me desprendo de mí para comprenderme) que tiene como fin atacar el sentido unitario de la racionalidad tan propio de la modernidad (Alemany, 2016a: 135). Estamos ante el fin del mito del progreso en el que las fisuras del yo adquieren su máximo exponencial. (Alemany, 2019: 312)

Finalmente, cito el caso de la costarricense Laura Zúñiga quien de manera particular devela un interés abiertamente metatextual en sus microficciones. Su trabajo literario destaca como parte de un activo círculo de autores que promueven la ficción en la región y cuyo trabajo antológico incluye la celebración de múltiples encuentros y publicaciones colectivas con otros autores de minificción. El abordaje ficcional es una propuesta más estética y menos social (como las dos vistas antes) con una justificación contextual: lo fantástico ha tenido una tradición más sólida en Costa Rica que en el resto de la región (presente desde finales del siglo XIX) y la ausencia de una participación directa en los conflictos armados ha propiciado que lo fantástico siga anclado mayoritariamente en temas de naturaleza más literaria y no asidos en lo

¹⁰ Definidos de la siguiente forma: “Los cuadros intertextuales se pueden explicar también por la constante erudición (unas veces verdadera y otras falsa) de la que hacen gala los escritores de minicuentos. En éstos es común que se haga un constante juego cultural (en el sentido de relacionar conocimientos) con elementos de la literatura, el folklore, la historia, la música o la pintura” (Rojo, 2009: 74).

mimético. Muestra de ello es la microficción siguiente “Baronesa”, publicada en la colección *Breves espacios del miedo* (2022):

BARONESA

Una tal Pizarnik me contó en sueños sobre su amiga la baronesa sádica. No quise decirle que ya la conocía, que había renacido en mí, una noche de pesadillas. No le dije, aunque tuve que haberlo hecho.

Esa noche mientras compartíamos, la luna menstruó y se puso completamente roja.

- Mal augurio - dijo mi compañera.

La historia de la baronesa de Pizarnik no tuvo que haberse repetido, lo sé, pero ya ella me habitaba desde hacía tanto tiempo que no supe cuando la sentí natural.

No le advertí que la baronesa estaba dentro de mí poblando cada una de mis células y glóbulos.

No le advertí que a la baronesa le gustaba devorar cabezas antes de intimar.

Fue tarde cuando Alejandra lo supo. (Zúñiga, 2022: 25)

Este minitexto emplea el recurso de la intertextualidad de otra autora latinoamericana, muy cara a la tradición fantástica: la poeta argentina Alejandra Pizarnik. La composición de Pizarnik es una versión que muestra la traducción libre del poema en prosa previamente escrito en francés por Valentine Penrose en 1962 (*Erzsébet Báthory la Comtesse sanglante*). Lleva por título *La condesa sangrienta* (1966) y fue publicado por primera vez en la *Revista Testigo*; el texto se basa en la polémica figura de Erzsébet Báthory, personaje histórico del siglo XVI, acusada de asesinar a más de 600 muchachas para saciar su sed de belleza y juventud. La crítica en repetidas ocasiones ha señalado el carácter fragmentario del texto de Pizarnik (Toro, (2012) y Cerda (2015) y ha reconocido en su ejercicio una apropiación de la palabra, a la usanza surrealista, tal y como lo considera Ángeles Mateo del Pino cuando señala que “Con todo, llegamos a la conclusión de que, al igual que lo hiciera el marqués de Sade y el conde de Lautréamont –exponentes de la estética del mal y ambos reivindicados por los surrealistas–, Alejandra Pizarnik articula sexo y perversión, belleza y muerte, a través de la escritura” (2001: 27).

Los espejos, las duplicaciones, los simulacros y la intertextualidad son los aspectos que dan coherencia a la obra de la argentina que, lejos de hacer una copia del original francés, lo convierte en su propia lectura del texto. Esa trasgresión es también conocida por Zúñiga y desde la microficción se suscita una suerte de desdoblamiento entre Bathory, denominada como baronesa en el relato, y la voz narrativa.

Estas relaciones entre las narrativas hiperbreves y lo fantástico, a partir de su carácter proteico de la microficción, en la que convergen articulaciones de otros géneros literarios; el principio intertextual bajo la recurrencia de una historia que desde la oralidad ha pasado a ser parte de la cultura y la literatura; la rescritura de un tema clásico como el vampirismo y la necesidad de un lector cómplice que permita la asociación de los significados propuestos.

La versión sintética del mito bathoriano de Zúñiga propone una nueva inclusión en la triada previa (Bathory, Venrose y Pizarnik), en la que ahora se cuela otra mujer que juega con la supuesta ingenuidad de la argentina y rencarna la actualización del mito al ser ella la nueva condesa. Como era de esperar el texto se muestra fiel al imaginario fantástico desde temas como el sueño, la noche, la luna y el augurio con fuertes evocaciones al mundo femenino, como la menstruación que, como acto liberador, permite trazar la goticidad desde aspectos como la locura, la crueldad, el canibalismo y la pesadilla.

4. BREVES CONCLUSIONES

¿A qué le teme la mujer? En una sociedad que pregona la ausencia de los miedos, las creadoras centroamericanas presentan en sus ficciones un sinnúmero de situaciones agónicas que para hombres y mujeres siguen siendo temibles e insuperables. Creo que ninguna modalidad como la fantástica permite que las mujeres, como protagonistas y narradoras, tengan la licencia para seguir hablando de los miedos e inquietudes que atormentan al ser humano. De manera simbólica, enmascarada o directa, se presentan aspectos universales de la mujer moderna y pasada como el acoso, las relaciones de pareja o familiares, la dependencia económica, la competitividad entre mujeres, el miedo al propio cuerpo y deseos y la autocensura.

Como se indicaba en la introducción, la historia literaria ha mostrado que algunas autoras de lo fantástico no hicieron más que reafirmar la lógica patriarcal, principalmente en el siglo XIX e inicios del XX, pero otras tantas, las novísimas, reconocidas como fuera de lugar y por ello exocanónicas, apuestan por una estética más transgresora e intentan revalorar el papel de la mujer desde el posicionamiento autoral.

Cierro esta síntesis haciendo un especial énfasis en que la vitalidad de lo fantástico centroamericano encuentra una renovación desde la microficción, pero también por el posicionamiento ideológico de muchas de estas voces que, desde una modulación artística, sin menoscabo de los principios estéticos que la sostienen, tiene la capacidad de ofrecer una crítica a los roles históricamente asignados a las mujeres.

La atmósfera del delirio ha sido señalada como una característica de los relatos inusuales como el de Ligia María Orellana, sino también como una expresión fantástica como la de Mari-linda Guerrero y Laura Zúñiga. Esta revisión de las narrativas de lo fantástico y las manifestaciones de lo inusual –diferenciada porque en ellas opera la rareza dentro de la cotidianidad, sin que sea imposible su realización–, en la región centroamericana nos acerca a textualidades situadas desde el abandono, que agrega a la deconstrucción de lo mimético, una preocupación por posicionar la escritura de mujeres con un carácter propio.

Con la consigna del silencio y la brevedad tan cara al microrrelato contemporáneo, la fascinación de los intersticios de la narrativa fantástica nos propone establecer los vínculos que tal relación ha desarrollado en una región inusualmente tratada, sirva este breve comentario para darle seguimiento a este que, sin duda, es un nuevo boom literario para Centroamérica.

Bibliografía

- ALEMANY, Carmen (2019) “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”, en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano, eds., *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor, pp. 307-324.
- ALVARADO, Alejandra (2004) “La ética del cuidado”, *Aquichan* 4.1, pp. 30-39. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-59972004000100005&lng=en&tlng=es (31 de diciembre de 2024)
- ARAUJO, Helena (1994) “Literatura fantástica: Modelos y arquetipos”, en Sussana Regazzoni y Leonardo Buonomo, eds., *Maschere: Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni, pp. 163-170.
- ARIAS, Arturo (1992) “Conciencia de la palabra: Algunos rasgos de la nueva narrativa centroamericana”, *Hispanamérica* 61, pp. 41-58.
- BÁEZ LACAYO, Linda, ed. (2019) *Mujeres de miedo que cuentan*, México, narratio aspectabilis.

- BARROS, Benamí (2007) "Introducción a la simbología del dedo en los clásicos de la Literatura Rusa de la segunda mitad del siglo XIX", *Espéculo. Revista de estudios literarios* 36, pp. 1-9.
- BOCCUTI, Anna (2020) "Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista ¿una cuestión de géneros?", *Orillas: revista d'hispanística* 9, pp. 151-176. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/54/52> (31 de diciembre de 2024).
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo BIOY CASARES, Silvina OCAMPO (1940) *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BURGOS, Ricardo (2020) "Un acercamiento al fantástico femenino hispanoamericano", *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia* 7.2, pp. 1-6, <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1187&context=alambique> e (31 de diciembre de 2024).
- CALLELES, Ramón ed. (1987) *Relatos fantásticos latinoamericanos I*, Madrid, Popular editorial.
—— (1991) *Relatos fantásticos latinoamericanos II*, Madrid, Popular editorial.
- CAMPRA, Rosalba (2007) "La medida de la ficción", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 37, pp. 209-225, <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0808110209A/21638> (31 de diciembre de 2024).
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (1996) *Baile con serpientes*, México, Tusquets Editores.
- CERDA, Kristov (2015) "Estética y sadismo en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik", *Estudios filológicos* 56, pp. 7-19, https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132015000200001&script=sci_abstract (31 de diciembre 2024).
- COLOMBO, Stella (2011) "Minificción y fantástico: una fecunda articulación", *Cuadernos del CILHA*, 12, 15, pp. 73-81, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181722986009> (31 de diciembre 2024).
- CORTÉS, Carlos (2013) *Larga noche hacia mi madre*, Madrid, Alfaguara.
- CORTEZ, Beatriz (2010) *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G Editores.
- CUARTERO, Diago y Ana ARNAIZ (2012) "Síndrome del miembro fantasma", *Medicina general y de familia* 1.2, pp. 85-88. https://mgyf.org/wp-content/uploads/2017/revistas_antes/V1N2/V1N2_85_88.pdf (31 de diciembre de 2024).
- FEDERICI, Silvia (2021) *Brujas, caza de brujas y mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- FERNÁNDEZ, Gracia (2012) *El microrrelato: origen, características y evolución. propuesta didáctica en el aula de L2. Aplicaciones prácticas en L1*. Tesis para optar al grado de máster para la enseñanza del español como lengua extranjera, Universidad de Málaga. <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:e095dd92-c092-4d9e-b44d-b8d6470140d6/2013-bv-14-21gracia-f-pdf.pdf> (31 de diciembre de 2024).
- FERNÁNDEZ, José Luis (2010) "El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía / nuevas prácticas de escritura y de lectura", *Literatura y Lingüística* 21, pp. 45-54. <https://www.redalyc.org/pdf/352/35216415004.pdf> (31 de diciembre de 2024).

- GOICOCHEA, Adriana (2019) "Mujer gótica. Lectoras, escritoras, personajes de la literatura al cine", *Revista Lindes* 17, pp. 1-12.
- GUERRERO, Marilinda (2012) *Escenarios de un mundo paralelo*, Guatemala, Letra negra editores.
- JIMÉNEZ, Ismael y María MOYA (2017) "La cuidadora familiar: sentimiento de obligación naturalizado de la mujer a la hora de cuidar", *Enfermería Global* 17.1, pp. 420-447. DOI: 10.6018/global.17.1.292331 (31 de diciembre 2024).
- HERNÁNDEZ, Claudia (2005) *Olvida Uno*, San Salvador, Índole Editores.
- (2007) *De Fronteras*, Guatemala, Piedra Santa.
- LEANDRO, Lucía (2023) "La literatura fantástica en América Central (1888-1940)" en David Roas, ed., *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*, Barcelona, Iberoamericana, pp. 17-46.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2008) "Teoría de literatura gótica", *Estudios Humanísticos Filología* 30, pp. 187-210. DOI: <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i30.2840> (31 de diciembre de 2024).
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa y Ricard RUIZ GARZÓN, eds. (2019) *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Madrid, Páginas de espuma.
- MACKENBACH, Werner (2007) "Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?" *Istmo* 8, http://istmo.denison.edu/n08/articulos/pos_ismos.html (31 de diciembre de 2024).
- MATEO DEL PINO, Ángeles (2001) "El territorio de la memoria: mujeres malditas. *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik", *Rassegna iberistica* 71, pp. 15-31, <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/425/1/5588.pdf> (31 de diciembre de 2024).
- MEZA, Consuelo, ed. (2017) *Penélope. Setenta y cinco cuentistas centroamericanas*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2021) "Canon y repertorio fantástico en las escritoras de microrrelato", *Brumal* 9.2, pp. 13-30. DOI: 10.5565/rev/brumal.810 (31 de diciembre de 2024).
- ORELLANA, Ligia María (2012) "Gato encerrado", *Escuento*, <http://escuento.blogspot.com/2012/04/tres-cuentos-de-ligia-maria-orellana.html> (31 de diciembre de 2024).
- ORTIZ, Alejandra y Werner MACKENBACH (2008) "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica", *Iberoamericana* 8.32, pp. 81-97. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/792/475> (31 de diciembre de 2024).
- PENROSE, Valentine (1962) *Erzsébet Báthory la Comtesse sanglante*, Paris, Editions du Mercure de France.
- PEZZÉ, Andrea (2016) "El desastre en la literatura centroamericana contemporánea". *Revista Crítica de Ciências Sociais* 110, pp. 3-18. <http://journals.openedition.org/rccs/6344>; DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.6344> (31 de diciembre de 2024).
- PIZARNIK, Alejandra (1966) "La condesa sangrienta", *Revista testigo* 1, pp. 55- 63. <https://ahira.com.ar/revistas/testigo/> (31 de diciembre de 2024).
- RAMÍREZ, Sergio (2007) *La fugitiva*, Madrid, Alfaguara.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989) "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales", en David Roas, ed., *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, pp. 193-222.

- REY ROSAS, Rodrigo (2009) *El material humano*, Barcelona, Anagrama.
- ROAS, David (2022) "La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI", *Signa: revista de la asociación española de semiótica* 31, pp. 105-124. DOI: 10.5944/signa.vol31.2022.32225 (31 de diciembre de 2024).
- ROBLES, Lola (2009) "Las otras: feminismo, teoría queer y escritoras de literatura fantástica", en Teresa López-Pellisa y Ángel Moreno, eds., *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, pp. 615-627. <https://core.ac.uk/download/pdf/29401478.pdf> (31 de diciembre de 2024).
- ROJO, Violeta (2009) *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Caracas, Ediciones Equinoccio.
- SÁNCHEZ, Alberto, ed. (2017) *Mujeres que narran. Muestra de narrativa breve de escritoras centroamericanas*, Managua, Ediciones digitales Parafernalia <https://www.parafernalia.org/wp-content/uploads/2017/10/Mujeres-que-narran.pdf> (31 de diciembre de 2024).
- SARMIENTO, Ignacio (2016) "Claudia Hernández y la escritura de la precariedad", *Boletín AFEHC* 69, pp. 1-26, https://www.academia.edu/27572399/Claudia_Hern%C3%A1ndez_y_la_escritura_de_la_precariedad (31 de diciembre de 2024).
- TORO, Sara (2012) "Un híbrido de horror y belleza: *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik", *Revista Letral*, 8, pp. 99-107. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5370459> (31 de diciembre de 2024).
- TRANCÓN LAGUNAS, María Montserrat (1999) "La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo", en Jaime Pont, *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 147-160.
- VARGAS, José Ángel (2003) "Superación del regionalismo y conciencia escritural en la novela centroamericana contemporánea", *Inter Sedes*, 4.6, pp. 109-124, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/839> (31 de diciembre de 2024).
- VILLAREAL, Mariano, ed. (2019) *América fantástica (Panorámica de Autores Latinoamericanos Fantásticos del Nuevo Milenio)*, Madrid, Huso editorial.
- ZAVALA, Lauro (2007) "De la teoría literaria a la minificción posmoderna", *Ciências Sociais Unisinos* 43.1, pp. 86-96, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93843109> (31 de diciembre de 2024).
- ZÚÑIGA, Laura (2022) *Breves espacios del miedo*. Managua, Parafernalia Ediciones Digitales.

